



# El arte de adaptar a los clásicos

---

XLVII Jornadas de teatro clásico

*Almagro, 17, 18 y 19 de julio de 2024*



*Edición cuidada por*  
**Rafael González Cañal**  
y **Almudena García González**

Distribución:  
Servicio de Publicaciones  
de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Campus Universitario s/n  
16071 Cuenca (España-Spain)  
Tfno.: 969 179 100  
Fax: 969 179 111  
email: [publicaciones@uclm.es](mailto:publicaciones@uclm.es)  
<http://publicaciones.uclm.es>





*EL ARTE DE ADAPTAR A LOS CLÁSICOS*



**Instituto Almagro  
de teatro clásico**  
Universidad de Castilla-La Mancha



**Unión Europea**  
Fondo Social Europeo  
"El FSE invierte en tu futuro"

# *El arte de adaptar a los clásicos*

**XLVII Jornadas de teatro clásico**

Almagro, 17, 18 y 19 de julio de 2024

Edición cuidada por

Rafael González Cañal

y

Almudena García González



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

2025

## JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(47º. 2024. Almagro)

El arte de adaptar a los clásicos: XLVII jornadas de teatro clásico, Almagro, 17, 18 y 19 de julio de 2024 / edición cuidada por Rafael González Cañal y Almudena García González.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2025

272 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 51)

ISBN 978-84-9044-720-8 (ed. impresa) ; ISBN 978-84-9044-721-5 (ed. electrónica)

ISSN 1699-8650

1. Teatro español – Siglos XVI-XVII — Historia y crítica I. González Cañal, Rafael, ed. lit. II. García González, Almudena, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie

821.134.2-2.09 “16”(063)



UNIÓN DE  
EDITORIALES  
UNIVERSITARIAS  
ESPAÑOLAS

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional

© de los textos: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Director: César Sánchez Ortiz

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 51.

Director: Rafael González Cañal.

1ª ed. Tirada: 200 ejemplares.

Diseño de la cubierta: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Añil Desarrollo Gráfico, S. L.

ISBN: 978-84-9044-720-8 (Edición impresa)

ISBN: 978-84-9044-721-5 (Edición electrónica)

D.L. CU 140-2025

ISSN: 1699-8650

DOI: [https://doi.org/10.18239/cor\\_51.2025](https://doi.org/10.18239/cor_51.2025)

ISNI: 0000000506819532 (Ediciones UCLM)

ROR: <https://ror.org/05r78ng12> (UCLM)

Impresión y encuadernación: Añil Desarrollo Gráfico, S. L.

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## *PALABRAS PRELIMINARES*

Los días 17, 18 y 19 de julio de 2024 se celebraron en Almagro las Jornadas de teatro clásico en el marco del XLVII Festival Internacional de Teatro Clásico que se desarrolla cada mes de julio en dicha localidad.

En el acto inaugural contamos con representantes de las distintas instituciones que hacen posible el Festival, a las que agradecemos el apoyo que año tras año dan a estas veteranas Jornadas.

En esta edición nos centramos en una de las preocupaciones principales de todo aquel que se acerca a una obra clásica para intentar llevarla a la escena. Las preguntas que surgen son difíciles de responder: ¿Qué nos dicen los clásicos hoy? ¿Cómo nos enfrentamos hoy a un texto teatral del Siglo de Oro para llevarlo a la escena? En definitiva, ¿cómo hacer actual un texto de ayer y acercarlo al público de hoy?

La adaptación de los clásicos en un tema que genera controversias y posiciones encontradas. La manera de adaptar los textos clásicos en la actualidad va desde la extrema fidelidad al original hasta la utilización de la obra como pretexto para un espectáculo que se pretende que llegue al público actual. Tampoco ayuda la variedad terminológica que encontramos en los montajes de textos clásicos que se han llevado a escena: «refundición», «adaptación», «versión», «reescritura», «recreación», «versión libre», «arreglo», «obra basada en...», «dramaturgia», «diálogo contemporáneo a partir de...», etc. De todo esto hemos hablado en esta edición de las Jornadas de teatro clásico, intentando sacar conclusiones y acordar unos principios básicos que nos sirvan para ordenar este resbaladizo mundo de la adaptación de los textos dramáticos áureos. Autores de versiones y adaptaciones, dramaturgos, directores escénicos e investigadores especializados en este campo compartieron su experiencia e intentaron precisar y aclarar este complicado y debatido tema. Juan

Mayorga, uno de nuestros grandes dramaturgos que también se ha enfrentado a esta labor de adaptar un texto clásico, señalaba lo siguiente:

El adaptador de un texto teatral es, ante todo, un intérprete de ese texto, y la palabra «intérprete» se dice aquí en su significado más humilde. Su trabajo no consiste en enmendar al autor, ni en superponer a la original una segunda autoría. El adaptador es un agente del tiempo que, a través de él, subraya y tacha. El adaptador sirve de medio al diálogo entre la actualidad y aquel pasado en que la obra fue escrita.<sup>1</sup>

Aparte de debatir sobre las diferentes formas de acomodar un texto dramático del Siglo de Oro para la escena actual, también hubo lugar en las Jornadas para el análisis de adaptaciones y refundiciones en los dos últimos siglos de obras dramáticas áureas.

Contamos para ello con la presencia de diez estudiosos e investigadores de distintas universidades (Complutense, Salamanca, Carlos III, Burgos, Castilla-La Mancha, Leeds, University College London, etc.) y otros participantes procedentes del mundo de la práctica escénica: profesores de la RESAD (Fernando Doménech), dramaturgos (Álvaro Tato), adaptadores (Yolanda Pallín y Brenda Escobedo), directores escénicos (Eduardo Vasco y Iñaki Rikarte), actores, etc.

Las Jornadas de Almagro se han convertido en un lugar indispensable para el encuentro entre los estudiosos e investigadores, los aficionados al teatro clásico y los profesionales del mundo de la escena. Lo más importante es el diálogo que se establece y el intercambio de información, de proyectos y de muchos sueños entre jóvenes investigadores, actores y amantes de las tablas, que tienen como pasión común este patrimonio inmaterial que es el teatro español del Siglo de Oro. Como siempre, hubo debates y opiniones dispares sobre obras y montajes, pero guardando siempre el debido respeto al trabajo de los profesionales de la escena que ponen en pie con mucho esfuerzo este tipo de espectáculos.

Finalmente, quería agradecer al equipo del Festival, encabezado por Irene Pardo, su estrecha colaboración, a la Universidad de Castilla-La Mancha la confianza que supone financiar año tras año esta actividad tan querida para nosotros y

---

<sup>1</sup> Juan Mayorga, «El sexo de la razón: una lectura de La dama boba», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 17, 2003, p. 47.

a las Cortes de Castilla-La Mancha por facilitar esta actividad aportando cada año una generosa subvención.

Mi agradecimiento también a todos los participantes que edición tras edición siguen respondiendo a la llamada de estas Jornadas. Hemos contado con más de setenta matriculados procedentes de 17 universidades españolas y extranjeras, y de escuelas de arte dramático, además de profesores de enseñanza media y otros aficionados al teatro.

En las actas que ustedes tienen entre manos recogemos las conferencias que se impartieron en esta edición y algunas crónicas de los coloquios y presentaciones de libros que tuvieron lugar en los tres intensos días en los que estuvimos reunidos en Almagro en el mes de julio de 2024. Espero que el resultado sea de su agrado.

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL  
INSTITUTO ALMAGRO DE TEATRO CLÁSICO  
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA



# El arte de adaptar a los clásicos

XLVII Jornadas de teatro clásico de Almagro

Palacio de Valdeparaíso, 17, 18 y 19 de julio de 2023

DIRECCIÓN

Rafael González Cañal

SECRETARÍA

Almudena García González

COMISIÓN ORGANIZADORA

Alberto Gutiérrez Gil

Óscar García Fernández

José Vicente Salido López

Irene G. Escudero

Sergio Rodríguez Nicolás

BECARIOS

Alberto Lara Ramírez

Laura Moreno Moreno

María de la Sierra Plana Cañadilla

Ana Yébenes Céspedes

## Programa

### Miércoles 17

- 10:30 Recepción y entrega de documentos
- 11:00 Inauguración de las Jornadas
- 11:30 Julio Vélez Sáinz (ITEM / Universidad Complutense): *Nuevas propuestas de auto de fe para el teatro clásico*
- 12:45 Álvaro Tato (dramaturgo y actor): «*Qué confuso laberinto*». *Cómo versionar un clásico*
- 17:00 Carmen Santana Bustamante (Univ. de Castilla-La Mancha): *El arte de refundir y adaptar los clásicos en el siglo XIX*
- 17:30 Aroa Algaba Granero (Univ. de Salamanca / Univ. de Burgos): *De la estampa a las tablas: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en la escena del siglo XXI*
- 18:30 Coloquio *Versiones, adaptaciones y recreaciones de las obras clásicas*, con Juana Escabias, María Bastianes y Lucía Carballal  
Modera: Almudena García González
- 22:45 Representación teatral: *Comedia del recibimiento*, de Bartolomé Cairasco de Figueroa. Dirección: Rafael Ruiz. Palacio de los Villarreal.

### Jueves 18

- 10:00 Fernando Doménech (RESAD): «*Lo cierto por lo dudoso*», *el Lope que vieron los románticos*
- 11:00 Duncan Wheeler (University of Leeds, Inglaterra): *Diario de un espectador itinerante: adaptando la comedia para el escenario en Londres, Almagro y Madrid*
- 12:15 *Libros en escena*  
Esther Fernández, *Títeres de lo imposible. Animación, maravilla y espectáculo en la España de la modernidad temprana*, Kassel, Reichenberger, 2024  
Felipe B. Pedraza Jiménez, *El teatro áureo y la escena. Historia, trasgresión y complicidad*, Berriozar (Navarra), Cénlit Ediciones, 2024

Julio Vélez Sainz, *Clásicos subversivos/Clásicos subvertidos. Apropiación y vigencia del teatro áureo*, Kassel, Reichenberger, 2023.

Presenta: Francisco Domínguez Matito (Univ. de la Rioja)

- 13:00 Presentación: *Conversando con Cairasco*, por Inma Chacón, Oswaldo Rodríguez, Rafael Rodríguez e Irene Pardo. Corral de comedias. Presenta: Rafael González Cañal
- 17:30 David Felipe Arranz (Universidad Carlos III, Madrid): *Los clásicos del Siglo de Oro en el cine clásico: Lope de Vega soviético y Calderón en Hollywood*
- 18:00 Alexander Samson (University College London): *Adaptar la comedia en el siglo XXI: una reflexión.*
- 19:00 Brenda Escobedo (dramaturga): *El oficio dramaturgico: saber decir lo que dijeron antes*
- 22:45 Representación teatral: Ensayo general de *El monstruo de los jardines*, de Calderón de la Barca, por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. Dirección: Iñaki Rikarte. Teatro Adolfo Marsillach.

## **Viernes 19**

- 10:00 Yolanda Pallín (Adaptadora / RESAD): *Diálogos con el pasado: «Abre el ojo» y «El curioso impertinente»*
- 11:00 Eduardo Vasco (director del Teatro Español): *El campo de juegos que son los clásicos o, si no los amas, «quidam», déjalos en paz*
- 12:30 Coloquio sobre la representación de *El monstruo de los jardines*, de Calderón de la Barca, por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, con Iñaki Rikarte (director y adaptador de la obra), Ania Hernández (actriz) y Pascual Laborda (actor). Modera: Rafael González Cañal
- 14:00 Clausura



## ADAPTAR A LOS CLÁSICOS EN EL SIGLO XXI



## EL OFICIO DRAMATÚRGICO: SABER DECIR LO QUE DIJERON ANTES

**Brenda Escobedo**

---

DRAMATURGA

*¿Qué habré yo de decir que ya con creces  
no hayan dicho tal vez los que murieron,  
Byron y Calderón, Shakespeare, Cervantes,  
y otros tantos que vivieron antes?*  
José de Espronceda

El título de esta ponencia se inspira en los versos de *El diablo mundo* de José de Espronceda que sirven de epígrafe. En esa exagerada y fascinante obra, el autor (el yo poético) en el Canto I se cuestiona su capacidad para decir algo que *ya con creces* se ha dicho. Esa angustia creadora de escribir después de Calderón y de Cervantes solo puede combatirse escribiendo sus mismas historias con sus propias palabras. De esta artimaña tenemos ejemplos literarios y reales: tenemos al famoso Pierre Menard, autor de *El Quijote* o a Nicanor Parra, autor de *Lear, rey y mendigo*. El copista escribe las palabras de otro. El dramaturgo también. El traductor escribe con las palabras de otro. El dramaturgo también. El dramaturgo entonces se encuentra entre el copista y el traductor, pero no es propiamente ninguno de ellos ni la combinación de ellos. El oficio del dramaturgo se distingue en que copiar o traducir no es el fin de su trabajo sino solo el medio. El fin de su trabajo no es decir lo que dice, sino cómo decir lo que se dijo. Por tanto, el texto original se copia (se

transcribe) o se traduce para que pueda decirse hoy con la misma intención y el mismo significado con el que se escribió para decirse ayer.

En el *Diccionario de teatro*, Patrice Pavice da la siguiente definición de la voz inglesa *dramaturg*:

This term, from the German Dramaturg, is used to refer to the literary adviser associated with a theatre company: a director or person responsible for preparing for a performance. [Pavis, 1998: 122-123]

El término, en español, de *dramaturgo*, (hoy, en España, se dice cada vez más *dramaturgista*) se refiere al consultor literario asociado a una compañía teatral que prepara la obra para la representación y se diferencia del concepto de *autor dramático*. Sus tareas comprenden, entre otras, las siguientes:

El dramaturgo está emparedado entre el director y los actores. Su impronta en la representación es innegable o debe de serlo, tanto en las etapas de preparación, en la realización, en la búsqueda del sentido de la obra y en la vía crítica hacia el espectador.

Es responsable de la elección de textos, la investigación documental de la obra, la adaptación, modificación, montaje, collage, edición, traducción, etc. Trabaja de la mano del director. La visión global de la propuesta del director está «vista desde afuera» por el dramaturgista. [Pavis, 1998: 122-123].<sup>1</sup>

Mi trabajo como dramaturga pasa por todas las fases que Pavis menciona. Mi método parte del análisis estructural de la obra, después de las necesidades indiscutibles de la producción (la poética del director, cuántos actores tendremos y cuánto tiempo debe durar el montaje), una investigación profunda de la obra y el encuentro final de su sentido en la oralidad y en el intercambio de acciones de los actores en el proceso de ensayos. He trabajado a grandes autores clásicos tanto para la escena como para lecturas dramatizadas: Calderón, Cervantes, Lope de Vega, José de Valdivielso, Fernando de Rojas, entre otros. En esta ocasión me centraré en textos dramáticos que he adecuado para un montaje teatral y así podré mostrar las necesidades de cambios en el texto según la producción y según las dificultades que había que resolver.

En primer lugar, voy a comentar *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, dirigida por Lluís Homar, con el que se inauguró el Festival de Almagro

---

<sup>1</sup> Traducción de la autora.

en 2024 y que tiene una estructura sencilla que me ayudará a mostrar aspectos de este oficio muy básicamente. En segundo lugar, expondré otro auto sacramental que es *El hospital de los locos* de José de Valdivielso. Al ser otra obra del mismo género dramático podré comparar dos problemas diferentes sobre una estructura artística similar. Seguiré con *La casa de los celos* de Miguel de Cervantes, dirigida por Ernesto Arias y que también formó parte del Festival de Almagro en el año 2023. Es una comedia que ha esperado cuatrocientos años para verse representada y que pudimos estudiar detalladamente con el apoyo de la Fundación Juan March. Posteriormente, hablaré de *Celestina* de Fernando de Rojas, dirigida y actuada por José Luis Gómez. Esta obra, si bien no es un clásico del Siglo de Oro, me interesa porque al ser escrita en prosa contiene una dificultad específica que me gustaría comentar. Y, por último, cerraré con el montaje de *Mío Cid*, dirigido por José Luis Gómez, del que trataré sobre la dificultad sonora.

El trabajo del auto sacramental de *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca no supuso un proceso problemático a nivel dramaturgico porque Lluís Homar quería hacer una producción con un actor por cada personaje, quería mantener la estructura original de la obra y, al ser una obra corta, tampoco nos veríamos en la necesidad imperante de tener que reducirla en extensión (tiene 1572 versos y en general una comedia tiene en torno a los 3000). La pregunta entonces viene a ser: ¿para qué es necesario un dramaturgo en un proyecto así? Se puede solo decir la obra tal cual está escrita y las decisiones de representación son aspectos estéticos y poéticos del director. En cierto modo esto es así y así ha sido durante mucho tiempo. El oficio de dramaturgia se ha ido afianzando recientemente, pero es verdad que para muchos directores es un elemento innecesario y solo un aspecto más en el trabajo de dirección. Pero dado que he tenido la fortuna de trabajar con directores que ven en el dramaturgista otro conocimiento, aquí *muestro mi papel* como reiteradamente dicen los personajes en la obra.

Lo primero que suelo hacer es estructurar su construcción métrica. Para ello, analizo cómo está armada la obra y la separo en sus estructuras rítmicas: silvas, romances, décimas, redondillas, sonetos, etc.

ESQUEMA MÉTRICO:

VERSOS	METRO
1-66	silva de pareados



	humano cielo de caducas flores. [...] Tú, que siempre diverso, la fábrica feliz del Universo eres, primer prodigio sin segundo, y, por llamarte de una vez, tú el Mundo, que naces como el Fénix y en su fama de tus mismas cenizas.	25
MUNDO.	¿Quién me llama, que desde el duro centro de aqueste globo que me esconde dentro alas viste veloces?	
AUTOR.	¿Quién me saca de mí? ¿Quién me da voces? Es tu Autor soberano. De mi voz un suspiro, de mi mano un rasgo es quien te informa, y a tu obscura materia de la forma.	30
MUNDO.	Pues, ¿qué es lo que me mandas? ¿Qué me quieres? [...]	
AUTOR.	Seremos, yo el Autor, en un instante, tú el teatro, y el hombre el recitante.	65

[Calderón, 1997: 3-5]

Efectivamente, como dice la tabla, del verso 1 al 66 es una silva de pareados que marco en azul. Ahora, ¿qué pasa si queremos hacer más dinámica esta tirada? ¿Qué pasa si por cuestiones de duración o de ritmo esta introducción debe ser más corta? ¿Dónde puedo reducir esta estructura? En este caso, lo primordial es respetar la rima pareada, porque en mi manera de trabajar los textos clásicos siempre prima la estructura musical sobre el sentido. Pero al mismo tiempo debo mantener el sentido y debo saber dónde y cómo hacerlo más corto. Veamos: los primeros dos versos son el llamado del AUTOR al MUNDO y riman; por lo tanto, deben quedarse. Lo demás es detalle y podría eliminarse, de modo que no sacrifico ni el sentido ni la música.

AUTOR.	Hermosa compostura de esta varia inferior arquitectura; que entre sombras y lejos a esta celeste usurpas los reflejos;
--------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



Sin embargo, esto para mí es una pésima solución. Es como si alguien le pidiera a un sastre que le arreglara el dobladillo del pantalón y el sastre le devolviera unas bermudas. Sí se podría, a partir de aquí y para estropearlo un poco menos, inventar algo que completara el verso de once sílabas. (Detesto inventarles palabras a los autores, pero a veces no tenemos más remedio). ¿Qué rima con *fama* y qué puede mantener el sentido? Algo que siga describiendo al MUNDO desde la visión del AUTOR. Debe tener cuatro sílabas para mantener el endecasílabo. Dice:

y, por llamarte de una vez, tú el Mundo  
 que naces como el Fénix y en su fama  
 de tus mismas cenizas — — —

Pienso en una solución rápida y humorística: «de tus mismas cenizas *y con drama*». Es una solución con excelentes argumentos: no solo es la particular visión del mundo que tiene la dramaturga, el mundo que nace con drama, sino que además contiene la metáfora teatral propia de la obra: el gran teatro del mundo. ¿Qué más se puede pedir?

En conclusión, solo es posible dejar el verso compartido del MUNDO: «¿Quién me llama?» y, por ende, debo cerrar el verso con un signo de interrogación que solo aparecerá en mi libreto y nunca en el texto original. En este momento, el libreto comienza a ser la partitura de interpretación para el actor. En los ejemplos anteriores he marcado con rojo la palabra que indica la acción a modo de guía del sentido. Hasta que la palabra *eres* no aparece, no se entiende de qué está hablando el AUTOR. Y una vez que aparece, viene siendo parte de un verso. Aunque en ese verso sigan detalles innecesarios para la acción de los que podríamos prescindir, no debemos porque, nuevamente, no queremos mutilar el verso. Como se ve, tampoco se puede interrumpir la secuencia de versos hasta que se llegue a entender qué se hace o qué se quiere. Supongamos, no obstante, que primando el sentido eliminaríamos todo lo que parece un detalle o una reiteración; la obra sonaría así:

AUTOR.	Hermosa compostura de esta varia inferior arquitectura; tú, que siempre diverso, la fábrica feliz del Universo eres, primer prodigio sin segundo, y, por llamarte de una vez, tú el Mundo, que naces como el Fénix y en su <u>fama</u>
--------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	de tus mismas cenizas.	25
MUNDO.	¿Quién me <u>llama</u> ?	
AUTOR.	Es tu Autor soberano.	
MUNDO.	Pues, ¿qué es lo que me mandas? ¿Qué me quieres?	

Una estructura original de 23 versos la hemos dejado en 8. Todo es más rápido y no se ha perdido el sentido, pero... se ha perdido la música, la imagen y la profundidad. Es probable que en el proceso de ensayos me diera cuenta de que el MUNDO necesita más tiempo y más texto para presentarse. Es probable también que el director me diga que la imagen y la profundidad la suplirá la propia escena (luz, decorado, vestuario y acción). También es probable que, en esos casos, nunca esté de acuerdo con el director.

Bien, todos estos cortes no fueron necesarios para el montaje, pero mi trabajo es saber dónde podría intervenir. Cuanto más clara tengo la estructura, más efectivas se vuelven las propuestas ante alguna necesidad perentoria. Durante la etapa de ensayos un dramaturgo no puede detenerse en ver muchas opciones estructurales porque quita tiempo a las labores de montaje: interrumpe el ejercicio de memoria de los actores, cambia movimientos e intenciones que repercuten en otras escenas y en su realización, etc. Es en la etapa de análisis estructural donde el dramaturgo se familiariza con el texto para luego saber cómo adecuarlo.

He dado ejemplos del trabajo dramático en un caso hipotético de *El gran teatro del mundo*. Ahora me gustaría hablar de dos cuestiones que sí fueron problemáticas y que hubo que resolver. En la edición de esta obra realizada por la Real Academia Española (publicada por la editorial Crítica en 1997), hay el siguiente diálogo:

POBRE.	Desde la miseria mía mirando infelice estoy ajenas felicidades: el Rey, supremo señor, goza de la majestad, sin acordarse que yo necesito dél; la Dama, atenta a su presunción, no sabe si hay en el mundo necesidad y dolor; la Religiosa, que siempre se ha ocupado en oración,	835       840    845
--------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------

	si bien a Dios sirve, sirve con comodidad a Dios. El Labrador, si cansado viene del campo, ya hallo	850
	honesto mesa su hambre, si opulenta mesa no. Al Rico le sobra todo, y solo en el Mundo yo hoy de todos necesito;	855
	y así, llego a todos hoy, porque ellos viven sin mí, pero yo sin ellos no. A la Hermosura me atrevo a pedir: dadme por Dios	860
HERMOSURA.	limosna. Decidme, fuentes, pues que mis espejos sois, ¿qué galas me están más bien?, ¿qué rizos me están mejor?	
POBRE.	¿No me veis?	
HERMOSURA.	<u>Necio, ¿no miras</u> <u>que es vana tu pretensión?</u> <u>¿Por qué ha de cuidar de ti</u> <u>quien de sí se descuidó?</u>	865

[Calderón, 1997: 31-32]

Sin embargo, en la edición de Eugenio Frutos Cortés para la editorial Cátedra (2005), los versos 865-868 no los dice la HERMOSURA sino el MUNDO. Durante este episodio de la obra, en donde el POBRE va pidiendo ayuda a cada uno de los personajes en escena, el MUNDO tiene un *tempo rubato* y opina encima de las escenas que todos vamos viendo en una suerte de función de Coro griego. Es estructuralmente lógico que al MUNDO le correspondan estas líneas.

Si analizamos la escena, el POBRE le pide una ayuda a la HERMOSURA. La HERMOSURA no hace caso del POBRE y sigue inmersa en su propia vanidad. El POBRE entonces se pregunta si no lo ve: «¿no me veis?». La acción dramática debe evidenciarlo, pero también debe de ampliar el sentido metafórico de la relación: el POBRE es invisible. Si la HERMOSURA contesta, entonces el POBRE no es invisible. Y, además, si la HERMOSURA contesta, entonces se jus-

tífica: «¿Por qué ha de cuidar de ti, quien de sí se descuidó?», dice. ¿Qué significa esta respuesta? ¿Cómo debemos de entender este verso? ¿Qué es lo que le dice la HERMOSURA al POBRE? ¿Por qué tendría que cuidarte yo si tú no te cuidas a ti mismo? O ¿por qué debo cuidar de ti y descuidarme a mí? Ambas respuestas son posibles.

El problema radica en la connotación de la palabra *cuidado* en este auto sacramental y en la época de Calderón. ¿Qué mensaje se transmite si damos por cierto que la HERMOSURA contesta? ¿Que el POBRE no se cuida? ¿Tiene opción el POBRE en el auto sacramental? ¿Tiene opción de *cuidarse* un pobre en la vida? ¿Qué entendemos por *descuido*? Ciertamente, es un concepto moderno del culto a uno mismo, del culto al cuerpo, de hecho. Lejos estamos en nuestra visión del mundo de la visión de Calderón. ¿Qué pasa entonces si estos versos los dice el MUNDO?

POBRE.	¿No me veis?
MUNDO.	Necio, ¿no miras que es vana tu pretensión? ¿Por qué ha de cuidar de ti quien de sí se descuidó?

El MUNDO aquí viene a constatar que el POBRE es invisible. ¿Y qué lo hace invisible? Que una persona que no alimenta su alma es incapaz de alimentar a los demás. En efecto, la HERMOSURA no lo ve. El cuidado tiene que ver con el culto al alma, no con el culto al cuerpo. La limosna que pide el POBRE adquiere dimensiones metafísicas. Vamos liberando a la obra de su estructura más material. A mí me convence y me interesa que el MUNDO sea quien sostenga estos versos.

En esta misma secuencia, el POBRE va a buscar al RICO. Este es su diálogo:

POBRE.	Pues que tanta hacienda os sobra dadme una limosna vos.	
RICO.	¿No hay puertas donde llamar? ¿Así os entráis donde estoy? En el umbral del zaguán pudierais llamar, y no haber llegado hasta aquí.	875
POBRE.	No me tratéis con rigor.	
RICO.	Pobre importuno, idos luego.	

[Calderón, 1997: 32]

Detengámonos en el *idos luego*. En la actualidad, el uso de la palabra *luego* significa *después*. Pero si el RICO desprecia al POBRE y le reclama que no entre hasta donde él está, es una incongruencia que la acción no sea echarlo inmediatamente. Y dado que estamos en una representación, debe hacerse evidente que al decir «idos luego» el RICO lo está arrojando de su lado. Ahora está en desuso en España, pero en el Siglo de Oro y todavía en algunas partes de Hispanoamérica, la palabra *luego* significa *inmediatamente*. El RICO debe decirlo con esa intención y el POBRE debe irse de su sitio. Si eso no sucediera y no llegáramos a conocer lo que *luego* significaba y el POBRE no se marchara enseguida, la escena tendría un error dramático.

En el año 2022 trabajé con Ernesto Arias *El hospital de los locos* de José de Valdivielso. Este auto sacramental es una pequeña joya poco conocida de personajes alegóricos: el ENGAÑO, la LOCURA, la GULA, LUZBEL, el MUNDO, el DELEITE, el ALMA, la RAZÓN, la ENVIDIA, la INSPIRACIÓN, SAN PEDRO y JESUCRISTO. La obra trata de que la CULPA tiene un hospital de locos en donde se encuentran, en perpetua condena, todos los pecadores. A este hospital le falta el ALMA y, por ende, la CULPA se disfraza (con sus secuaces el DELEITE y el ENGAÑO) para atraparla, perderla en las tentaciones y encerrarla para siempre en el manicomio. El ALMA cae engañada y en *El hospital de los locos* todos los que están cautivos la maltratan. El ALMA, presa de la CULPA, no logra escapar. Sufre mucho. Se arrepiente de haberse divertido tanto (porque come y baila con todos los locos) y de no haber hecho caso a la RAZÓN que bien le avisaba que iba hacia la perdición. Sin embargo, DIOS la salva. Le manda un ángel que es la INSPIRACIÓN que la libera de la culpa, haciendo del arrepentimiento una poderosa fuerza. Los buenos ganan contra los malos y liberan al ALMA de *El hospital de los locos*. Al final, el ALMA se protege de los malvados en los brazos de Jesucristo.

En mucho, este auto sacramental tiene una base filosófica y cultural tan esencial como *El gran teatro del mundo* de Calderón. El problema de adaptación, en este caso, radicaba en la idea maniquea de la vida y en que no había manera de obviar la cuestión del pecado, la culpa, la caída, el castigo y luego de la redención, que se vincula forzosamente a lo eclesiástico. Dada nuestra historia, todos estos temas generan un rechazo del público general en nuestro tiempo; y, cuando no del público, a veces del equipo creativo y artístico que se involucra en el teatro del Siglo de Oro.

El montaje de Valdivielso se hacía para celebrar los cuatrocientos años de la creación de este texto y tanto Ernesto Arias como yo éramos partidarios de no eliminar nada ni de manipular u opinar sobre la historia –ya fuera para dar a conocer nuestro punto de vista o para modernizar su percepción–. Era el aniversario de la obra y había que celebrarla, de modo que queríamos contar la historia tal como era. Pero, las limitaciones de producción nos obligaban a modificarla. Como condición inquebrantable, teníamos que crear una dramaturgia en donde siete actores pudieran interpretar a todos los personajes. Esa necesidad fue la inspiración para elaborar un juego que resultara más teatral que religioso y, por lo tanto, más humanista.

La dramaturgia consistía en albergar la dualidad del bien y del mal en un solo cuerpo. Es decir, no tener a un actor que hiciera de DIOS y a otro que hiciera de DIABLO y que se enfrentaran, sino a un mismo actor haciendo los dos personajes. La lucha de opuestos, entonces, estaría dentro de nosotros mismos y no afuera. La dramaturgia no dejaba de respetar la historia del Bien contra el Mal en torno al ser humano, pero modificando la perspectiva: se contaba la historia del ser humano en su lucha interna entre lo bueno y lo malo. No cambiamos nada de la obra original, pero este hallazgo dramático la liberaba del corsé eclesiástico y la presentaba en un ámbito filosófico más universal.

Por ejemplo, el guardián de las puertas del hospital es el personaje de la LOCURA. Es él quien tiene encerrados a todos los pecadores. El guardián de las puertas del Paraíso es SAN PEDRO. Para el imaginario teatral, en donde con un elemento de utilería se representa el todo, ambos personajes llevan llaves como atributo. En nuestra dramaturgia, el mismo actor hacía de LOCURA y de SAN PEDRO. Y en un momento, cuando el ALMA es liberada del hospital y va directa a los brazos de DIOS, la LOCURA se desvestía abiertamente en escena y enseñaba que debajo del disfraz de LOCURA estaba vestido de SAN PEDRO. Su cambio de vestuario no solo nos daba la dualidad del guardián, sino que nos mudaba de espacio. No era necesario cambiar el decorado, el personaje nos transportaba al Paraíso. Y en una última interpretación dramática, podíamos entender que el verdadero guardián del hospital era SAN PEDRO y que todo el rato se había burlado de las estrategias de la CULPA. Es decir, que el BIEN es más inteligente que el MAL. Y aunque esto no está dentro de la obra propiamente, pensaba que Valdivielso estaría contento de ver que nuestra adaptación iba en la misma dirección de sus intenciones. El trabajo dramático puede modernizar una interpretación sin traicionar la intención original del texto. Por otra parte, bien podía venir a ver la

obra un hereje, un impío, un descreído, un escéptico o un nihilista y entender por nuestra dramaturgia que lo que verdaderamente se está diciendo tiene el sentido contrario. Es decir, que el Paraíso y SAN PEDRO son verdaderamente un *hospital de locos*. Y es así, ante ese hipotético espectador, cómo Valdivielso acaba convertido en Heiner Müller.

Sin embargo, y quiero ahondar en este aspecto, puede suceder que, aunque la dramaturgia nos parezca una idea genial, resulte inoperante en el mundo material del montaje y de los actores. En el caso que he mencionado de la LOCURA y SAN PEDRO, el actor se veía con tiempo suficiente para transitar los dos personajes y caracterizarse. Pero la actriz que representaba al ALMA y a la RAZÓN tenía una dificultad mayor. Aunque para mí fuera poético, filosófico y artístico que estas dos fuerzas habitaran un mismo cuerpo, los parlamentos entre estos dos personajes se sucedían con extrema rapidez y eso era casi imposible de transitar para la actriz. Dos actrices en esta escena, la RAZÓN por un lado y el ALMA por otro —como las pensó el autor— se enfrentarían a una *stichomythia* siglodorista fascinante; pero una sola actriz teniendo que sostener puntos de vista opuestos y sin posibilidad de cambiar de vestuario fue un reto.

A veces el dramaturgo tiene que darse cuenta en los ensayos de que su propuesta es imposible. No fue el caso, pero fue un gran trabajo de dirección y de vestuario lograr esta escena. Nuria Martínez, la vestuarista, incorporó una capucha al manto de ALMA/RAZÓN que permitía esa transición: al ponérsela, la actriz hablaba con la cabeza y al quitársela hablaba con el corazón; es decir, al ponérsela hablaba RAZÓN y al quitársela hablaba ALMA. Con los ensayos, esta imagen de lucha interior entre deseo y conciencia adquirió cada vez más profundidad. Esta es la escena en la que el ALMA se siente enamorada del DELEITE y éste la está engañando. Su razón, la RAZÓN le advierte que está en peligro. Pero el DELEITE es poderoso.

ALMA.	Por tu dulce amor me muero.
DELEITE.	Aquesa belleza adoro.
ALMA.	¿Adónde voy hechicero presa entre cadenas de oro?
DELEITE.	¿Sabe dónde? Al matadero.
RAZÓN.	Deja aquese amigo aleve, muladar lleno de nieve, enhechizada manzana, muerte dulce, sombra vana,

ALMA. falsa risa, sueño breve.  
 ¿Qué tienes en esa boca,  
 que entre su fuego me abraso,  
 si acaso a mis manos toca?  
 Paso, niño, paso, paso...,  
 que harás que me vuelva loca.

RAZÓN. Que te abrasas, que te quemas,  
 y el pobre barquillo roto,  
 por un mar de fuego remas,  
 ciego llevas el piloto,  
 bien es que perdiste temas.

ALMA. Ay mi regalo, y mi bien,  
 Esas dulces manos ten<sup>2</sup>,  
 que entre tus gustos me muero.

DELEITE. Mira, Alma, queso quiero.  
 Hola, madre: ¿Hágolo bien?

CULPA. Y estás bien entretenido.

ALMA. ¿Es tu madre?

DELEITE. Y mi ventura.

ALMA. Dichosa madre habéis sido,  
 quien parió tanta hermosura  
 será madre de Cupido.  
 Pues ¿y qué hacéis por aquí?

CULPA. Como por vos me perdí,  
 vine en vos misma a buscarme.

ALMA. Por vuestra podéis mandarme;

<sup>2</sup> Este verso es interesante como otro ejemplo de ese saber decir lo que debe decirse. El verso dice: «Ay mi regalo y mi bien/ esas dulces manos ten/ que entre tus gustos me muero». El equívoco vendría en que la actriz ofreciera sus manos al DELEITE. Digamos: «ten esas manos». En un trabajo dramático de trazo grueso, sabríamos que tendría más sentido para el personaje decir: «estas dulces manos ten» y no «esas dulces manos ten». El trazo grueso vendría en cambiar *esas* por *estas* para que se entendiera más claramente. Pero si hacemos un trabajo más detenido, veremos que el verbo *ten* responde a *detener* y no a *tener*. De modo que la acción no recae en las manos de ella que las ofrece sino en las de él que debe detenerlas, autocontenerse. Si el ALMA pide que el DELEITE detenga sus manos es porque algo intuye de daño. De ahí que «entre tus gustos me muero» tenga que pronunciarse con inquietud y no con agrado. Ese ambiente es lo que sostiene la intervención de la RAZÓN y por lo tanto la verosimilitud y la tensión dramática.

serviros podéis de mí.  
CULPA. Porque cansada vendréis,  
aquí en una casa en calma  
os ruego que descanséis.  
DELEITE. No le diga que no Alma.  
ALMA. No haré si vos lo queréis.  
CULPA. Es, Alma, un rico hospital,  
del cual ninguno se escapa  
que vio del aire el cristal,  
desde el sacristán al papa,  
y desde el Rey al zagal.  
Soy Rector deste hospital.  
ALMA. ¿Hay allá enfermos de amor?  
CULPA. Hay los de cualquier mal.  
ALMA. Hirióme este encantador  
con sus labios de coral.  
DELEITE. Venga, no le dé disgusto.  
ALMA. Ir con los dos me da gusto,  
porque mirando a los dos,  
me acuerdo poco de Dios,  
y mucho de los dos gusto.

[Harter y Mitchell, 1990: 98-112]

Y, en cambio, esta es la escena de LOCURA y SAN PEDRO de la que he hablado antes:

LOCURA. Culpa, ¡que el Alma se va!  
¡Que la prisión ha rompido!  
CULPA. Triste yo, ¿qué es lo que he oído?  
La Locura voces da.  
LOCURA. ¡Corre, Culpa! ¡Corre, corre!  
CULPA. Portero, ¿de qué te quejas?  
LOCURA. El Alma rompió las rejas,  
porque el cielo la socorre.  
CULPA. ¿Qué dices?  
LOCURA. Aquesto pasa,  
corre, porque huyendo va,  
corre, aguija, que aún está  
a las puertas de tu casa.

CULPA.                   Que el cielo me haga este mal,  
sabiendo que es verdad clara  
que es mi esclava, y que en su cara  
lleva mi hierro y señal.  
Y que aunque se mire en ella,  
mientras no se arrepintiere  
y sus pecados gimiere,  
no pueden echarme della.  
Llama a Luzbel, llama al Mundo,  
al Engaño, a la Mentira,  
al Deleite y a la Ira,  
a las Furias del profundo.  
Venid, y húndase la tierra,  
que el Alma se nos escapa.

SAN PEDRO.           ¿Cómo, enfermos, no llegáis  
a aquesta insigne botica,  
donde el cielo comunica  
la salud que deseáis?  
Llegad, si queréis salud;  
llegad, si queréis consuelo;  
llegad, si queréis el cielo,  
que da el cielo su virtud.  
Debajo de aquestas llaves,  
que son del eterno Coro,  
tengo el divino tesoro  
de sus medicinas graves.

[Harter y Mitchell, 1990: 216-222]

Pasemos ahora a hablar de *La casa de los celos* de Miguel de Cervantes. Dado que la investigación y el montaje de esta obra se inscribía dentro del programa *Dramaturgo invitado* de la Fundación Juan March (2023), pude, junto a Ernesto Arias, documentar todos los pasos de la investigación. En principio, muestro aquí el esquema hermenéutico de nuestra aproximación a la obra:

*Prefiguración.*

- A. Estudio del contexto histórico y literario de la obra.
  - 1. Marco sociohistórico y cultural español.

2. Referentes de la épica de *Orlando* en Europa y de la poética caballeresca.
  3. Comparación de versiones y acercamientos artísticos al argumento de la obra con escritores contemporáneos a Cervantes.
    - a. Ludovico Ariosto (*Orlando furioso*).
    - b. Mateo María Boiardo (*Orlando enamorado*).
    - c. *La chanson de Roland*.
    - d. Lope de Vega (*La hermosura de Angélica*, *La Gatomaquia*).
    - e. Luis Barahona de Soto (*Primera parte de la Angélica*).
- B. Marco de creación de Cervantes y su obra *La casa de los celos*.
1. Relaciones entre la comedia y el poema «La casa de los celos».
  2. Relaciones con *Don Quijote de la Mancha*.
    - a. Relaciones caballerescas.
    - b. Relaciones pastoriles.
    - c. Apariciones, pócimas y magias.
  3. Relación con *Numancia*.

### *Configuración.*

- A. Análisis del contenido literario en la comedia *La casa de los celos*.
- a. Relaciones literarias y teatrales dentro de la obra.
  - b. Presencias mitológicas y construcciones alegóricas.
  - c. Juegos especulares entre el mundo de caballerías y el mundo pastoril.
  - d. Magos, pócimas y trucos escénicos.
  - e. Estudio y desglose de la estructura versal.
- B. Análisis de la estructura teatral en la comedia *La casa de los celos*.
- a. Jornadas y escenas.
  - b. Elementos escénicos y dramaturgia de los objetos (materiales insoslayables condicionantes de la trama y la puesta en escena).
  - c. Espacios poéticos y espacios reales.
  - d. Tiempos poéticos y tiempos reales.

- e. Partitura de la trama: análisis de intensidad, clímax y anticlímax.

*Refiguración.*

- A. Elaboración de la dramaturgia para la puesta en escena.
  - a. Adaptación según la producción necesaria.
    - i. Duración del espectáculo.
    - ii. Combinación entre el número de personajes y el reparto de actores.
  - b. Revisión y organización de secuencias.
- B. Aproximaciones sobre la poética del montaje.
  - a. Espacio escénico.
  - b. Ideas sobre vestuario.
  - c. Unidad del código artístico.
- C. Preparación sobre investigación actoral.
  - a. Exploración escénica con los actores.
  - b. Ámbito rítmico y musical del espectáculo.
  - c. Selección de escenas para juegos de representación.

En el proceso de análisis estructural, mientras revisamos y comparamos diferentes ediciones leyéndolas en voz alta y fijándonos, particularmente, en la puntuación, corregimos dos aspectos de la edición crítica de la RAE, *Comedias y tragedias* de Miguel de Cervantes. Por una parte, en la Primera Jornada (versos 333-338), dice:

MALGESÍ.            Mi hermano va enojado  
                         con Roldán; estorbar quiero su daño.  
                         En laberinto *he* entrado  
                         que apenas *saldré* de él. ¡Oh, ciego engaño!  
                         ¡Oh, fuerza poderosa  
                         de la mujer, que es, sobre falsa, hermosa!

[Cervantes, 2015: 148]

Para nosotros, esas palabras no podía decirlas Malgesí en primera persona. El personaje viene a informar, en una especie de coda hacia al público, el complicado porvenir de la trama y el diagnóstico sobre su querido hermano Reinaldos, que ha caído enamorado de Angélica. Decidimos cambiar el texto y fijarlo de la siguiente manera, a efectos de la acción dramática:

MALGESÍ.            Mi hermano va enojado  
                               con Roldán; estorbar quiero su daño.  
                               En laberinto *ha* entrado  
                               que apenas *saldrá* de él. ¡Oh, ciego engaño!  
                               ¡Oh, fuerza poderosa  
                               de la mujer, que es, sobre falsa, hermosa!

En este mismo texto de Malgesí hicimos otro cambio valioso. Quitamos el comentario de *la mujer* en general y lo enfocamos hacia la hechicera Angélica solamente: *esa mujer*. Decía el original: «¡Oh, fuerza poderosa de *la* mujer, que es, sobre falsa, hermosa!» Y dijimos: «¡Oh, fuerza poderosa de *esa* mujer, que es, sobre falsa, hermosa!». Lejos está Cervantes de machismos en esta comedia, porque en paralelo a la engañosa Angélica está la maravillosa y valiente Marfisa. Sin embargo, esa pequeña modificación evitaba la incomodidad de reducir este verso a la idea de que todas las mujeres son de tal o cual forma, *falsas*, en este caso.

El otro cambio que nos tomamos la libertad de hacer fue de carácter métrico. En la versión de la RAE se señala que los versos 1223-1477 son coplas reales. Las coplas reales, en realidad, son la suma de dos quintillas en las que se repite una estructura de rima, que, en este caso, según indican, sería: ababacddc. Consideramos que no se pueden calificar estos versos como coplas reales sino simplemente como quintillas por dos razones: primero, porque esa estructura de rima Cervantes la cambia en algunos versos y resulta ser aabbacddc; segundo, porque si fueran coplas reales quedarían libres cinco versos (1474-1477). Sería extraño que Cervantes dejara cojeando una copla real.

En un nivel puramente literario, esta opinión parece no tener demasiada importancia puesto que no se añade ni se quita nada a la estructura musical. Parece que todo forma parte de una denominación externa al texto. Sin embargo, en el plano dramático y de cara a un necesario corte de texto para agilizar la trama, es mejor pensar en estrofas de cinco versos que en estrofas de diez. Como ya he dicho, el trabajo dramático no consiste solamente en reducir el texto tomando

como prioridad que el sentido se mantenga, sino en ser cauteloso para no mutilar la composición poética que es lo que sustenta el ritmo y el equilibrio de la trama.

A continuación, añadiré los documentos en donde mostramos el estudio de rimas, estrofas, escenas y bloques de *La casa de los celos*. También muestro una tabla de personajes que nos permitía jugar con diferentes composiciones para elegir el número de actores indispensable para contar el argumento y su aparición en escena. Visualmente, nos era más fácil resolver si una actriz o un actor puede doblar personajes sin aparecer simultáneamente en el mismo cuadro o si el cambio de vestuario le sería posible.

## JORNADA I

VERSOS	TIPO DE ESTROFA	ESQUEMA	TOTAL
1-200	octavas reales	<i>ABABABCC</i>	200
201-338	sextetos lira	<i>aBaBcC</i>	138
339-482	redondillas	<i>abba</i>	144
483-522	octavas reales	<i>ABABABCC</i>	40
523-814	redondillas	<i>abba</i>	292
815-898	sextetos lira	<i>aBaBcC</i>	84

## JORNADA II

VERSOS	TIPO DE ESTROFA	ESQUEMA	TOTAL
899-937	tercetos encadenados	<i>ABA/BCB/CDC...</i>	39
938-940	villancico (comienzo)	<i>abb</i>	3
941-944	tercetos encadenados (continuación)		4
945-951	villancico (continuación)	<i>cddcbb</i>	5
952-956	tercetos encadenados (continuación)		6
957-966	villancico	<i>abbcddcbb</i>	10
967-1069	tercetos encadenados (continuación)		103

VERSOS	TIPO DE ESTROFA	ESQUEMA	TOTAL
1070-1168	endecasílabos sueltos	—	101
1168-1170	pareado	AA	2
1171-1222	estancias	<i>abCabCcdeeDfF</i>	52
1223-1477	coplas reales (o quintillas)	<i>ababaccddc</i>	255
1478-1529	redondillas	<i>abba</i>	52
1530-1546	villancico	<i>aaa(asonante)</i> <i>cddccaa</i>	10
		<i>(aaa)cddccaa</i> (dos últimas asonantes)	7(+3)
1547-1654	redondillas	<i>abba</i>	108
1655-1694	octavas reales	<i>ABABABCC</i>	40
1695-1738	redondillas	<i>abba</i>	44
1739-1770	octavas reales	<i>ABABABCC</i>	32
1771-1802	redondillas	<i>abba</i>	32

### JORNADA III

VERSOS	TIPO DE ESTROFA	ESQUEMA	TOTAL
1803-1816	soneto	<i>ABBA/ABBA/</i> <i>CDE/CDE</i>	14
1817-1840	redondillas	<i>abba</i>	24
1841-1860	villancico hexasilábico	<i>abacdeedc</i>	10
		<i>abcdccbab</i>	10
1861-1923	redondillas	<i>abba</i>	63
1924-1936	villancicos zejelescos	<i>7aaa 8bbba 7a</i> <i>8cccs 7a</i>	13
1937-1952	redondillas	<i>abba</i>	16
1953-1966	soneto	<i>ABBA/ABBA/</i> <i>CDE/CDE</i>	14
1967-2022	redondillas	<i>abba</i>	56
2023-2065	endecasílabos sueltos	—	43
2066-2067	pareado	AA	2

VERSOS	TIPO DE ESTROFA	ESQUEMA	TOTAL
2068-2191	redondillas	<i>abba</i>	124
2192-2271	romance <i>ae</i>	—	80
2272-2317	octavas reales	<i>ABABABCC</i>	46
2318-2429	redondillas	<i>abba</i>	112
2430-2433	serventesio	<i>ABAB</i>	4
2434-2453	redondillas	<i>abba</i>	20
2454-2531	estancias	<i>abCabCcdeeDff</i>	78
2532-2687	redondillas	<i>abba</i>	156
2688-2692	endecasílabos sueltos	—	5
2693-2724	octavas reales	<i>ABABABCC</i>	32
2725-2756	redondillas	<i>abba</i>	32

## LA CASA DE LOS CELOS Y LA SELVA DE ARDENIA

## JORNADA PRIMERA

**Bloque 1 (Palacio/Corte de Carlomagno)**

Esc. 01 Reinaldos - Malgesí (1-52)

Esc. 02 Reinaldos - Malgesí - Roldán (Galalón) (53-124)

Esc. 03 Reinaldos - Malgesí - Roldán - Galalón - Carlomagno - (paje, demonio) (125-184)

Esc. 04 Reinaldos - Malgesí - Roldán - Galalón - Carlomagno- Angélica - (paje - dueña - salvajes) (201-278)

Esc. 05 Reinaldos - Malgesí - Roldán - Galalón - Carlomagno - (paje) (279-338)

**Bloque 2 (Monte)**

Esc. 06 Bernardo - Escudero (339-414)

Esc. 07 Argalía - (*Bernardo dormido*) (415-430)Esc. 08 Angélica - Dueña - Salvajes - (*Bernardo dormido*) (431-464)Esc. 09 Angélica - Argalía - Dueña - Salvajes - (*Bernardo dormido*) (465-482)

Esc. 10 Merlín - Bernardo dormido (483-522)

Esc. 11 Reinaldos (523-550)

Esc. 12 Roldán - Reinaldos (551-742)

Esc. 13 Roldán - Reinaldos - Bernardo - Merlín (743-801)

Esc. 14 Marfisa - Roldán - Reinaldos - Bernardo - Angélica - Escudero (802-898)

JORNADA SEGUNDA

**Bloque 3 (Monte)**

Esc. 15 Lauso - Corinto (889-937)

Esc. 16 Lauso - Corinto - Clori (938-1035)

Esc. 17 Lauso - Corinto - Clori - Rústico (1036-1169)

Esc. 18 Lauso - Corinto - Clori - Rústico - Angélica (1170-1222)

**Bloque 3.1 (Monte)**

Esc. 19 Reinaldos (1223-1260)

Esc. 20 Reinaldos - Malgesí (Temor - Sospecha - Curiosidad - Desesperación - Celos) - Merlín (1261-1372)

Esc. 21 Venus - Cupido - (Reinaldos) (1373-1477)

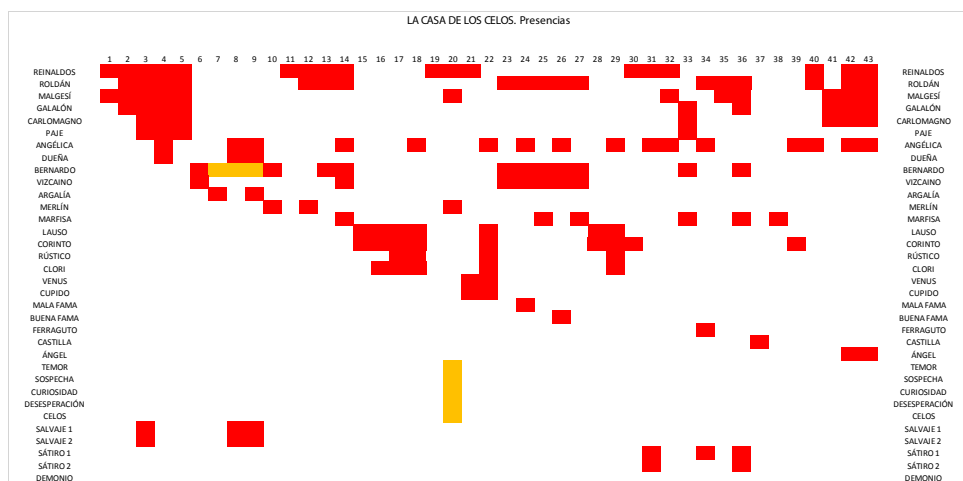
Esc. 22 Rústico - Lauso - Corinto - Clori - Rústico - Angélica - Venus - Cupido (1478-1554)

Esc. 23 Bernardo - Escudero - Roldán (1555-1638)

Esc. 24 Bernardo - Escudero - Roldán - Mala fama - (Angélica) (1639-1716)

Esc. 25 Bernardo - Escudero - Roldán - Marfisa - Buena fama - (Angélica) (1717-1802)

TABLA DE APARICIÓN DE PERSONAJES:



La adaptación de esta comedia llegó a ser tan complicada que, en la culminación de las opciones que teníamos, elaboramos un libreto bajo estas claves:

## LEYENDA DE COLORES

Rojo tachado	Texto suprimido
Rojo sin tachar	Texto susceptible de suprimir
Naranja	Texto modificado o a modificar
Azul	Texto trasladado de lugar
Verde	Texto añadido del original
<u>Marrón subrayado</u>	Texto adjudicado a otro personaje

Continuemos ahora con *Celestina*, montaje que dirigió y actuó José Luis Gómez en 2016. *La Celestina*, como se sabe, no es en propiedad una obra de teatro. Su estructura en prosa y la longitud de la historia nos llevan a pensar en una novela dialogada que se leía en voz alta. Pero, ciertamente, tiene un conflicto dramático de gran profundidad. Mi trabajo en este proyecto consistió en aligerar el texto tanto para la oralidad como para la lectura del libreto (la lectura de la obra, tal y como la conocemos, duraría más de seis horas). Por una parte, prescindimos de toda la trama de Centurio y terminamos nuestra adaptación con la muerte de Celestina. Por otra, en lugar de mantener el texto en prosa, versificamos los parlamentos elegidos en una composición silábica que facilitara la respiración en el actor, el entendimiento y la memorización del texto. El original se lee así [Rojas, 2000: 108-110]:

CELESTINA. Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias, Tesífone, Megera y Aletto, administrador de todas las cosas negras del regno de Éstige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las volantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por

la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado, vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. Y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto, que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje; y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre, y otra y otra vez te conjuro, y así confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto.

Y nuestro libreto se lee:

CELESTINA.      Te conjuro, triste Plutón,  
señor de la profundidad infernal,  
emperador de la corte dañada,  
capitán soberbio de los condenados ángeles,  
señor de los sulfúreos fuegos,  
gobernador y veedor de los tormentos  
y atormentadores de las ánimas pecadoras,  
administrador de todas las cosas negras  
del reino de Éstige y Dite.  
Yo, Celestina,  
tu más conocida cliéntula,  
te conjuro por la virtud  
de estas bermejas letras,  
por la sangre de aquella nocturna ave  
con que están escritas,  
por la áspera ponzoña de las víboras  
de que este aceite fue hecho,  
con el cual unto este hilado,  
vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad  
y en ello te envuelvas,  
y con ello estés sin apartarte un momento,  
hasta que Melibea  
con oportunidad adecuada  
lo compre,

y quede con ello  
de tal manera enredada,  
que cuanto más lo mire,  
tanto más su corazón se ablande,  
y se lo abras y lastimes  
con el cruel y fuerte amor de Calisto,  
y esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad.  
Y así confiando en mi mucho poder,  
me parto para allá con mi hilado,  
donde creo te llevo ya envuelto.

*Celestina* planteó otro problema dramaturgico interesante. En el conjuro diabólico, *Celestina* invoca al Maligno para hechizar a Melibea. El conjuro es largo, primero se hace una pócima, luego se despierta a la fuerza del mal, después se describen los pasos que han de suceder para que la dama caiga presa de amor de Calisto: debe tocar el hilado envenenado que le llevará *Celestina* y al tocarlo quedará lastimada de amor. Finalmente, el conjuro termina con una amenaza de *Celestina* contra el mismísimo diablo. Si mostráramos todo el discurso y después se veía que, paso a paso, lo que había dicho *Celestina* en su casa iba aconteciendo en casa de Melibea, podíamos ser partícipes de que, asombrosamente, el conjuro era eficaz porque tiene una fuerza verdadera. Es decir, tiene poderes malignos. Pero para el tiempo de la representación, esta escena se hacía larguísima. El director decidió reducirla y contar solo lo esencial: despertar al Maligno y ver que *Celestina* sabe negociar con él. Por mi parte, argüía que si cortábamos los pasos que Melibea tiene que ir dando para quedar atrapada, perderíamos la oportunidad de vivir la emoción de saber que estaba irremediabilmente cayendo en la trampa ante nuestros ojos. Es decir, que la veíamos ahora cometer todas las acciones que antes *Celestina* y el Demonio planearon para ella. El hechizo se mostraría verídico y aterrador. José Luis me argumentaba que, si ya la íbamos a ver, para qué había que contarlos antes, que eso se volvía repetitivo para el espectador. Yo argumentaba que no era repetitivo porque nos daba la oportunidad de presenciar un aspecto básico del espectáculo teatral, del que habla Aristóteles y que vertebra la poesía dramática: «lo que podría suceder» y que después constatamos que «está sucediendo». Para mí, además, sin esta parte del conjuro se quedaba en duda la eficacia de la hechicería, porque bien podía Melibea aceptar ver a Calisto por la noche solo a partir de su propio deseo y viendo en *Celestina* una cómplice. Las necesidades de la producción (el límite de duración en este caso) imperaron. Pero también es cierto que

José Luis Gómez decidió cortar el parlamento y que tenía razón: sí se sostenía la veracidad del hechizo. Creo que él lograba darle credibilidad a la hechicería porque él actuaba y dirigía. Si no hubiera sido así, este sería un ejemplo en donde yo me hubiera inclinado más a defender este tema por su fuerza dramática y no hubiera confiado plenamente en que podía resolverlo la actuación. Y, además, en este caso particular, creo que nos perdimos una escena icónica de la historia de nuestro teatro: ¿cuándo íbamos, sino ahí, a ver a José Luis Gómez amenazar a Plutón? En pleno escenario, quiero decir.

Igualmente, en *Celestina* hubo que hacer una modificación radical del orden de la trama. José Luis Gómez quería encarnar a Pleberio, además de a Celestina. Dada como está hecha la obra, no daba tiempo de cambios entre los dos personajes. De modo que las intervenciones de Pleberio las colocamos al principio y al final de la trama. José Luis introduciría la obra caracterizado de Pleberio, después desarrollaría la trama como Celestina, y una vez que ella muriera, Pleberio volvería a aparecer para cerrar la obra.

El nuevo orden de la tragicomedia a mí me parecía especialmente atractivo porque abría una lectura de este texto que tiende a ignorarse, y es que la tragedia que aquí se cuenta es realmente la del padre de Melibea. El planto de Pleberio sobre la crueldad de la vida y su última traición en la vejez es, sin duda, uno de los textos más hermosos de todos los tiempos escritos en español. El tensar un arco en donde el inicio de la historia fuera la expectativa de un padre sobre la felicidad y el futuro de su hija y el desenlace resulte una honda decepción, nos ofrece teatralmente un Lear más Lear que el propio Lear.

Ya que teníamos que reducir el argumento para nuestro montaje, tener a Pleberio como protagonista de una trama que no depende de él, me parecía ciertamente dramático. Pero, una vez más, lo que a mí me parece fascinante y poético en el ámbito dramático (dramatúrgico) puede ser una tortura en el ámbito material del teatro. José Luis Gómez finalmente no pudo hacer los dos papeles; y el actor que hacía de Pleberio (Chete Lera) se veía actuando únicamente al principio y al final del montaje con el espacio muerto de dos horas tras bambalinas.

Esta reordenación en el argumento nos llevó a una dificultad mayor: era la de hacer unos planos simultáneos que contaran la muerte de Calisto y la de Celestina casi al mismo tiempo, cosa que no sucede en el texto de Fernando de Rojas. Incluso, nos obligaba a que los encuentros entre Calisto y Melibea sucedieran en una sola noche y no en varias, como sucede en el original. Además de ese tiempo simultáneo de las dos muertes que nos acercaba más a una estructura cinemato-

gráfica que teatral, y que se logró de forma puramente escénica, el problema era decidir cómo contar la relación sexual entre Calisto y Melibea. Específicamente, cómo contar las acciones de él.

Para lograr las muertes simultáneas tomamos de pretexto el amago de la huida entre Pármeno y Sempronio cuando escuchan ruidos. En el original regresan a su puesto mientras Calisto está con Melibea. Yo aproveché los parlamentos para hacerlos salir de escena (demostrar su naturaleza traidora y ruin, puesto que, si al primer peligro hubieran huido, bien podían huir ahora que no los queríamos) y con ese impulso los encaminamos hacia casa de Celestina para matarla por no repartir el pago que le había dado Calisto. Esos mismos ruidos que los hacían huir, obligaban a Calisto a coger su capa y asomarse a ver qué pasaba, cayendo así de las alturas de la casa de Melibea. La escena en casa de Melibea quedaba suspendida y, en cambio, Pármeno y Sempronio llegaban a tocar a las puertas de Celestina.

Por otra parte, en este primer encuentro entre Calisto y Melibea no hay un acto sexual. De modo que hice una combinación entre el primer encuentro sexual (que sucede la segunda vez que ella lo deja entrar y que es una violación) y el último, que es cuando se mata Calisto. Es interesante ver que su conducta es siempre violenta y egoísta, de modo que, al comprimir el acto sexual en un solo encuentro, se subraya esta falta de delicadeza y se manifiesta la incomodidad física y moral de Melibea. Igualmente, mantengo el voyerismo de Lucrecia como parte del primer encuentro y paso el texto de Sosia y Tristán (que presencian también —burlándose de Melibea— el encuentro sexual de los amantes) a Pármeno y Sempronio.

Finalmente, quiero mencionar el trabajo que también hice con José Luis Gómez sobre el *Cantar de Mio Cid* (2021). En este caso, además de reducir la longitud del poema teniendo que mantener la estructura de los tres cantos y no perder el hilo argumental, mi trabajo consistió en elaborar una partitura fonética que le permitiera al actor decir este poema como un juglar medieval. Es decir, que se oyera el español hoy como se oía ayer. Para esto, contamos con la asesoría de la académica Inés Fernández Ordóñez que nos aportó las claves de la pronunciación y, con ellas, elaboré una partitura de sonidos para José Luis.

Para el actor y director era una incongruencia mantener la sintaxis dislocada del original y, sin embargo, que el público lo escuchara con nuestra fonética actual. De modo que mi trabajo fue el siguiente: el texto original se lee así [Anónimo, 2007: 5-6]:

De los sos ojos tan fuertemiente llorando,  
tornava la cabeça e estávalos catando.  
Vio puertas abiertas e uços sin cañados,  
alcándaras vázias, sin pielles e sin mantos,  
e sin falcones e sin adtores mudados.  
Sospiró mió Cid, ca mucho avié grandes cuidados,  
fabló mio Cid bien e tan mesurado:  
—¡Grado a tí, Señor, Padre, que estás en alto!  
¡Esto me an buelto míos enemigos malos!—

Y, con la transcripción fonética adecuada, nuestro libreto quedaba así:

De los sos oyhos tan fuertemiente llorando,  
tornava la cabetsa e estávalos catando.  
Vio puertas abiertas e utsos sin cañados,  
alcándaras vadzías, sin pielles e sin mantos,  
e sin falcones e sin adtores mudados.  
Sospiró mio Tsid, ca mucho avié grandes cuidados,  
fabló mio Tsid bien e tan mesurado:  
— ¡Grado a ti, Señor, Padre que estás en alto!  
¡Esto me an buelto mios enemigos malos!—

Con este último ejemplo vengo a demostrar que el ejercicio dramático verdaderamente consiste en *saber decir lo que dijeron antes*.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO [2007]: *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1997]: *El gran teatro del mundo*, Barcelona, Crítica.
- CERVANTES, Miguel de [2015]. *Comedias y tragedias. La casa de los celos*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- HARTER, Hugh A., y John D. MITCHELL [1990]: *Staging a Spanish classic: The House of Fools. A Spanish-English Edition with Stage Directions of José de Valdivielso's «El hospital de los locos»*, Midland, Northwood Institute Press.
- PAVIS, Patrice [1998]: *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts and Analysis*, Toronto, University of Toronto Press Incorporated.
- ROJAS, Fernando de [2000]: *La Celestina Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica.

«QUÉ CONFUSO LABERINTO».  
CÓMO VERSIONAR UN CLÁSICO.

**Álvaro Tato**

---

DRAMATURGO Y ACTOR

**Óscar García Fernández<sup>1</sup>**

---

UNIVERSIDAD DE LEÓN / IES ANTONIO GARCÍA BELLIDO

Dentro de las XLVII Jornadas de teatro clásico de Almagro con el título de *El arte de adaptar a los clásicos*, se produce la esperada charla de uno de los grandes especialistas actuales de la dramaturgia, Álvaro TATO, presentado y acompañado por la secretaria de las Jornadas Almudena GARCÍA GONZÁLEZ.

GARCÍA GONZÁLEZ toma la palabra para presentar a Álvaro TATO agradeciendo, además, su presencia. A pesar de que es bien conocido por las personas asistentes a las jornadas, pues ya es un clásico en ellas, Álvaro TATO es dramaturgo, actor, escritor, licenciado en Filología Hispánica y es profesor en el Máster de Creación Teatral de la UC3M. Ha trabajado con la CNTC, habiendo hecho versiones de *El perro del hortelano*, o *El alcalde de Zalamea*. Por otro lado, es uno de los miembros fundadores de la tan reconocida compañía Ron Lalá. Han llevado a las tablas obras tan interesantes como *Siglo de Oro*, *Siglo de ahora*, o *En un lugar del Quijote*. Actualmente también está trabajando con Ay Teatro y la

---

<sup>1</sup> Crónica de la conferencia de Álvaro Tato, redactada por Óscar García Fernández y revisada por el autor..

obra *Burro* que interpreta a Carlos Hipólito y que se podrá ver en Almagro este mismo verano. Ha trabajado con actrices de la talla de Charo López en el espectáculo *Ojos de agua*. En su labor poética ha obtenido varios premios de poesía como el Miguel Hernández, el Hiperión o el Francisco de Quevedo.

Álvaro TATO toma la palabra agradeciendo a Almudena sus palabras, la presencia de amigos, maestros y al público asistente. Explica el título «¿Qué confuso laberinto / es este, donde no puede / hallar la razón el hilo?» que hace alusión a versos calderonianos de *La vida es sueño*. «Estos versos representan y simbolizan el tema que nos ha reunido». Es un tema molesto polémico y por eso le parece fascinante el tema de las versiones teatrales.

Su idea no pasa por hacer un «mapa de instrucciones», ni una reflexión excesivamente meditada, sino una guía reflexiva que sirva de ayuda y para mostrar su visión del complejo asunto. Para explicarlo alude a la palabra nepalí «*sherpa* que es “el hermano del camino” es decir, el que enseña el camino». Su intención, por tanto, es ofrecer esas notas que sirvan de ayuda, un pequeño viaje de *sherpa* en el que va a contar cómo ha vivido la montaña de los clásicos. Así, no pretende hacer un análisis de todas sus versiones. Es decir, no busca tanto «acrecentar la sabiduría del filólogo ni una simple reflexión» sino recorrer esa complicada montaña que es realizar una versión.

TATO señala que «Julio Vélez ha usado previamente la palabra transculturalidad y designa muy bien ese sentimiento de hacer una versión», como lo siente él, para conocer de manera transcultural los continentes, las razas, y, por tanto, las distintas posibilidades a la hora de versionar.

Su primera intención es trasladar «la sensación de desafío permanente que suponen los clásicos». Para ejemplificar este proceso habla de sus visitas a centros educativos en los que da charlas a alumnos, en las que le gusta comenzar con que no hay nada más parecido a un clásico que un adolescente. Y esto es por dos motivos: por un lado, por la crisis, por el conflicto, y de eso saben mucho los adolescentes, no en vano adolescente etimológicamente es el que adolece: la sensación de rabia, muerte, lucha, la misma de Antígona, y de Segismundo y esto se encuentra en los clásicos. Por otro lado, en la dificultad. «Esa sensación de dificultad se suele pulir en la tendencia actual a facilitar en las versiones, pero como dramaturgo prefiero un equilibrio. Lo que Juan Mayorga denomina el oro de la lengua, es decir la dificultad léxica, sonora, semántica, la morfosintáctica.» Hay muchas capas en la lengua y es lo que quiere mostrar con estas palabras. Tiene que haber, por tanto, una tensión entre la comprensión y la dificultad, entre la poesía cercana y el

símbolo, sin ello es complicado lograr el goce artístico, el impacto. Así pues, «cada versión es distinta y en todas busca esa sensación de magia, aventura, otredad, un viaje entre culturas».

Precisamente, cada versión comienza con un proceso diferente. De hecho, el 80 % de la versión surge en el ensayo, el 20 % es la labor del filólogo. Así sucede, por poner un ejemplo cercano, con *Burro*, interpretado por un genio del teatro, Carlos Hipólito, quien cuenta 6000 años de vida del animal en un monólogo de una hora y que fue creciendo a medida que se ensayaba.

Otro de los objetivos de esta sesión es «dar pautas para el proceso de versión.» Y va a concluir con «una reflexión final sobre el teatro clásico.»

Para conocer el recorrido de lo que se va a realizar es necesario saber bien las nomenclaturas porque esto ya implica la mitad del viaje. Consecuentemente, para TATO lo más importante es «distinguir perfectamente entre versión y adaptación». A pesar de que esto ya puede ser sabido por muchos asistentes, en primer lugar y según los manuales, «se versiona cuando la referencia es una obra de teatro y el texto de llegada es también una obra de teatro.» Algo que a priori parece sencillo. «Se dialoga con Calderón, con Lope, y se llevan a cabo los cambios necesarios para que lleguen según nuestra intención al público, al espectador.»

Sin embargo, «el proceso de adaptación es trasladar una obra artística de otro género al teatro».

Para que podamos comprender mejor su proceso de adaptación, lo piensa como en cinco columnas que marcan los grados de diferencia con respecto al original.

#### 1.- EL ORIGINAL

Una de las preguntas que surge al inicio del proceso es «¿Y por qué no hago el original?» Casi siempre es un fracaso representar el texto original, es decir, hacerlo según una edición crítica, de manera muy fiel, soltando los 3000 versos de una comedia del Siglo de Oro. Esto es así porque es necesario hacer retoques, juegos, incluso estos se pueden hacer más fieles a lo que se quiere que reciba el espectador del siglo XXI que si se dejara la obra tal cual fue escrita en su época. Esto sucede incluso con las traducciones. Un ejemplo muy significativo es Ana Zamora y su compañía Nao d'amores, porque parece que esto es lo que hacen, aunque ella no lo cree así y siempre reivindica que no es de este modo porque interviene en el texto con una traslación cultural, con un recorte del texto, una búsqueda hasta dar con el objetivo de traerlo al siglo XXI.

Por lo tanto, «una versión no es el original. Poder afirmar esto también es un alivio», asegura entre risas del público. En este sentido, recuerda a modo de anécdota que, estando en el Teatro de la Comedia con la obra *En un lugar del Quijote* de la compañía Ron Lalá, la librería de enfrente del teatro les comentó que había aumentado la venta del libro, del *Quijote*, y eso para ellos fue el mayor elogio que pudieron recibir, a pesar de que considera que esa obra, *En un lugar del Quijote* está en el lado opuesto al original.

Aunque, por otro lado, también hay versiones muy fieles, muy bien conseguidas que «te vuelan la cabeza». Por tanto, no es mejor una cosa u otra, lo mejor es conseguir un grupo compacto de trabajo, un equipo creativo que emocione, que llegue y que trabaje.

## 2.- REVISIÓN

Se refiere, en este segundo caso, a cuestiones como «retocar alguna arista, suprimir alguna redondilla, alguna relación de una batalla naval que se debe recortar porque es innecesaria.» Este caso solo le pasó con el *Don Juan* en Alcalá de Henares. Allí el público quiere formar parte de la propia versión, para ellos Zorrilla es un evento social; y esto lo sintió cuando salió al escenario, no como actor, sino que le tocó limpiar el agua del escenario ya que estaba lloviendo. Cuando vio a todo el público entregado, se sorprendió por lo raro del oficio. Casualmente Fran Perea hacía de don Juan y pasaba entre el público, de manera que las fans lo aclamaban. Al hilo de esto, piensa que el público del siglo XVII pudiera sentir lo mismo al ver a Cosme Pérez. Por tanto, se pueden hacer obras con solo pequeños retoques respecto al texto original.

## 3.- LA VERSIÓN

Según Álvaro TATO se le llama a «esa colección de retoques, recortes, intervenciones leves que asumimos como diálogo con el autor con el que se trabaja. Esto mismo puede suceder con las traducciones.» Aunque depende de cada proceso, proyecto o contexto, el objetivo suele ser un equilibrio entre la fidelidad y la comprensión por parte del auditorio.

## 4.- VERSIÓN LIBRE

«Como contenedor de todas las intervenciones de importancia,» la clave son cambios en la estructura, con estos ya estamos ante una versión libre. Esto es, «toda adaptación parte de una versión libre.» En el caso de otros géneros literarios

llevados al teatro, «es imposible adaptar una novela sin una reestructuración. Por ejemplo, *Malvivir* era una recreación de las novelas picarescas femeninas.» Tato asegura que en la compañía estaban perdidos hasta que encontraron el formato del *western*, de las *road movies*, de *Breaking bad*, donde la trama consiste en que no hay trama y solo queda, por tanto, asistir al sufrimiento de los personajes sabiendo que se dirigen a un final aciago.

«La obra *Burro* también puede ir por aquí.» Se fijaron en dos ideas: el modelo de testamento que hace el asno, y la misa del asno. Y es que en la misa del asno subían al animal al púlpito a dar misa y los asistentes rebuznaban en respuesta. Pues esas dos ideas sirvieron para la estructura teatral de la obra. Solo lograron entender la dramaturgia de *Burro* cuando cogieron todas las ideas, todos los fragmentos de Esopo y otros, pero a través de un burro que le cuenta a su sombra su historia mientras se quema la finca donde se encuentra, lo que termina siendo un símbolo de la España vacía. Sin ir más lejos, en *La disputa del asno*, del autor mallorquín Anselm Turmeda, se hace una defensa del animal y del veganismo muy actual. La labor del versionista, por tanto, es adaptar la obra del mallorquín. Lo mismo sucede con las escenas de Juan Ramón Jiménez, en las que se entremezcla la parte de la vida de JRJ con la parte lírica. O en la parte de Rucio, el asno de Sancho, y Rocinante sucede lo mismo, que dialogan libremente, es una versión libre de lo que pudo haber ocurrido entre ambos animales.

##### 5.- BASADO EN

«Aunque esta última categoría no acaba de tener un planteamiento muy científico, la visión de conjunto de haber hecho varias versiones me permite usar esta idea: ni estructura ni materiales coinciden con el original.»

En *Ojos de agua*, versión con Charo López de *La Celestina*: Celestina dice palabras que ellos le ponen en la boca, y para ello parten de la idea de que Celestina no murió. Se trata, por tanto, de una reinvención, y así lo pone en el subtítulo, «Basado en». En cada época se lee un personaje de una manera y eso hay que explicarlo, bien a través de una versión, una adaptación, pero que el público sepa lo que va a ver en la representación, de modo que hay que indicarlo desde el inicio.

Volviendo a incluir ejemplos significativos: esto se puede ver perfectamente en la visita al teatro isabelino, en el *Globe*. Esta es una experiencia que se espera vivir, y, al entrar, lo que sucede es que se ve a todo el público con el móvil, es llamativo, pero si la versión es buena, la gente deja el móvil y atiende a la representación.

Tras este cuadro con las distintas posibilidades de acercamiento al texto original, ofrece ahora las distintas fases que sigue para la nueva creación.

#### EL PROCESO

Es decir, «los pasos que se dan en cualquier orden y son necesarios.»

«Lo primero que aparece en el proceso son las líneas dramáticas»: se refiere a las nociones que se tienen sobre la obra a partir de una lectura doble: una intuitiva, actoral, que es física, corporal y esta es fundamental ya que si no se hace, la obra puede fracasar; y la otra, la segunda, es intelectual, es decir, un análisis exhaustivo de los conflictos, de los problemas de los personajes.

Por supuesto, «tiene que haber una lectura previa, como filólogos.» En forma de anécdota cuenta que Fausta Antonucci se acercó a él en Alcalá para felicitarlo y contarle que ella oía el verso, la música del verso. Esto lo deben hacer los filólogos, leer en voz alta; se tiene que insertar el teatro en la filología y escuchar la música del idioma, sentir la música. Lo que quiere decir es que se debe llevar a cabo una lectura sinestésica y a su compañía esta lectura le ha resultado la clave de muchos montajes. Sin ir más lejos, en *En un lugar del Quijote* encontraron que «el *Quijote* huele a heno recién cortado, es madera, y al cerrar los ojos, oyes a gente. Y se oye porque está lleno de la verdad del habla. Y eso se produjo gracias a haberlo leído en voz alta durante horas.»

«Sin embargo, en *El Alcalde de Zalamea*, con Helena Pimenta, que también emplea el juego de intuiciones, lo que oía era la piedra». De ahí que basara su montaje en un gran muro de piedra. Esto no aparece como tal en las ediciones anotadas, pero estas son fundamentales para las gentes del teatro. Por eso consideran que toda compañía debe tener a su lado un «filólogo de guardia». Estos son, en parte, responsables de la búsqueda de la exquisitez, de la perfección, puesto que para él «el verso clásico es como la danza clásica, o es perfecto o es una mierda.» Y aunque pide perdón al público por la expresión, logra arrancar una gran algarazara.

Así es que esta lectura es para establecer las líneas dramáticas.

«Del conflicto se va al personaje y no al revés.» Para TATO, como dramaturgo, los personajes son problemas, son como adolescentes movidos por pasiones previas a ser un príncipe de Dinamarca, esto es, los personajes se mueven ya desde antes de llegar a su conflicto. El poder contra el amor es lo que querían reflejar en los personajes de *El perro del hortelano* con Helena Pimenta. Y por ello

lo llevó al mundo palaciego del siglo XVIII, mucho más cercano a la sensualidad y al conflicto de la corte napolitana, con esos vestidos, esa seda, que es lo que buscaba la directora.

Por último, destaca la «importancia de la polimetría como método infalible, como el hilo para encontrar todo esto.» En la tragedia griega ya se utilizaba el verso, en la Comedia Nueva se usaba la polimetría de forma intencional, también emocional. Y es que el teatro siempre había sido poesía, solo cambió en el siglo XIX, a finales, con la llegada del Realismo.

Así, pone el ejemplo de *El alcalde de Zalamea* y su espectacular inicio con «¡Cuerpo de Cristo!», que sería muy llamativo y un insulto en la época. Continúa con la redondilla:

¡Cuerpo de Cristo con quien  
desta suerte hace marchar  
de un lugar a otro lugar  
sin dar un refresco! ¡Amén!

y pide la participación del público, que se entrega contestando ¡Amén!, incluso da una nota «entrar a cuchillo» con la que el auditorio se entusiasma. Con este ejercicio logra mostrar que la sonoridad es diferente, que la polimetría es fundamental y que esa redondilla es necesaria para que el público entre en el texto.

Volviendo en este sentido a *El perro del hortelano*, recuerda y recita la intervención inicial del personaje de Diana, interpretado por Marta Poveda:

¡Ah, gentilhombre! ¡Esperad!  
¡Teneos! ¡Oíd! ¿Qué digo?  
¿Esto se ha de usar conmigo?  
Volved, mirad, escuchad.  
¡Hola! ¿No hay aquí un criado?  
¡Hola! ¿No hay un hombre aquí?  
Pues no es sombra lo que vi,  
ni sueño que me ha burlado.  
¡Hola! ¿Todos duermen ya?

La actriz se encuentra con bisílabos, monosílabos, una esgrima verbal desde el inicio. Con esas redondillas se logra captar la atención del público y a la vez definir el estado de ánimo del personaje. Por tanto, la importancia del verso es musical

en varios niveles: el verso castellano está escrito para ser memorizado, para ser memorable y para que el público entre en la historia desde el inicio. En conclusión, la polimetría ofrece «la mitad del trabajo hecho» para Álvaro TATO.

#### METODOLOGÍAS ÚTILES

«Un método de trabajo que utilizan se basa en el uso de la pizarra y hacen lo que los americanos denominan *cluster* de guion. Para ello se pone en el centro la palabra principal y se va haciendo un bosque, un mapa de palabras en torno a ella. En la película *Tiburón* Spielberg puso *shark* en el centro y todo lo que salía después: por debajo términos asociados como terror, sangre; si bien, en la parte de arriba escribió dos referentes: san Jorge y luego *Moby Dick*. El *cluster* es un mapa muy útil en este sentido porque logra concentrar los puntos en los que se va a centrar la idea.»

Y también hacen una sinopsis de 40 palabras. Es decir, resumen todo el trabajo en esas cuarenta palabras y eso obliga a pensar muy bien lo que se quiere transmitir. Además, se preguntan: «¿Quién es el protagonista?» Y reflexiona que quizá Creonte es el verdadero protagonista de Antígona, ya que el propio personaje de Antígona no cambia en la obra, va en busca de su destino trágico, mientras que Creonte se modifica.

#### LA DOCUMENTACIÓN

Este es el segundo paso y respecto al uso de la documentación explica que «no solemos hacer una lectura documental hasta que tenemos el texto asentado desde la intuición.» Esa lectura documental ofrece dos marcos: el filológico, fundamental su andamiaje, un saber lo que estaba diciendo el autor. Lo ejemplifica a través de la palabra tema en estos versos «Este fuego, esta pasión, / no es amor solo, que es tema, que es ira...» del *Alcalde de Zalamea*. Para él es fundamental que el público entienda el significado de tema, y aquí esa palabra significa obsesión. Y en este momento, en la actualidad, se debe cambiar el verso para que se entienda. Así pues, se versiona buscando y encontrando la palabra demencia, que es algo parecido a una obsesión loca, pero el problema es que demencia tiene más sílabas, de modo que tiene que cambiar el orden para que sea correcto el computo silábico.

Por lo que su versión fue «no es solo amor que es demencia...» y esto no es ningún anatema contra el teatro, sino que es un trabajo meditado, estudiado y, por tanto, merece la pena realizar ese cambio.

Para ilustrar esto relata con su gracia habitual que en un ensayo de *El castigo sin venganza*, con la gran actriz Beatriz Argüello, pensaron que el fragmento «entra paso» no se iba a comprender, y decidieron cambiarlo para facilitar al espectador un elemento fundamental. Pero después, en el local de ensayo, con un gesto, con una mirada, con el tono de voz, la actriz lo dijo de tal forma que no hizo falta el cambio. Eso fue trabajo de dramaturgia y, especialmente, el trabajo de la actriz, que es/fue muy sabia y supo entender perfectamente el sentido que tenía que dar a la palabra.

«Hay que pensar muy bien qué se hace con las tiradas de verso largas,» por ejemplo, la narración detallada del bautizo del príncipe Baltasar Carlos. «A menudo resulta necesario eliminarlas puesto que rompen el ritmo.» Además, refiere que se ha de tener en cuenta que el teatro en su momento no solo era las tres jornadas, sino todo lo que se representaba entre actos, de hecho, nuestro teatro clásico era una fiesta y considera que, para ser fiel a esta idea, se debe respetar esa «fiesta».

«Se puede, no obstante, caer hacia la otra dirección: hacer algo moderno, esto puede ser un éxito o un fracaso. Para que sea acertado ha de tener una base detrás, un buen andamiaje filológico, una lectura profunda del texto y lo que lo rodea.»

## EL TRABAJO TEXTUAL

«Esta es una cuestión también de gran complejidad, es un laberinto técnico, es una responsabilidad ardua, son unos meses duros de trabajo». Para TARO, el versionista tiene que ser un poeta, en el sentido de que maneje el verso técnicamente, que sepa cómo es el Siglo de Oro y leerlo y amarlo a partes iguales para lograr el objetivo final. El poeta tiene, entonces, que buscar el equilibrio entre «retoques, recortes, supresiones y cambios de orden», ya que las considera las cuatro operaciones básicas. El fundamental es la noción de retoque dado que este permite que el teatro clásico no sea solo una «fiesta de filólogos», y esto lo han perfeccionado los ingleses. Lo clarifica con un ejemplo significativo: si estamos ante un romance y llega un verso que dice «escóndete en el retrete», hay que hacer algún tipo de retoque para que se entienda el verdadero significado de esa palabra. Por lo tanto,

los poetas de este trabajo textual son los escuderos de los grandes genios, a los que hay que ayudar, por lo que se hacen esos cambios para que se pueda entender.

Para ir finalizando, no va a poder hablar del asunto de las traducciones, a pesar de que le obsesiona y se fija con mucho detalle en el endecasílabo, el heptasílabo y en el uso del alejandrino como base de construcción del verso. A este respecto, considera que se tiene que comenzar casi de cero con las traducciones literarias, hay que repensar las traducciones desde el escenario, desde la prosodia y la práctica escénica.

#### UNA BREVE REFLEXIÓN FINAL

Entiende que debería haber un mayor interés en nuestro patrimonio teatral, reflexión fundamental y necesaria dado el valor que tiene. Además, en este sentido, recuerda lo poderoso del teatro y lo ejemplifica a través de Guanajuato y su festival, cuando la autoridad, el gobierno mexicano, esperaba a la compañía en la escalerilla del avión para hacer un recibimiento adecuado. Así pues, tenemos una gran cultura en el teatro, se ha de hacer todavía más se ha de seguir trabajando en su defensa, pero «tenemos el deber de estar en el lugar adecuado y defenderlo».

Tras dar las gracias, recibe una ovación cerrada del público.

Almudena GARCÍA GONZÁLEZ retoma la palabra para agradecer a Álvaro TATO su pasión y amor al trabajo. Da la palabra al público y surgen varias cuestiones interesantes.

Se pregunta desde el público sobre vestuario más moderno. La persona quiere saber cómo evitar los clichés en los que puede caer.

Álvaro TATO cree que, en realidad, «la respuesta es la propia conferencia». La cuestión no solo consiste en poner un vestuario de nazis o un micrófono para hacer una representación contemporánea. Cree que el teatro, al menos, tiene que estar a la altura del «musical americano» en cuanto a espectáculo, y esto solo se logra con procesos particulares, no se puede tampoco generalizar. Se deben quitar todos los tópicos que el versionista, el director, tienen en mente. «En efecto, esto se logra con mucho trabajo y todas estas ideas anteriores: desde la sinopsis al *cluster*.» Hay que profundizar en la lectura hasta emocionarse con ella, como les estás sucediendo actualmente con Ismene y Antígona en el montaje que preparan, del que va a surgir su visión particular. Le dan muchas vueltas,

releen hasta descubrir todo el contenido de la obra. Es decir, no se puede ir de época por defecto, aunque quede bonito.

Y recomienda tomar decisiones responsables, como *La verbena de la paloma* que acaban de hacer en el teatro de la Zarzuela. La directora decidió ser muy fiel a la obra, pero en lugar de ponerlo en su verdadera época, lo trasladan a la última función que se hizo de la obra en el teatro Apolo en 1929, unas cuantas décadas después, si bien, lo han hecho meditando mucho la decisión.

Otra persona que habla de la fiesta del teatro clásico. Y habla de la música, que considera fundamental. ¿Cómo encaja la música en sus obras?

TATO contesta que «el problema es pensar que la música es un simple adorno. Y en el teatro del Siglo de Oro la música era fundamental.» En la obra de Juan Rana y su juicio, las canciones ya están presentes en el primer día del proceso, desde el inicio de todo el proceso. Por esto considera fundamental que canten, toquen, actúen los actores. Se atreve a bromear con que, si no saben cantar, tocar o actuar, no deberían subir al escenario, lo que arranca una nueva y merecida carcajada del público. Por otra parte, «la propia métrica es muy importante, hay que respetar la rima, el ritmo del verso...» Su propuesta es integrar la música desde el inicio y que no sea un mero adorno. El teatro es una fiesta y en una fiesta debe haber música, y debe tener sentido.

El profesor DOMÍNGUEZ MATITO toma la palabra, lo felicita y le pregunta por las tribulaciones de los adaptadores. ¿Cómo versionar para el palacio o para el corral? ¿Cómo se plantean qué hacer con el hipogrifo? ¿Y con el inicio del *Quijote*, se tiene que explicar?

TATO responde que cada uno debe poder hacer su versión. A él le gusta la sensación de «ser un funambulista que busca el equilibrio entre ser fiel y arriesgado.» Para explicarlo habla de tres nociones siguiendo a Italo Calvino: liviandad no ligereza, sencillez que no simpleza; y tiene que haber agilidad, pero no prisa. Es necesario encontrar los tiempos y ritmos del texto. Respecto a los casos que se preguntan, son un poco desafiantes, son complejos. Y le contesta con lo que dijo Juan Mayorga, que *La vida es sueño* no hay que tocarla porque es como entrar en una catedral.

En el caso de la obra de Cervantes, como todo el mundo la conoce, con *En un lugar del Quijote* lo que hicieron fue un juego, un basado en..., empezar *in medias res*, con los molinos, con Sancho y don Quijote en acción, incluso con el público alborotado al haberse roto la cuarta pared. O el final en el que deciden los personajes en escena el propio comienzo de la obra. Este juego, este espectáculo, los llevó a más de veinte países, en todos esos lugares se podía ver una obra de

Shakespeare, pero no una obra en español. Muy llamativo fue el caso de la India, donde el público decía «arjuna» en el momento en que don Quijote se queda haciendo locuras en la Sierra Morena. Arjuna es el «héroe loco», pero para evitar que el héroe del *Mahabharata* se vuelva loco, Visnú le dicta su base filosófica. Y así sentían a don Quijote, consecuentemente, *El Quijote* es una obra universal, de todos y se puede identificar en cualquier parte del mundo.

Con un estruendoso aplauso se cierra esta interesante intervención de más de una hora, marcada por los buenos consejos para adaptar y el tono de humor y cercanía que desprende Álvaro Tato.

EL CAMPO DE JUEGOS QUE SON  
LOS CLÁSICOS O, SI NO LOS AMAS,  
*QUÍDAM*, DÉJALOS EN PAZ

**Eduardo Vasco**

---

DIRECTOR DE ESCENA

Cuando hablamos acerca de la adaptación de los clásicos áureos resulta curioso que, tan a menudo, olvidemos que lo hacemos sobre obras concebidas para ser transformadas; de materia teatral. Por mucho que sepamos que cada compañía que los represente va a modificar, en mayor o menor medida, la obra original —en buena parte de nuestro patrimonio barroco habría mucho que discutir sobre ese término— algo en nosotros continúa vinculado a esa idea de inmutabilidad que trata de proteger la obra literaria de las embestidas de los comediantes y su poca capacidad para acatar cualquier ortodoxia.

Pero así es la naturaleza de lo teatral: no entiende de límites ni de parámetros rígidos porque es un arte inmediato que, aunque se ensaya y se planifica, tiene lugar frente a nuestros semejantes, gentes que viven, nos contemplan, escuchan e interpelan hoy. Siempre hoy. Y el momento común lo condiciona todo, ya que lo que le interesa al espectador es aquello que contrasta, en mayor o menor medida, con su experiencia vital; algo que, a su vez, cambia, casi cada minuto. Y el cómico habla, más que al espectador, a ese momento común que ambos viven y desean transformar, y que siempre actúa como denominador común en la comunicación.

Así que hablar de límites de intervención es, en cierto modo, una pérdida de tiempo. No hay teatro sino a partir de un texto modificable. Se adapta lo que haga falta, y los límites son las necesidades y el criterio de los que representan. Hay poco que discutir al respecto.

Sin embargo, sabemos que esa tensión entre la resistencia a modificar lo escrito y la libertad del que lo lleva a escena siempre ha existido y, afortunadamente, siempre existirá. En nuestro país el uso de términos como refundición, adecuación o reescritura nos ha informado y advertido habitualmente de que los cambios pueden ser severos, algo que sin embargo no se aprecia (ni se teme) cuando usamos otras denominaciones como adaptación o versión aunque, paradójicamente, puedan contener tanto pequeños cambios como fuertes modificaciones. Vamos, que uno no sabe lo que se va a encontrar porque tampoco tenemos una gradación ni la definición de los límites a la hora de intervenir un texto. Si sumamos a esto las decisiones —de todo tipo, claro— que toman los equipos que se hacen cargo de la representación, el público puede encontrarse casi cualquier cosa al sentarse en la butaca. ¿Es esto malo? ¿Bueno? Ni una cosa ni la otra: ¡Es lo que es!

También tiene mucho que ver la experiencia que acumulas desde que llegas a la profesión. En mi caso, como en el de muchos de mis compañeros de oficio, llevar a escena los clásicos era, hablo de los años 80, un territorio nebuloso; casi indefinido. Como todas las cuestiones que gravitaban alrededor lo escénico, en el ámbito de lo áureo se tenía la intención de revisitarse y redescubrir aquella zona del repertorio que, aunque había tenido un desarrollo innegable (y esporádico) no parecía tener un camino claro para evolucionar. Era un tramo de nuestra historia escénica al que se había prestado muy poca atención, que se había representado con una intermitencia casi descuidada y que se encontraba lastrado por hábitos escénicos ajenos a su naturaleza original.

Es sabido que iniciativas como el Festival de Almagro y posteriormente la creación de la CNTC reavivaron el interés de la profesión y la universidad por el teatro áureo, y al poco el público hizo el resto. Porque podríamos decir que todo encontró un cauce cuando el respetable comenzó a interesarse, y los debates minoritarios aquellos pasaron de ser encontronazos entre grandes personalidades llenas de conceptos inamovibles a inducir tendencias e influir a gentes que llegaban a la profesión y que, en poco tiempo, ya tomaban decisiones y expresaban sus opiniones a través de espectáculos y reflexiones.

No hay que olvidar que se discutían, fundamentalmente, dos cuestiones: cómo debía llevarse a cabo la puesta en escena de los clásicos y cómo se tenía que recitar el verso.

Y creo que se puede afirmar que, si bien sobre «decir el verso» hemos llegado a cierto consenso, o al menos en nuestros planteamientos no estamos tan lejos los unos de los otros como entonces, sobre la puesta en escena, quizás, hemos decidido algo así como que no hay acuerdo posible. Y claro, este es un tema que afecta directamente a la adaptación, ya que toda adaptación depende del camino que marque la dirección, como en todos los asuntos que conciernen a la representación teatral.

¿Qué pasó entonces? Pues que no hubo más remedio que reparar nuestra historia escénica original (gracias a los estudios pertinentes) y converger con el abierto, el amplio concepto de lo que denominamos «puesta en escena contemporánea» y a partir de ahí la profesión encontró muchos más caminos, muchas más posibilidades. El teatro clásico español dejó de ser una imitación de los modos escénicos franceses y comenzó a explorar maneras, al fin, propias.

Otro avance que partió de la práctica escénica continuada con los clásicos consistió en el abandono de la desconfianza que nuestros directores y adaptadores tenían tanto sobre la eficacia de aquellas obras añejas como de la capacidad del público para entenderlos y disfrutarlos. Algo que, desde mi punto de vista, tenemos que revisar de vez en cuando porque es esencial para contarlos, para representarlos. Confiar en los clásicos tiene que ver con saber valorar y gustar de sus estructuras dramáticas, sus personajes, sus historias, su contexto y su lenguaje; su forma y su contenido, y así tener la seguridad de que no hace falta modificarlos sustancialmente —casi siempre simplificarlos, actualizarlos o infantilizarlos— para que el espectador los pueda compartir. Si pensamos que hay que hablar a los espectadores como si necesitasen una traducción es obvio que el material de partida tiene poco sentido. Así algunos de nuestros 80'eros acomodaron aquellas comedias antiguas al gusto de un público al que consideraban incapaz de degustar los textos originales. Y la tendencia era reducir la complejidad léxica y estructural, servir a lo coloquial actual, o disfrazar a los clásicos con argumentos superpuestos que aportasen un aire actual.

Y al hilo de esto sería bueno comenzar a dejar algo claro: los clásicos ¡no son actuales! Los clásicos son lo que son, obras de hace cuatrocientos años que avanzan conceptos, debaten cuestiones universales, pero no son actuales. Cuentan historias con una forma determinada, condicionada, y al contarse en otro tiempo generan paralelismos y, a lo mejor, nos enseñan cosas desde esa ficción concreta. Quizás podemos reconocer en ellos algo de nosotros, pero ni su contexto es el nuestro ni sus objetivos se pueden asimilar de manera inmediata como propios. Querer convertir estas obras en actuales de manera sistemática dice mucho de lo poco que las apreciamos, y de lo rápido que avanza ese concepto de cultura que nos exige lo

inmediato y lo «actual» como medida de las cosas para no tener que profundizar demasiado. También habla de nuestra pereza para aprovechar el contexto original y de nuestra incapacidad para valorar la extraordinaria perspectiva que aporta la historia; el signo de estos tiempos en los que dedicamos más tiempo a oírnos que a escuchar al otro.

En fin, como he dicho y sabemos todos siempre, hemos acomodado los clásicos al gusto del público, pero también y sobre todo... de nuestro bolsillo. Esto se nos olvida tan a menudo... ¡A los artistas no nos gusta bajar al barro del dinero! Pero el caso es que lo condiciona todo y las adaptaciones siempre han tenido y tienen una fuerte motivación económica; y la economía, muchas veces (siendo amable), da la medida del ser humano y del oficiante.

El punto de mira comercial de los adaptadores suele venir fijado por una compañía o una productora que, a su vez viene lastrado por el mercado, que es el que manda. Lo podemos disfrazar, tratar de ser menos drásticos en nuestras conclusiones, pero es lo que hay. Se escribe para lo que se necesita o se puede: salitas pequeñas, repartos ínfimos, espectáculos chabacanos con la excusa de los clásicos trufados de cancioncitas (vamos, variedades) y poco fondo... muy poco fondo.

Y aquí llegamos a los engendros, los inventos alrededor de los clásicos están supliendo las comedias. Suelo incidir mucho en este tema porque estos artefactos han pasado de ser una feliz excepción a ser la norma. El «a partir de» o «sobre la vida de» se acepta como válido en contextos como los festivales o en este, el académico, donde se deberían exigir ciertos mínimos a los poderes públicos. ¿Cuál es mi concepto del mínimo exigible? Sencillo: comedias en escena como lo habitual e inventos como lo excepcional.

Y no es fácil porque las comedias tienen repartos amplios y los presupuestos de las compañías son cada vez más bajos. Pero sí, claro, queremos tener a nuestros clásicos en escena, aunque como sociedad nos conformamos con bululúes que, si es posible, acarreen pocos trastos con ellos. Una irremediable vuelta al tablado y la manta cervantina; un retroceso a todas luces en un panorama en el que (no hay más que mirar las programaciones) los espectáculos a partir de las piezas que adoramos son cada vez menos... sin que a nadie le importe. Y esto afecta directamente a este tema que tratamos sobre las adaptaciones, ya que no se adaptan las obras maestras (o no tanto) de nuestros clásicos, sino que nos estamos especializando en mixturas que parten de motivos o fragmentos de alguna pluma barroca (cuando hay suerte) trufadas a veces con gags y otras con exhibicionismos sentimentales que nos cuentan «donde me apretó el zapato aquel día» o «mi papá no me hizo el

suficiente caso y aprovecho a Calderón para que me escuches aunque te importe poco mi insignificante vida». ¿Esto es bueno? ¿Malo? Pues habrá de todo, pero no hay que olvidar que está pasando de ser la excepción a la regla, y que adaptar y escenificar la comedia es bastante más complejo y caro (en términos económicos y de energía vital), y que perdemos por el camino muchas de las herramientas que, parecía, nos ayudaron a recuperar un repertorio que, ahora, vemos a cuentagotas.

Claro, yo parto de un modelo que conozco y que considero indispensable y que, seguramente, ya se considera algo demodé o superado o vaya usted a saber. Mantengo el foco en aquella demanda que sugerían los «pioneros de los primeros almagros», que soñaron con cuestiones que pensaban como ideales para el desarrollo del teatro áureo, un modelo que, entiendo, ya no está sólo desdibujado, sino casi perdido: Un riguroso trabajo de compañía en continuidad (el concepto de ensamble estable y especializado) un estilo propio (interpretativo, declamatorio y de puesta en escena) y la exploración de nuestro patrimonio para huir de los 40 principales y, por favor, de Shakespeare. Si a esto añadimos excitar el interés del espectador, tendríamos la fórmula que, entonces, nos recetaron y que funcionó.

Lo he dicho anteriormente, apoyándome también en las opiniones de aquellas gentes de antaño: los clásicos debían ser una cuestión de estado, y todos los oficientes y apasionados, desde todos los ámbitos, deberían defender esto como algo imprescindible para el desarrollo del teatro clásico, de la lengua, de la cultura de la ciudadanía; del país en el que vivimos. Ahora, sin embargo, estamos en la supervivencia porque nuestra responsabilidad como comediantes ha sido limitada por una realidad cruda y acuciante. Nuestra tarea no ha sido ya planificar juntos lo que pensamos que debe ser «hacer a los clásicos», sino que se ha convertido en escoger, año tras año, el «pájaro en mano» y comprobar como, poco a poco, todo lo que se logró desde los años 80 se va desvaneciendo presupuestariamente, conceptualmente, artísticamente. Destino final: cultura de masas y beneficio obligado, una mala combinación para lo áureo.

¿Cuándo vamos a demandar recursos adecuados para volver a la dignidad?

Porque una adaptación (vuelvo al tema) no depende de las filigranas técnicas de quién la realiza, eso no es lo importante (esa es una cuestión artística), depende del hambre por llevar aquello a escena. Depende de la necesidad de contar esa historia: necesidad vital, urgente. Depende también del colectivo que la va a llevar a escena (para quién escribes), de los actores apasionados que se van a subir al escenario, y, desde luego, depende del público al que va dirigida.

Una adaptación es una cuestión artística; de amor: amor al material de partida (que te vuelva loco Lope de Vega o Tirso o Alonso de la Vega), amor al oficio (del que estés completamente envenenado, sin remedio) y amor al público al que deseas contar esa, y no otra historia y que muere de ganas de verla.

Una cuestión de amor. Una manera de amarse incontrolada. Pero en verso. Todo lo demás son zarandajas.

Así que, si no te gustan, si no los amas, *quidam*, déjalos en paz.

PD: ¿No sabes qué significa *quidam*? Pues eso.

## DIÁLOGOS CON EL PASADO: *ABRE EL OJO Y EL CURIOSO IMPERTINENTE*

**Yolanda Pallín Herrero**

---

RESAD/ NOVIEMBRE COMPAÑÍA DE TEATRO

El diálogo no es solo una alternancia en la emisión de enunciados. Mucho menos una imposición unilateral. Cuando dialogamos no jugamos contra alguien, sino con alguien. Paulo Freire refiriéndose al «círculo de la cultura» entiende el diálogo como una forma de comprensión compartida a través del cual los que intervienen «juntos recrean críticamente su mundo» [1970]. El diálogo es reconocimiento del otro y reconocimiento del si en el otro en busca de una verdad actualizada y compartida, una verdad que nos valga aquí y ahora. Un trabajo de adaptación debería buscar este reconocimiento.

¿Dos no dialogan si uno no quiere? Sobre el fenómeno de la adaptación se cierne esta sospecha cuando se entiende el pasado como algo acabado. Pero el pasado no está detrás sino dentro de nosotros, como afirmaba Benjamin: no en «la maraña de los puros hechos sino en el contado grupo de hilos que introducen la trama de un pasado entre la textura del presente» [2009: 83] Adaptar es escudriñar esa trama y confirmar una continuidad. Adaptar es bailar entre cadenas. [Nietzsche, 2006: 71]

Cuando ponemos en escena un texto del pasado somos custodios de una tradición; y yo entiendo el ejercicio de la adaptación como una manera de preservarla haciéndola presente. Este diálogo con el pasado que es la adaptación requiere

la práctica de una voz impropia. Como los actores, que se hacen con las voces que no son las suyas, el resto de los profesionales implicados hablamos una lengua otra; una lengua en la que conviven la comunicación fluida y la extrañeza; una lengua capaz de hacernos salir de lo cotidiano y abrazar la poesía. Solo si un actor hace suya esa voz ajena puede comunicar; solo si llega a ser capaz de representarse a sí mismo a través de esa voz ajena puede comunicar; solo si se establece una relación personal con las obras se puede entrar en ellas. Si no, no se entra en absoluto; aunque a veces la fuerza de una obra del pasado es tal que se impone por encima de nuestras ineptitudes. Interpretar, y también adaptar, es una suerte de ventriloquía; una especie de resucitación; un poner a jugar nuestra imaginación para propiciar el encuentro en busca de una verdad compartida.

Ahora consideramos que el pasado no es estático. La tradición no es una verdad incontestable; no está cerrada de forma definitiva. Para estar viva, la tradición ha de seguir evolucionando. Si se clausura, se estanca y muere. La tradición, y el ritual que lleva aparejado, también es una herramienta para interpretar nuestro tiempo.

Es imposible recuperar el pasado de forma absoluta en el sentido que fue. Ni el teatro más fidelista puede hacerlo. Es más, un teatro ultra fidelista es el que podría estar traicionando la intención original del autor; como nos traicionan los falsos amigos en una traducción que se reclama literal. No adaptar en muchos casos puede implicar condenar un texto al olvido por incompreensión. El teatro no es una clase de historia. Adaptar una obra teatral es transitar entre tiempos. Hay que conocer muy bien el lenguaje de partida pero, sobre todo, el de llegada.

Adaptar también es, y no es, restaurar. Es restauración en tanto que le quitamos el polvo y las cenizas a un texto. Pero no lo es en tanto que la lectura mejor del texto que nos brinda la filología se mantiene intacta en el libro. Yo no tocaría un verso si cayera sobre mí la responsabilidad de cambiarlo para siempre. La lectura mejor lo es para el libro. ¿Pero es siempre, la lectura mejor, mejor para la escena?

Yo soy profesora de la RESAD en la especialidad de Dramaturgia y, por mi experiencia, imparto, entre otras, la asignatura *Dramaturgia del teatro clásico*. Cuando empiezan las clases les digo a mis alumnos algo que les sorprende: les digo que están eximidos de manipular los textos, aunque habrán de llevar a cabo una serie de prácticas relacionadas con la habilidad para hacerlo. Les propongo que generen hipótesis sobre posibles intervenciones; pero cuando se trata de abordar el trabajo del curso, que es sobre un texto completo del Siglo de Oro, les digo que pueden acogerse a una suerte de objeción de conciencia. Sencillamente les explico que un adaptador es un deturpador y un censor. Y yo no puedo obligar a nadie a

llevar a cabo labores tan ingratas. El trabajo del señor Lobo, le llama Mayorga, por el personaje de *Pulp Fiction*.

Se sorprenden bastante. Pero casi todos se lanzan con entusiasmo a la manipulación, conscientes de que solo así los textos serán capaces de hacerse presente. No les asusta el insulto o el desdén de la academia. Al principio se lanzan por un sencillo motivo: no entienden el texto. Al menos no lo entienden en su totalidad.

Por eso, la principal tarea de un adaptador es comprender, mediante un análisis actualizado, el texto sobre el que ha de trabajar. Es fundamental que el adaptador entienda por qué hace lo que hace para convertirse en un necesario mediador entre el espectador y la obra que propicie ese diálogo con el pasado. Se ha llegado a hablar de la imposibilidad del diálogo en literatura, más allá del dialogismo bajtiniano. Pero cuando la literatura dramática se convierte en teatro se producen las preguntas y respuestas: se sienten desde el escenario y las sienten los espectadores, entre ellos, en el patio de butacas. Sobre todo cuando la respuesta es la risa. Y el público solo se ríe si entiende el chiste.

La literatura está en los libros creando una ilusión de pasado, más o menos estático, que depende de nuestra competencia lectora. Pero al teatro le es imposible no intervenir sobre la literatura que es su centro: un cuerpo actual en escena ya está interviniendo la ilusión de pasado.

El primer diálogo que establece el adaptador es con el texto; y el segundo, con el director de escena, cuando se trata de dos personas diferentes. Para mí no tiene sentido una intervención en el texto si no es para una puesta en escena concreta; para el aquí y ahora de una producción específica. Y el nombre del director siempre va en la portada, porque me responsabilizo de esta concreta versión para este director en particular. Con las primeras lecturas se empieza a producir un intercambio de saberes y emociones en busca del acuerdo. El principio de cooperación es fundamental. Hay que acortar distancia empezando por aceptar que dicha distancia existe. Antes de hablar hay que escuchar al texto, pero escuchar de verdad. Para ello nuestra herramienta es el análisis exhaustivo y actualizado. El adaptador es el responsable, frente al equipo, del libreto de la representación; y ha de armarse de respuestas ante las incesantes preguntas que nos plantea un texto del pasado que pugna por hacerse presente.

El teatro es una práctica en la que nos obligamos a hacer de la necesidad virtud. La adaptación es algo que se hace por necesidad. Es la expresión de una carencia que es nuestra: nosotros, hoy, no estamos en 1640 en un corral. Nos falta competencia receptora. A pesar de ello, nos empeñamos en ha-

cer una obra de entonces. Hay quien defiende que no deberíamos hacer nunca obras del pasado. Pero es que una obra siempre es del pasado, más reciente o lejano; y a veces las obras del pasado lejano «parecen» hablarnos con una voz más nítida que las del pasado reciente. He puesto comillas en «parecen», porque hay que considerar que solo vemos lo que estamos entrenados para ver. Cuando mis alumnos atraviesan la experiencia de leer de verdad los textos, estrofa a estrofa, verso a verso, pasan de querer cambiarlo todo a querer cambiar mucho menos. Se entrenan e identifican sentidos y formas que antes no eran capaces de apreciar. ¿Podemos entrenar al público de la misma manera? Es una opción. Para ello debería haber instituciones culturales y educativas mucho más decididas a defender nuestro patrimonio.

Entonces ¿por qué hacer obras del pasado, que tal vez no nos representen y que puede que no entendamos? ¿Por qué hacerlas superando la superficialidad de un estéril acto cultural?

Primero, y antes de nada, por su extraordinaria belleza, métrica, lírica y conceptual; y porque esta belleza, no siempre serena y equilibrada, es un bálsamo para el cuerpo social. En nuestro Siglo de Oro la clave fundamental está en el VERSO. Con mayúsculas. El verso es el principal motivo para que amemos el teatro del Siglo de Oro. Nuestra métrica es el gran límite y logro, porque su música nos entona y produce una comunión no racional: el verso nos hace respirar un mismo latido tanto como el humor de nuestra comedia nos hace compartir un mismo espasmo. Tanta belleza sensorial no merece sucumbir bajo el polvo de una incompreensión que nos induce, al menos, a dos tipos de intervenciones.

Unas, aspiran a acercar el texto a la enciclopedia del receptor para que entienda lo que ahora creemos que sería incapaz de entender. Preguntamos al director si va a sacar a escena el cedazo que se menciona en el diálogo; y si se va a usar en escena. Podríamos inducir o sugerir tal uso. Dependiendo de este diálogo, eliminamos o cambiamos términos, de forma más o menos epidérmica. Aquí también estarían las intervenciones que aligeran el texto. Lo que llamamos el peinado. Así, por ejemplo, eliminamos ciertas repeticiones que consideramos innecesarias para un público que ya no está en el barullo del corral; o elementos contextuales de imposible transducción. Ahora bien, hemos de ser conscientes de que en muchas ocasiones estas modificaciones leves devienen en cambios mayores.

Hay otras intervenciones que son deconstructivas porque miran el texto al bies. Los textos tienen la capacidad, por estar fijados, de hacer pasar como verdad metafísica lo que solo es expresión de un sistema de poder que tiende a perpetuarse.

La deconstrucción nos lleva a leer entre líneas. La deconstrucción no es destrucción: es mirar a los márgenes y desconfiar de los relatos oficiales. Siempre debemos dudar sobre lo que la obra parece decirnos y sobre lo que la tradición lectora nos dice que la obra dice. No debemos dejar que nadie nos imponga qué pasa en una obra o qué quiere decir. Se trata de volver a la inocencia, no sin antes consultar todas las fuentes críticas para que la nuestra sea una lectura informada. No se admiten primeras lecturas caprichosas. Se nos ha dicho, por ejemplo, que no hay subtexto en el teatro clásico, que todo está en la palabra de los personajes. ¿Por qué? Y aquí, ojo, propongo no mascarle la comida al receptor, no sobre explicar; no domesticar a las fieras. A veces, lo más astuto en el sentido brechtiano, es lo más sutil.

Uno de nuestros grandes problemas es el final en la comedia. El final de *El curioso impertinente*, por ejemplo, nos propone un matrimonio que de ninguna manera puede ser feliz si nos atenemos a lo que acaba de pasar. Lo sumo a otros tantos finales de comedia en los que las mujeres son castigadas por su libertad e independencia. Arellano [1990] parte de la distinción entre documentos y monumentos de Panofsky [1983: 26] y afirma que, si consideramos las comedias como documentos de la vida del S. XVII, o de conflictos más o menos atemporales, percibimos que algunas acciones, o situaciones, sí se sitúan en un universo trágico; por ejemplo, dice, en lo que se refiere a la falta de libertad de las mujeres. Pero, para él, queda al margen su «valor dramático como monumento primario». Aparece así, la sombra del presentismo:

«Utilizar las comedias como documentos para juzgar lo trágico de su universo, casi siempre desde nuestros propios códigos morales, puede ser iluminador, quizás, para el historiador o el antropólogo, pero me parece marginar lo más propiamente dramático, olvidar la intención y construcción de estas piezas, negar injustificadamente la percepción que de ellas tuvieron sus espectadores».  
[1990: 8]

Precisamente en ese tiempo verbal pretérito, «tuvieron», está la clave: para la puesta en escena es fundamental la percepción que tienen, aquí y ahora, los espectadores presentes. Si un chiste ya no hace gracia, si hay que explicarlo, deja de ser un chiste. La mayoría de los finales en boda del Siglo de Oro han dejado de ser alegres para nuestras espectadoras. Son chistes sin una gracia que no se recupera ni mediante la más esmerada clase de historia. Si el teatro aspira a que se genere una identificación del público con lo que está viendo y no solo a provocar su admira-

ción ante un monumento del pasado que no les afecta, o por el que, incluso, pueden sentir rechazo, se impone el cambio. Lo ético y lo estético no son separables. Lo personal es político. Construimos nuestras identidades a través de las ficciones y no podemos imponer que determinados comportamientos dejen de significar. Puede que la filología sí, pero el teatro no se somete a este análisis historicista porque los argumentos nos afectan y nos construyen.

Así pues, caben, al menos, dos posibilidades:

Podemos no hacer nada con el chiste que ya no tiene gracia y este dejará de ser un chiste. La comedia también dejará de serlo. No podemos explicar desde el escenario que en su tiempo ese chiste era muy bueno. Al espectador actual, me parece, se le hace incomprendible la alegría de muchos finales en boda. Ya lo decía Cervantes en *La entretenida*; ya lo dice Rojas Zorrilla en *Abre el ojo*. ¿Es que las mujeres han de casarse con esos canallas? ¿Es divertido perpetuar un modelo perverso? No pretendo que los modelos siempre hayan de ser que ser positivos, ni mucho menos; pero no los hagamos pasar por tales. Por ejemplo, en la puesta en escena *La villana de Getafe*<sup>1</sup> tratamos de poner en evidencia que Inés lucha desesperadamente, con armas de lo más graciosas pero viles, por un estatus, no por un amor. ¿Qué quería decir Lope? Lo que podía decir en su tiempo. Pero no le creemos tan ajeno al alma humana para no darse cuenta de dicha vileza.

También podemos cambiar eso que ya no hace gracia por algo que sí haga gracia, aquí y ahora. Si acercamos la experiencia de nuestro público al texto estaremos más cerca de obtener comprensión y gratificación. Arellano [1990: 10] apela al prestigio de lo grave para defender un cambio de sentido en la percepción de la comedia. Desde mi punto de vista, si queremos que la comedia siga siéndolo hemos de ajustar e intervenir para, precisamente, seguir de manera más fiel la «intención del autor». Es decir, restituimos elementos de comedia para honrar al autor y su obra.

¿No aprecia Lope a Nise, en *La dama boba*? Sí, y da muchas muestras de ello. Pues bien, yo creo que ahora Lope mandaría a Nise de Erasmo y no la casaría con semejante imbécil. Lope no podía hacerlo, desde luego; no podía ni siquiera pensarlo. Pero ahora sí podemos evitar ese final desgraciado restituyéndole un sentido más propio de la comedia. En cualquier caso, deberíamos asumir que este cambio implica una censura, aunque nos espante enfrentarnos al hecho, porque la censura que nos gusta nunca nos lo parece. ¿Condenaría ahora a Fenisa, la del

---

<sup>1</sup> Joven CNTC. Estreno: 20 de mayo de 2016. Dirección: Roberto Cerdá. Versión: Yolanda Pallín, editada por la CNTC.

anzuelo, por ser una mujer libre, que no quiere someterse a ningún hombre, y que solo se enamora de uno cuando lo que está debajo del traje es otra mujer? Por lo menos deberíamos pensarlo dos veces.

Los finales son especialmente determinantes porque parecen clausurar el sentido del texto. En muchas de sus obras los autores de nuestro Siglo de Oro ya mostraban mediante la ambigua sátira y la fina parodia lo ridículo del honor; aunque luego el final lo desmintiera. En este sentido la comedia puede ser mucho más contemporánea que el drama.

Traigo aquí ejemplos de dos de mis versiones para la escena y los he elegido por tratarse de intervenciones que podría calificar de intensas o decididas: *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla y *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina.

#### *ABRE EL OJO*, DE ROJAS ZORRILLA<sup>2</sup>

*Abre el ojo* es una comedia, como diría el fiscal y censor de 1696 «de las que dan razón a los que escriben contra ellas» [Pedraza, 2003: 642]; una «Comedia Cínica o desenfadada» como la denomina Felipe B. Pedraza [2003: 638] en la que se da una profunda inversión de las reglas de lo positivo y honorable. Los protagonistas no se casan, lo cual es lógico y coherente, sino que al final se celebra un divertido y metateatral enfrentamiento de géneros. No es el primero: es célebre el final de *La entretenida* de Cervantes, un campeón en eso de la inversión de reglas. Aquí nadie se salva. Aquí tenemos lo malo, en términos éticos, enfrentado a lo peor. En este clima social es imposible el amor. La comedia nueva hace lo contrario: barre debajo de la alfombra y remata con un «pelillos a la mar». ¿Podríamos decir que *Abre el ojo* va más allá del juego intrascendente de otras obras? Sí, porque el sentido del honor aparece de forma risible. El materialismo de la pieza es brutal. La crítica ha dicho de Doña Clara que es una discreta meretriz y una mujer libre. Yo diría que es una prostituta de cierto, solo cierto, postín; ahora, una escort. Y, su galán, Don Clemente, es un gigoló, un play boy, un mantenido, un hijo de papá que hace lo que puede por robar a su familia y dilapidar lo que sería su propio patrimonio. Un tenorio venido a menos que solo busca su propia comodidad. En la comedia nueva no sabemos nada del oficio de los galanes porque tener oficio es de pobres. Pero aquí su profesión se hace bastante evidente. Si una señora que vive de

<sup>2</sup> 2RC Teatro compañía de repertorio. Estreno: 25 de noviembre de 2011 en el Teatro Cuyas de Las Palmas de Gran Canaria. Dirección: Rafael Rodríguez. Versión: Yolanda Pallín, inédita

los hombres es una prostituta, un hombre que vive de las mujeres es un gigoló, no debería caber duda. Se hace referencia explícita a que ha estado en la cárcel y nadie ha ido a visitarle; solo Doña Hipólita quien, además, le mantiene económicamente. Estamos en el mundo de la novela picaresca, como apuntó Mackenzie [1994: 93]. Por supuesto, en el caso de los hombres esta circunstancia se suaviza porque opera sobre el pensamiento de la época un claro sesgo machista. Sin embargo, las mujeres que se prostituyen, como Fenisa, siempre merecen castigo.

Menciona Pedraza que conservamos el texto de las tres representaciones que tuvieron lugar en marzo del 1696 en el corral del Príncipe, sometido a la censura; plagado de fragmentos acotados con un «no» al margen: «No siempre es fácil dilucidar si estas supresiones son obra de la censura o de un poeta remendón que se proponía aligerar el texto» [2003: 641] Como puede apreciarse, se trata de los mismos criterios antes mencionados: ligereza e ideología.

Expone Pedraza [2003: 641] un ejemplo supuestamente introducido por la censura sobre estos versos que fueron suprimidos: «o porque nunca al sotillo / un verde me salgo a dar/ ni me ves ir a buscar/ a San Marcos el trapillo». El sotillo a orillas del Manzanares tenía fama de lugar propicio para las aventuras galantes; hacerse un verde quería decir divertirse, holgarse, en alusión al pasto que tomaban las caballerías en primavera; y en San Marcos se creó una casa de recogimiento para mujeres arrepentidas. Esto, como se deja ver, requiere mucha explicación. Así que a lo mejor quien suprime estos versos o cambia «un verde me salgo a dar» por «y me voy un buen día a dar» lo hace no solo porque sea menos procaz sino, también, más comprensible. Se llega a la conclusión de que los cortes que se efectúan en 1696 son de cosas licenciosas; y otros «caprichos de los artistas de la escena» [2003: 642]. A veces no se tiene en cuenta que para comprender la acción es conveniente comprender, aunque no siempre, las palabras.

En otro ejemplo, el texto de Rojas «seamos/ amigos como primero, / un tiempo apacible y manso» pasa a ser «seamos/ amigos como aquel tiempo/ que eras apacible y blando». La expresión «amigos como primero» resulta algo extraña, por lo que el mínimo cambio puede ser una deturpación que facilita la comprensión. En este momento, la dama le reprocha al galán que está siendo celoso cuando no lo era en los inicios de su relación; y en mi versión pasa a ser «seamos/ amigos como al principio./ ¡Qué tiempo apacible y manso!» Esta puntuación ofrece a la actriz la oportunidad de hacer una inflexión para recordar activamente el tiempo plácido en el que su complicada relación funcionaba. Tengamos en cuenta que el motivo de los celos está aquí resignificado porque estos dos personajes no son enamorados al uso sino profesionales del amor.

Después dice Doña Clara en Rojas: «yo os vi hacer que no mirabais;/ ya veis mucho, no veáis tanto/ si queréis.»; y en mi versión «Yo os vi hacer que no mirabais. /Ya veis mucho. No veáis tanto/ si no queréis...» No le dice a Clemente que no tenga razones para ser celoso, sino que haga como que no ve lo que, de hecho, ocurre; y esto es suficientemente escandaloso como para provocar un «no» en el margen de la versión deturpada de 1696. En mi versión, Clara amenaza mediante la negación; y los puntos suspensivos indican que Clemente interrumpe la acción de ella con su largo parlamento: se ve que le funciona la labia, lo que es un tesoro precioso en la comedia nueva; pero en este monólogo de retórica idealista se cuelan «cobraré», «plata» o «costará». La respuesta de Clara, sin embargo, es concreta y sincera: Julián es un pelma y por eso se ha mudado. A principios del XIX, en la refundición de Félix Enciso Castrillón, vemos a Clara hablando de matrimonio y diciéndole a su criada que se entretiene con varios hombres hasta ver cuál de ellos es el más fiel. Sin duda, se trata de una censura que pretende una decidida corrección moral.

Milagros Rodríguez Cáceres [2008: 372] vuelve al corrector de 1696, al que identifica como el dramaturgo Pedro Francisco Lanini Sagredo, quien completa el omitido v. 47 en P2<sup>3</sup> con «fui como alguna mujer», que en P1<sup>4</sup> es «he obrado como mujer» y en Mesonero, «desdichada vengo a ser». Yo censuro este verso para eliminar el estereotipo femenino en boca de una mujer sobre el comportamiento que, se supone, nos caracteriza, y así resulta: «Contigo soy desdichada/ y, aunque en amar y querer/ indiscreta venga a ser,/ he de mantenerme honrada.»

También menciona la «indesmayable aunque estéril voluntad de arrancar de esta comedia cuanto pudiera sugerir a los espectadores algo relacionado con la actividad sexual» [2008: 373] que se revela en varios pasajes; por ejemplo, en Rojas

DON JULIÁN.     ¿Quién es este caballero?  
DOÑA CLARA.    El que hoy me debe mi honor.

pasa a ser

DON JULIÁN.     ¿Quién es este caballero?  
DOÑA CLARA.    Es un conocido mío.

<sup>3</sup> *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, Lorenzo García de la Iglesia, 1680, ff. 113v.-132v.

<sup>4</sup> *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1645, ff. 112v.-131r.

La modificación en este caso no es muy afortunada; aunque podamos entender que Doña Clara mienta a Don Julián, al que quiere mantener como cliente. En mi versión prefiero «El que atesora mi honor», sugiriendo cierta ambigüedad, ya que Clara se refiere a un señor respetable que puede estar guardando su honor como algo de valor; o bien poseyéndolo.

Nosotros, las gentes del teatro y censores, a veces las dos cosas, deturpamos los textos que afortunadamente los filólogos sanan. Nótese que deturpar suena muy desagradable y sanar, muy necesario. Siempre es conveniente establecer una clara distinción entre el texto paradigmático, el mejor texto posible, y los textos ocasionales, que dependen de puestas en escena particulares [Pedraza, 2009: 385] Para los deturpadores es fantástico disponer de una fuente bien contrastada, definida y fijada; pero sin los textos ocasionales puede aparecer el problema de la muerte del paradigma por inanición; esto es, por falta de representación. No intervenir en ningún caso el texto paradigmático podría ser como restaurar un cuadro para que solo los especialistas vayan a verlo.

Se afirma que las intervenciones de un texto son «simplificaciones dirigidas a un público poco entendido», muchas veces «espurias» [2009: 386]. Así que, los que lo hacen, cortan «por sí y por sí no» [2009: 391], es decir, sin criterio alguno. Sí, el público no suele ser «entendido». No sé si cada día lo es menos pero, desde luego, no se leen comedias del Siglo de Oro en el colegio. Por supuesto, «la crítica filológica no tiene como finalidad recorrer la recepción de la obra sino intentar fijar el texto que creó el autor» [2009: 392]. Para tener en cuenta a los receptores ya está la Dramaturgia.

Al explicar un corte drástico se dice que los cómicos prefieren no meterse en ciertos berenjenales [2009: 391]. Claro está que los cómicos intentan no tener que decir ante su público algunos pasajes incomprensibles, pesados en fin, de obras por otro lado excelentes; o bien, afirmaciones polémicas, incómodas o aberrantes. Sí, es preferible no meterse en esos berenjenales, sobre todo cuando arriesgas tu propio dinero desde la producción del espectáculo.

Es verdad que se da alguna «corrección pertinente» [2008: 374] pero «no siempre es fácil dilucidar si estas supresiones son obra de la censura o de un poeta remendón que se proponía aligerar el texto» [2003: 641]; o bien, cambios «dictados por las necesidades o el capricho de los artistas de la escena» [2003: 642]. También se menciona la «preferencia de los actores» [2008: 372] sin atribuirles ninguna posibilidad de criterio. Coincidimos en que es mejor pensar las cosas un poco para no hacer de nuestra capa un sayo [2008: 372]. La dramaturgia aspira a

la responsabilidad de componer el mejor texto posible para la representación; y el dramaturgo, en tanto que deturpador, es la figura más sospechosa de una producción teatral.

Muchas de las numerosas modificaciones de orden menor que llevé a cabo en mi versión de *Abre el ojo* tenían como objetivo acercar el texto a un modelo de habla más oral o comprensible para un espectador contemporáneo; aspiraban a matizar el pensamiento del personaje o su caracterización; o pretendían reforzar acciones y estrategias. Estos son solo algunos ejemplos pertenecientes a la primera escena:

«Si tú no fueras cansada», en el mejor texto posible<sup>5</sup>, pasa a ser, en mi versión, «Si no fueras tan cansada», porque el comparativo intensifica el cansancio.

«Ni una caricia te escucho» pasa a «ni una lisonja te escucho», porque se oye la lisonja, no la caricia.

«Ya yo entiendo tus desvelos» pasa a «Yo ya entiendo tus desvelos», para evitar cierta cacofonía.

«No ver mi casa colgada/ de muy lindos terciopelos» pasa a «no ver mi casa entoldada/ con muy lindos terciopelos», porque las casas colgadas pueden recordar a Cuenca.

«Pues no hayas miedo, señor,/ que a esto tu ruego me venza» pasa a «No tengas miedo señor/ que tu ruego me convenza» porque me parece una expresión más clara y contundente.

«Contigo fui desdichada» pasa a «contigo soy desdichada», porque todavía lo es, y el drama trae al presente.

«pero la Paredes no» pasa a «pero ¿la Paredes? ¡No!», para sugerir énfasis en la interpretación.

«hampona» pasa a «golfa», porque me resulta más comprensible; y, en consecuencia, para ajustar la rima, «y muy suelta la persona» pasa a ser «pero la moral en solfa».

También:

DOÑA HIPÓLITA. Y es cosa muy desairada/  
que yo me llegue a prender  
de un...

DON CLEMENTE.                   ¿Quiéreme dejar

<sup>5</sup> Para los ejemplos de esta lista, ROJAS ZORRILLA, Francisco de [2005] *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, edición, introducción y notas de F.B. Pedraza y M. Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia.

que pasa a

HIPÓLITA. Es cosa muy desairada  
que yo me llegue a prender  
de un pu...

CLEMENTE. ¿Me quieres dejar?

porque evita el hiato, «de un», y porque el apócope aumenta la violencia verbal de la escena.

Otras intervenciones son de orden más decidido, por ejemplo, cuando Clara enumera a sus clientes «Cisneris, Cominarata/ Cis y Chapetón barbado» pasa a «Merluzo, don Salmonete/ Rape y Boquerón barbado», porque los nombres del original no son significativos o graciosos; y ella está contando que ha ido de pesca. De Don Clemente, Merluzo, dice que es «aquel que gasta conmigo/ tanto en plata como en cuartos» que pasa a ser «y es el que gasta conmigo/ no en plata, pero sí en cuartos», porque no le paga con dinero, pero sí mediante favores sexuales. Por último, Rape, Juan Martínez de Caniego, regidor de Almagro en Rojas, se convierte en un Regidor del Chaco recién llegado de Argentina a Las Palmas, donde sucede la acción de nuestra versión; y de ser «lego, llano y abonado» pasa a ser «indiano, viejo y tarado». En consecuencia, sus «doblonos» no son amarillos por estar «opilados», de difícil comprensión, sino que están «rojos» por el óxido de haber cruzado el océano.

Esta versión de *Abre el ojo* fue un encargo del director Rafael Rodríguez para la compañía 2RC de Las Palmas de Gran Canarias. Una especificidad de dicha compañía es el acento canario. La cuestión de los diferentes acentos del español merece un extenso debate que aquí solo puedo mencionar; pero en este caso, por coherencia e identificación de la compañía con su público principal, entendimos que lo canario podría ser llevado a primer término.

En el original, Rojas Zorrilla traza un preciso mapa de Madrid a través del deambular de los personajes que mencionan sus calles constantemente. En nuestra versión, Madrid pasa a ser Las Palmas; y los personajes también trazan un callejero que implica muchos cambios sobre el original.

Cuando Clara se muda de barrio pasa de uno noble a otro burgués; es decir, se traslada de Vegueta a Triana; cuando Cartilla, relata esta mudanza menciona «la calle de las Huertas» que pasa a ser «la calle peregrina», paralela a Triana, dentro del barrio del mismo nombre, que era marinero en su origen pero que empezó a

hacerse atractivo para la burguesía en el siglo XIX. Se produce entonces de forma natural un cambio de cronotopo que comentaré más adelante.

Hipólita dice que se va «al prado», que pasa a ser «Santa Ana» en el barrio de Vegueta, una plaza al lado de la catedral donde dejarse ver; «junto al rastro» pasa a ser «Las Isletas»; «San Juan» pasa a ser «San Antonio Abad»; «la Trinidad» pasa a ser «la Unión Musical», que aparece a mediados del XIX junto a otras instituciones culturales que organizan desfiles de mascaritas en carnaval; o bien, Clemente, en vez de ir «al Mentidero», va «al Caraisco» a ensayar una comedia escrita por un amigo.

La plaza del Caraisco está flanqueada por el Gabinete Literario, entre Triana y Vegueta, y es el primero de los edificios proyectados como coliseo artístico en la ciudad a mediados del siglo XIX. En estos foros burgueses hay señores con posibles y al Caraisco se dirigirá Clara a pescar a sus nuevos clientes ¿Será Clemente un comediante, y por eso lleva la vida que lleva, o es un simple aficionado? Ya se sabe que la gente de teatro se caracteriza por su mal vivir. Julián, por su parte, comenta que no ha visto un ensayo en su vida: es el espectador, el paganini que desearía cotillear entre cajas. ¿Tienen que ver estas circunstancias con el final meta teatral? Sí, claro. Y, de este modo, nos vamos acercando al carnaval y a un nuevo tiempo del relato.

El carnaval burgués es una fiesta parateatral, fundamental en Las Palmas, que debía aparecer en el espectáculo porque representa una inversión de valores acorde con la moral relajada de la pieza. En nuestra versión lo construimos mediante numerosas menciones, por ejemplo:

DOÑA HIPÓLITA. Bien pagas un noble amor.

DON CLEMENTE. Porfía tu amor se llama.

DOÑA HIPÓLITA. Porque ves que no soy dama  
de coche y calle Mayor

pasa a ser

HIPÓLITA. Mi amor es firme y leal.

CLEMENTE. Porfía tu amor se llama.

HIPÓLITA. ¿Porque ves que no soy dama  
de coche y de carnaval

Y esta nueva interrogación se cierra, tras suprimir las dos redondillas del Sotillo, con «no me estimas ni me quieres?».

O también: «¿Pues el llavero te enfada? / ¡Oh, qué de falta tenemos / las mujeres que queremos! / ¿Es mejor una afeitada» pasa a ser «¿Pues el llavero te irrita? / ¡Ay, qué de faltas tenemos / las mujeres que queremos! / ¿Es mejor la mascarita?»

Y, como ni los editores del texto, ni nuestro público, ni nosotros sabemos quién es «Florián»:

DON CLEMENTE. Que aún no pueda un hombre estar  
acatarrado.

DOÑA HIPÓLITA. Más clara  
tenéis la voz que Florián  
y os fingís malo del pecho.

pasa a ser

CLEMENTE. Que un hombre no pueda estar  
acatarrado.

HIPÓLITA. ¿Tan claro  
cantas en el carnaval  
si estás tan malo del pecho?

Cuando Cartilla, refiriéndose a don Julián, dice de él que se acongoja en los entierros, en nuestra versión comenta que «la sardina enterrará». Y para pedir que se alfombrase una casa se menciona que todavía hace frío porque «toda la cuaresma falta».

*Abre el ojo*, como se ha dicho, es una obra profundamente materialista. ¿Es Clara acaso una dama? No, ella misma se reconoce como un animal racional que come, viste y calza. Esta es una comedia «a noticia», como si hubiera triunfado el modelo de *Soldadesca* o *Tinelaria*, en vez del arte nuevo. Cada autor escribe desde su punto de vista y el de Rojas es negrísimo. Su realismo se recrea en los detalles cotidianos más crudos pero la conclusión sobre su pensamiento siempre ha de ser inferida por el espectador. No deberíamos subrayar el hecho de que la pieza nos habla de nuestra propia relación con el trabajo, con el amor o con el tiempo libre. Todos los personajes de la obra viven por y para el dinero. ¿Se trata de un motivo eterno o contemporáneo? Digamos que atraviesa la historia. El dinero es lo que da sentido a las acciones de todos los personajes; y Rojas nos los presenta hablando de manera exacerbada, casi irritante, de contratos, litigios y tasaciones. Esta relación con lo contractual, como lo referido a los pleitos de

Clemente con Beatriz, está algo suavizada en la versión porque requiere explicaciones imposibles.

La verdadera trama de la obra es cómo se consigue el dinero y qué se consigue con él; y el tema principal es el conflicto entre los intereses económicos y los amorosos. A la manera de *Madre coraje*, aquellos que viven del amor no pueden tenerlo. Clara y Clemente se quieren, pero quieren más su estatus y su forma de vida. Ya he mencionado el viaje de *La villana de Getafe* que, en nuestra versión, iba desde una estación de servicio de carretera hasta un resort de lujo. Clara es más positiva porque reivindica su forma de vida, y no renuncia, aunque pague por ello. Ahora bien, si continuara su relación con Clemente acabaría por mantenerlo; y no le merece la pena, porque cuando el hambre entra por la puerta, el amor sale por la ventana.

Aquí, el hambre es la sombra de una amenaza. En la escena en que Cartilla y Clemente planean robar un salero de plata, se menciona su valor a través de la comida que podrán comprar después de venderlo. En nuestra versión se cambian algunos manjares del original por mistela, sancocho o cochino en adobo, que son viandas propias de Las Palmas.

En este mundo de frenética actividad económica se da la convivencia de muchas monedas con diferentes valores, por eso tiene lógica que hablen continuamente de lo que vale el dinero en especias y de sus equivalencias cambiarias. Cuando don Julián repasa el inventario de los regalos que le ha hecho a doña Clara dice «que hecha la cuenta me están / en tres mil reales de plata / que en vellón son cuatro y más», que pasa a ser «y hecho ese gasto ya está / en tres mil reales de plata / que son cien duros... o más». Los «ciento y treinta reales» que va a conseguir don Clemente por el salero pasan a ser «más de treinta y tres» emergentes pesetas; y la nueva residencia de doña Clara «de cien ducados y es bajo» pasa a ser «¿por cien duros? Un buen bajo.»

En nuestra versión, mantenemos y ampliamos el número de las diferentes denominaciones y conviven maravedíes, duros, pesetas, escudos de diez reales y doblones. En 1864 se da esta voluptuosidad monetaria: la unidad de cambio es el escudo de diez reales; el doblón vale diez escudos; el duro de plata, dos escudos; la peseta, cuatro reales, etc. Pero en 1868 se adoptó el sistema monetario francés estableciendo como unidad la peseta dividida en cien céntimos. Concluimos que este tiempo de tumultuosa transición hacia la estabilidad, este mundo liminal, le conviene a la comedia; por lo que el tiempo de nuestra versión podría situarse entre 1864 y 1868. Esto, que no se subraya, repercute en el diseño del vestuario y la utilería.

Otras modificaciones que aparecen en el texto de la representación tienen que ver con las anotaciones escénicas; en este caso, con las direcciones de los apartes que son muy variadas, tal y como ocurre en la dramaturgia contemporánea. Detectamos texto a público que solo oye el público; a público, pero para que lo oiga también algún otro personaje; de un personaje para sí mismo; de un personaje para otro, de forma exclusiva; o de un personaje para otro personaje, pero no oído por este. Son indicaciones que el director me permite que yo les ofrezca a los actores; anotaciones técnicas para una puesta en escena concreta que también pueden afectar al texto del diálogo.

### *EL VERGONZOSO EN PALACIO* DE TIRSO DE MOLINA.<sup>6</sup>

*El vergonzoso en palacio*, exponente de la comedia palatina, es un prodigio de ingenio y gracia; una exploración en torno a la identidad personal y social; una fiesta del amor y el deseo con unos personajes femeninos, como suele ocurrir en Tirso, desbordantes de vitalidad.

Nada más comenzar la función pelean en escena el Duque de Averó y el Conde de Estremoz. Estremoz cree que Averó ha intentado matarle. Averó lo niega. Por fin se descubre que el secretario del Duque, Ruy Lorenzo, ha falsificado su firma para vengarse del Conde por haber «deshonrado» a su hermana. Encontramos aquí, por enésima vez, la violación de una mujer como desencadenante de la acción dramática. Decidimos mantener el motivo, pero consideramos fundamental cambiar la actitud del resto de los personajes ante semejante atropello. En Tirso<sup>7</sup>, el Duque no pestañea ante el descubrimiento e incluso accede a que su hija Serafina sea pretendida por el violador. En nuestra versión, el Duque de Averó no puede estorbar abiertamente las pretensiones del Conde de Estremoz porque este tiene el apoyo del Rey, pero escuchamos sus reprobatorios apartes y comprobamos que hace todo lo posible por mantener al violador lejos de su hija. El resto de los personajes también mencionarán en varias ocasiones la indigna condición del de Estremoz.

Un poco más adelante, el secretario del Duque, Ruy Lorenzo, y su criado, Vasco, comentan la triste circunstancia de su huida de palacio. Vasco afirma, de

---

<sup>6</sup> CNTC. Estreno 29 de septiembre de 2020 en el Teatro de la Comedia. Dirección: Natalia Menéndez. Versión: Yolanda Pallín, editada por la CNTC.

<sup>7</sup> TIRSO DE MOLINA, [2012] *El vergonzoso en palacio*, edición, estudio y notas de B. Oteiza, Madrid, Real Academia Española.

la forma más descarada y extensa, que una mujer no puede ser violada a no ser que ella lo permita. Este parlamento ha sido reducido drásticamente: tanto nos ofendía; pero no eliminado del todo porque en él reconocemos un argumento que todavía escuchamos en nuestros días. El problema, nuestro problema, es que en Tirso el extenso monólogo de Vasco no obtiene ninguna respuesta, quedando así sancionado positivamente por el «quien calla, otorga». En nuestra versión hemos dado la oportunidad de refutación a Ruy Lorenzo, que está arriesgando la vida por vengar a su hermana, escribiendo unos endecasílabos sueltos en los que viene a decir que una mujer que se defiende a menudo termina muerta; y que habría que castigar a los violadores como, por lo menos, se castiga a los ladrones:

Se defendió una yegua en este campo  
de toda una caterva de rocines  
y muerta terminó, aunque muy honrada.  
¿Y quieren los infames persuadirnos  
que ellas han de guardar sus pertenencias  
del nocturno ofensor? Pues esto es cierto:  
si como echa a presidio la justicia  
los que roban, echara los que fuerzan  
hubiera menos; y ellas más confiadas  
vivirían, sin miedo a ser dañadas.

Hay en *El vergonzoso en palacio* toda una serie de personajes populares sobre los que recae, en Tirso, una comicidad muy primaria, a menudo escatológica, que no nos ha parecido lo mejor de la pieza. Versionar, en obras tan extensas, es a menudo renunciar; por ello hemos reducido bastante estas situaciones que, por otro lado, presentaban un tópico desnivel entre las clases populares y las elevadas. Del mismo modo hemos reescrito, mediante algunas modificaciones y redistribuciones del discurso, el personaje de Melisa, una joven campesina a la que conocemos muy enfadada por el desdén de su pretendiente Tarso. En nuestra versión aplicamos una inversión de roles, y a Melisa ya no le importa la distancia de Tarso, sino que exige su respeto; ya no lloriquea ni se siente humillada sino que reivindica su libertad para amar, a más de uno si se tercia, y medrar en la vida; y, por supuesto, no pedirá al final ser casada con Tarso, sino que obtendrá un trabajo en la corte del Duque de Avero.

Con todo, la trama más modificada es la de Serafina, hija del Duque de Avero. En el original, Serafina es una joven inteligente y libre, que se viste de hombre

no para conseguir el amor de ninguno, sino para representar un monólogo, toda una obra comprimida muy contemporánea en su mezcla de narración y drama, que ha sido visto por la crítica como uno de los más hermosos manifiestos en defensa de la comedia.

La trama de Serafina está estrechamente ligada a la de doña Juana y el primo de esta, Antonio, Conde de Penela. Antonio llega a la corte de Avero para comprobar si las hijas del Conde son tan hermosas como se comenta. A pesar de su elevada posición, quiere pasar desapercibido para poder observar a las jóvenes en secreto; y así lo hará, ayudado por su prima Juana.

En cuanto Antonio ve a las jóvenes se queda prendado de la belleza e ingenio de Serafina y decide quedarse en la corte, todavía de incógnito. Juana le informa de que tendrá oportunidad de ver a Serafina ensayando una comedia en los jardines de la casa. Antonio, emocionado, encarga a un pintor que saque un retrato de su amada vestida de hombre. Después, sin descubrir su identidad, consigue el puesto de secretario del Duque y le revela a Serafina sus intenciones amorosas. Serafina reacciona airadamente y Antonio, como despedida, le lanza el retrato en el que aparece vestida de hombre. Serafina lo recoge del suelo e inmediatamente se enamora de su propia imagen, sin sospechar que es ella misma. Este momento también es muy alabado por la crítica que reconoce aquí una obvia recreación del mito de Narciso. Serafina quiere conocer al hombre del retrato y Antonio la engaña diciéndole que es un amigo suyo, don Dionís, hijo del exiliado Duque de Coímbra, que es quien en realidad la pretende; y le promete concertar una cita entre ambos esa noche en los jardines de palacio. Por supuesto, quien se presenta a la cita es el mismo Antonio quien finge la voz de don Dionís y consigue meterse esa noche en la cama de Serafina, haciéndose pasar por quien no es. Cuando al día siguiente se descubre el engaño, Serafina tendrá que casarse con Antonio.

Desde nuestro punto de vista, no tiene ninguna gracia que una mujer tan inteligente, y amante del teatro, termine castigada de esta manera al final de la comedia. Así pues, hemos introducido una serie de cambios que propician el motivo de «el engañador engañado». Esta vuelta de tuerca, creemos, hubiera satisfecho a un Tirso contemporáneo y está en consonancia con la comedia de enredo aurea. Con este nuevo planteamiento Juana gana protagonismo, pues mueve la acción jugando a dos bandas; y motiva que Serafina sea consciente de la mirada de Antonio en el jardín. De hecho, el mismo Tirso apunta esta posibilidad y solo hemos tirado del hilo que nos tendía. Así, Serafina representa para dos audiencias en un juego de metateatralidad más compleja que la original. Serafina, después, fingirá enamo-

rarse de sí misma, representando a sabiendas el papel de Narciso; y provocando el juego de identidades cambiadas que interpretará Antonio haciéndose pasar por don Dionís. Juana es cómplice de ambos, pero sobre todo de Serafina, y ejerce de dramaturga en la sombra; aficionada, pero muy experta en enredos. Con estos estos cambios conseguimos que Serafina vaya dos pasos por delante y sepa que se va a la cama con Antonio. Así, lo amará libremente ya que ha sido conquistada por su ingenio y no avasallada por su engaño.

Con todas estas modificaciones, que declaramos nuestras, pretendemos honrar al gran Tirso de Molina y mostrar respeto a nuestras espectadoras y espectadores, mujeres y hombres contemporáneos que, esperamos, harán así más propio este nuevo diálogo con el pasado.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio [1990]: «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», *Criticón*, 50, pp. 7-21.
- BENJAMIN, Walter [2009]: «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador». *Obra completa. Libro II / Vol.2*, Madrid, Abada, pp. 68-108.
- FREIRE, Paulo [2023]: *Pedagogía del oprimido*, Madrid, Siglo XXI.
- MACKENZIE, Ann L. [1994]: *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich [2006]: *El paseante y su sombra*, Madrid, Siruela.
- PANOFKY, Erwin [1983]: *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2003]: «Abrir el ojo de Rojas Zorrilla bajo el antiguo régimen», *Criticón*, 87-88-89, pp. 637-648
- [2009]: «La ardua tarea de editar a Rojas Zorrilla» en *El teatro del siglo de oro: edición e interpretación*, coord. L. A. Bleuca Perdices et al., Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 369-395.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros [2008]: «Los avatares textuales de *Abrir el ojo* de Rojas Zorrilla», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, 7-11 de julio 2008, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 367-377.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de [1814]: *Abre el ojo, o sea El aviso a los solteros*, refundida por D. F. E. Castrillón, Madrid, Librería de Viuda de Quiroga. <https://www.rae.es/archivo-digital/abre-el-ojo-o-sea-el-aviso-los-solteros>

- [1918] *Abre el ojo*, en *Comedias escogidas*, ordenadas en colección por Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Imprenta de los sucesores de Hernando.
- [2005] *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, edición, introducción y notas de F. B. Pedraza y M. Rodríguez Cáceres, Madrid, Castalia.
- TIRSO DE MOLINA [2012]: *El vergonzoso en palacio*, edición, estudio y notas de B. Oteiza, Madrid, Real Academia Española.

## ADAPTAR LA COMEDIA EN EL SIGLO XXI: UNA REFLEXIÓN

**Alexander Samson**

---

UNIVERSITY COLLEGE LONDON

*La España del siglo XXI no debería mirar a la del XVII como un antecedente superado, sino como uno de sus factores más o menos latentes. El pasado no está detrás, sino dentro.*

[Juan Mayorga en Lope de Vega, 2001-2]

La adaptación se puede concebir como una forma explícita de intertextualidad, arraigada en la época en que especializamos en el concepto de *imitatio* – la reorientación de materia sacada de la tradición hacía un momento presente o futuro. En una comparación del deseo que expresa Michel de Montaigne de presentarse entero y desnudo ante el lector y el de Jacques Derrida de escoger palabras desnudas, del corazón, Ayesha Ramachandran encuentra:

a paradoxical knowingness about rhetoric and literary interpretation: we are never fully naked in language, which is always already mediated, and despite the yearning for transparency we remain locked in an ongoing process of interpretation [Ramachandran, 2020: 227]

En el caso de la comedia aurisecular y sus adaptaciones o teatrales o audiovisuales, uno de los aspectos más polémicos es la forma; el intento de reproducir la polimetría del verso en traducción, en lenguas como el inglés cuyos rasgos lingüísticos no se prestan a reproducir estos aspectos formales del original [véase Paun de

García and Larson, 2008 y Erdman and Paun de García, 2015], o en la pantalla, donde espectadores contemporáneos acostumbrados a una mayor naturalidad no tragarán, se sugiere, el verso. Según Pilar Miró, cuando rodaba su película *El perro del hortelano* (1996), la única adaptación exitosa a la pantalla grande de un clásico desde la dictadura: «they called me crazy for wanting to bring a classic to the screen, *especially in verse*» [citado en Allen, 2022: 140]. Los actores recibieron preparación de la veterana Alicia Hermida quien les entrenaba «in reciting the verse properly, but with their own natural interpretations» y al final «Miró's film demonstrated that the seventeenth-century speech patterns did not hinder the twentieth-century audience's understanding or enjoyment» [Allen 2022: *ibid.*]. Una década más tarde Hermida reproducía su trabajo en *La dama boba*, dir. Manuel Iborra (2006), con resultados opuestos. Los críticos despreciaron la película precisamente por su «arguable pretension to maintain the verse» que llevó «a highly disappointing finished product» [Allen, 2022: 142]. Tanto en el Festival de Almagro como instituciones tan augustas como en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, continuará este debate sobre el papel clave que desempeñan formas poéticas casi desconocidas para las audiencias contemporáneas.

Si la forma, actuaciones versificadas de dos horas, supone un reto, el contenido igualmente pone delante de nuestros ojos un mundo desconcertante. En una defensa apasionada de la importancia de la literatura del Siglo de Oro, Jeremy Lawrence sostiene que no es la analogía o relevancia con nuestros tiempos lo que le proporciona valor sino al contrario, la diferencia y opacidad de su significado, sus tramas, personajes, chistes, y temática. Nos recuerda de la importancia de lo estético y cita el argumento de Emily Apter que «we must avoid the facile assumption of discursive transparency and be alert to the 'surprising cognitive landscapes hailing from inaccessible linguistic folds' – 'the poetics of translational difference'» [Lawrance 2019: 18]. Según va menguando la familiaridad de su ropa exterior, las metáforas trilladas, intertextualidades, topoi, tal vez su esencia se manifiesta más claramente o ¿siempre es inseparable la perspicacia de su encarnación textual? En un mundo postlapsario, «vemos por un espejo oscuramente; mas entonces veremos cara a cara» [Corintios 13: 12]. La dificultad arrastra al primero plano el juego hermenéutico, sin fin, de la interpretación. Si sus objetivos son modernizar o historizar, la adaptación enfrenta la temporalidad, una pluritemporalidad dialógica entre un ahora y un momento pasado de origen. La adaptación funciona en múltiples niveles, por un lado el uso de un texto de origen para toda índole de inspiración que parte de ello; por otro, la escenificación de cualquier obra es una adaptación dramática: los dramaturgos,

directores, actores e incluso espectadores intervienen y marcan la obra presentada en cada sitio y momento concreto; esta necesidad de transformar en el camino hacia las tablas pesa aún más frente al mundo aurisecular porque tenemos que tender un puente a través de la historia, lejos de nuestra modernidad, para acceder a un contexto social, cultural, histórico alienígena. Mientras podemos pensar en adaptación en relación con la traducción de una obra o la creación de una versión fílmica o televisual, tal vez estas operaciones pasan de la adaptación a la transformación, aunque podemos discurrir sobre facetas de estas transformaciones como adaptaciones del original. ¿Cuál es la diferencia entre transformar y adaptar? Podemos ofrecer una respuesta provisional sugiriendo que depende de si cae el énfasis en el original o en la actuación presente, en la medida en que la obra que presenciamos depende de la comedia o se aleja de sus contenidos, trama, personajes, historia en busca de caminos más cercanos. Responder a esta pregunta depende de la idea de que hay una esencia en cada obra de la que no alejarnos a través de la adaptación.

También podríamos preguntarnos qué distingue adaptar de la intertextualidad o *imitatio*. Si no hay distinción sostenible enfrentamos el problema filosófico más gordo del lenguaje y el significado. A veces la relevancia de un texto reside precisamente en el distanciamiento, el reconocimiento de diferencia, el hecho de que la obra nos llega y habla del pasado, nos cuenta quiénes somos nosotros en distinción con nuestros antecesores. Apostar por la accesibilidad tiende a cerrar la brecha entre nuestro mundo y el del texto,<sup>1</sup> mientras la relevancia puede abrirla o disminuirla dependiendo de cómo esa relación está trazada o sea «¡Qué horror, qué diferente somos o qué horror que no hemos cambiado nada!». Implicado siempre hay un concepto del cambio o estasis. El teatro nos quiere mover. Tal vez distinguir dos tendencias aquí entre actuaciones que modernizan y versiones más arqueológicas o reverenciales hacia un texto, que hacen hincapié en el contexto temprano-moderno. Hacer recortes al texto puede resultar imprescindible para producir algo ejecutable hoy en día, pero más allá encontramos la suma herejía de cambiar el texto y la pregunta filosófica que plantea la paradoja de Teseo: después de reemplazar cuántas tablas deja de ser su nave. ¿O sea, tiene una esencia la obra del Siglo de Oro, transmisible a través del tiempo? ¿O es que la hemos reinventado para y dentro de nuestros tiempos?

Pocos de nosotros rondamos calles por la noche o vamos a la iglesia para vislumbrar al amado o a la amada, pero sí compartimos, aunque sea de forma in-

---

<sup>1</sup> Buscar esos puntos de acceso a la obra para los contemporáneos es el trabajo de los directores, compañías y grandes instituciones del teatro.

exacta o imaginada, los deseos que propulsan a nuestros personajes a hacerlo. Las formas culturales en que se expresan los deseos han cambiado, pero aun así podemos inferir lo que está pasando. O sea, que esta línea de argumentación sugeriría que el texto es lo de menos en la adaptación en cuanto actualice la intención de dicha escena. De estas dos tendencias surgen aún más problemas notables en las adaptaciones. Ubicar la acción, por ejemplo, en otras épocas (como hicieron con mucho éxito por *Coriolanus* [las Balkanes] con Rafe Fiennes o *Richard III* [Alemania nazi] con Ian MacKellen), épocas históricas que parecen ofrecer similitudes resonantes, pueden enriquecer una obra y actualizar aspectos políticos latentes. Esto sugeriría que la época, con su cultura, lenguaje, historia, política etc. no importa en la adaptación. En estos casos shakespearianos muestran claramente la intención que quieren comunicar con la adaptación. Sin embargo, la producción en el Teatro Pavón en 2005 de *La entretenida* por la directora aclamada Helena Pimenta en una versión de Yolanda Pallín, ambientó la obra en una Nueva York de principios del siglo XX, con la mitad del reparto vestido de criada francesa u obrero y la otra mitad en trajes de un cuadro de Velázquez según la clase social del personaje. Fue una producción estupenda pero la intención del montaje de subrayar diferencias sociales me pareció ir en contra de la *esencia* de la obra cervantina – cuestionar roles sociales [véase las imágenes en Pimenta, 2005]. Es una de las preguntas claves para nosotros como especialistas y espectadores, ¿añade una ambientación, montaje, atuendo inverosímil o distrae de la obra?

En su libro, *The Spread of Novels*, Helen McMurrin identifica la modernidad con un cambio de planteamiento frente al papel de la literatura entre transmisor e innovador, algo que suprime el pasado, arguye: «the waning of transmission and the beginnings of translation as a national-cultural project constituted the emergence of the novel as a modern literary form». Para ella el siglo XVIII es el eje: «between a premodern world of translative literary endeavor and a modern world where translation would occur alongside, almost as adjunct to literary production», esta «Renaissance modality of translative literary endeavor... I see as emanating from its particular configuration of authority and temporality, and *imitatio* as the keystone that secured the link between them» [McMurrin, 2009: 7 y 15]. Señala que en el mundo clásico la traducción apuntaba a reproducir, pero a la vez diferenciar: «The model, or ancestor, discovers and posits the ground for future invention... The copy produces, not a conspicuous likeness of the original, but rather what is understood and revalued in the original»: interactuaba con modelos venerados pero a la vez se preciaba la autoexpresión en relación con estos *auctores*

formativos del fondo cultural. Ni enteramente original e innovador ni sujeto al original, esta forma de traducción postula a «temporality of translative literature [that] is both a thick temporality in which the promise of antiquity can become fully present through *imitation*, but also cyclical because of its quasi-ritualistic function of continually reviving learning and civilization in the canon... One of the hallmarks of modernity according to most theorists is the emptying of time. Modern time, it is thought, is perceived as neither cyclical nor moving toward fulfilment, but as uniform clock time» [McMurrin, 2009: 7, 15-18]. Nuestra modernidad iconoclasta y atávica quisiera rechazar el pasado, pero incluso en las adaptaciones más extremas, ligeramente inspiradas, guían a un original. Gente de teatro siempre quiere destacar contra la tradición escénica que les precede.

En la lectura escenificada que realizamos en Almagro en julio 2022 de la obra inédita de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo *Los mirones* (c. 1621), enfrentamos la tensión entre pasado y presente [Beusterien y Samson, 2025]. ¿Lo cómico puede funcionar en un contexto ajeno al de su enunciación? ¿en un mundo de valores notablemente diferentes? El humor puede construir semejanza y solidaridad o diferencia y desprecio, conciliación o hostilidad ¿cómo llevar a las tablas una obra de contenido tan problemático – racista, misógina, capacitista, edadista? Presentando este proyecto, argüí que el teatro «es siempre un espacio transgresor, un lugar donde las acciones están acorraladas en un escenario, temporalidades y objetos diversos juntados, historicidades refundidas y el lenguaje encarnado. Nos permite colapsar el espacio y el tiempo, hablar con los muertos, exorcizar los fantasmas, conmemorar o maldecir lo que deberíamos» [Samson, 2024a: 363]. Anacronismo y relevancia han sido dos ejes determinantes para la interpretación y actuación de las obras del Siglo de Oro. Como bien saben los aficionados de la ficción histórica, el anacronismo es fundamental para exponer la diferencia del pasado, la otredad de ese mundo inalcanzable anterior. Sin embargo, si no contamos con el otro eje, la relevancia, no sirve para más que respaldar nuestra superioridad. Pero la comedia pertenece a una tradición continua de actuación que requiere equilibrar estas dos facetas de textos históricos. El humor ofrece un caso especial para explorar la relación entre las representaciones y el pasado. La risa puede ser un atributo humano universal, pre-lingüístico; sin embargo, los chistes tienen su raíz en los momentos y lugares de su enunciación o actuación. Dependen de un contexto, de la co-presencia, un contacto contagioso y encarnado. La expresión, cuando un chiste no funciona «tenías que estar allí» lo reconoce. Una de las razones por las que el humor se pierde es la medida en que surge de la ironía y la ambigüedad, la subversión y la incongruencia, los juegos de palabras y la exa-

geración, todo ello ligado a idiomas particulares y a sus usos históricos. Entonces, ¿cómo es posible que esta forma pueda parecer escandalosamente divertida hoy en día? ¿Siempre se pierde el humor en la traducción? Asensio arguyó en su gran libro sobre el entremés que era letra muerta, fuera de un contexto irrecuperable [1964].

Si miramos a *Los mirones* y cómo construye el endo/exogrupo dentro de la representación, la estructura narrativa determina a lo largo del entremés los que están al tanto de la broma y aquellos de quienes se ríen. Ofrece una doble perspectiva. Los espectadores miran a los mirones pero a veces ven a través de sus ojos mientras a otras ellos mismos caen bajo el microscopio. Explora el lado oscuro de lo cómico y nos implica en ello, cuando deshumaniza y desprecia al otro.

de camino una mañana para pasar a Jaén a un negocio que me importaba harto *dejé la jornada de aquel día solo por ver el fin de una pendencia que al pasar por la plaza vi trabada entre una mulata y una moza de harto buena cara y no mal vestida.* Y fue el caso que llegando a la plaza una carga de Guindas se juntó cuánta gente de bien estaba por allí y cada uno a mía sobre tuya pedía quien dos quien cuatro libras de guindas. Entre los demás se había llegado con un lenzuelo en la mano esta moza que dije de buen talle para comprar como los demás. Estaba tras ella una mulata y sobre su cabeza tendía el brazo con una cesta en la mano dando voces que le echase el hombre de las guindas no sé qué tantas libras de ellas para Don Juan su señor. La mujer le rogó algunas veces que no le diese en los hombros con la cesta y que se fuese poco a poco hasta que de enfadada viendo que proseguía con su priesa *le dijo que no debiera* ‘Teneos allá enhoramala y bésame vos y vuestro señor adonde no me da el sol’. No lo dijo a sorda porque en el mismo instante la mulata que era rolliza soltando la cesta de la mano se abrazó con la moza y dio con ella en el suelo boca abajo y altas las faldas y descubierto el trasero a vista de cuantos estaban en la plaza le dio en el dueño en cien besos teniéndola muy recio para que todos de espacio fuesen testigos del espectáculo presente y mientras la besaba decíale a voces: ‘Mirad como os obedezco ¿queréis que os bese más o en otra parte?’ Soltóla al fin más muerta que viva de vergüenza *porque la risa de todos y los motes que cada uno decía bien puede imaginarse cuales debieron de ser.* Ella después que volvió en sí daba llorando mil gritos: ‘¡Justicia de Dios **perra mulata** el señor corregidor sabrá esta maldad y te hará abrir a azotes!’ Yo que *la vi caminar con mil muchachos detrás y aun con mil hombres a casa del Corregidor apeóme en el aire y doy la cabalgadura a un criado y con mis botas y espuelas como estaba voyme en pos de ella por no perder tales toros.* Entró dando alaridos contó su desventura de la manera que pudo oyóla el corregidor muy mesurado que era gran socarrón y muy discreto que todos conocemos por-

que nació y está en Sevilla *consolóla deteniendo la risa cuanto pudo* y prometióle que haría justicia. Yo que era amigo suyo volvíle a contar el caso a solas desternillándonos de risa. Fue a su juzgado de ahí a poco y manda a un alguacil que le trajese la mulata. Pareció muy desvuelta y alegre. Preguntóle el suceso y ella con suma brevedad dijo de esta manera: ‘Señor aquella buena mujer me mandó que la besase en donde no le daba el sol. Yo *como soy esclava y he de hacer lo que me mandan no pude dejar de obedecerla.*’ El corregidor no pudo disimular la risa díjole que se fuese a su casa y otro día no fuese tan obediente. *Quedámonos todos riendo y celebrando la respuesta de la mulata y yo* aunque perdí la jornada de aquel día la di por bien empleada a truco de haber gozado tan gracioso disparate. [Beusterien y Samson, 2025, mis cursivas]

La voz narrativa mueve entre narración indirecta en tercera persona y primera persona singular y plural. A veces el narrador disfruta del espectáculo «tan gracioso disparate», a otras señala la respuesta de los demás, «mil muchachos y... mil hombres», «la risa de todos», el Corregidor «deteniendo la risa... no pudo disimular la risa» y implica al lector/espectador «bien puede imaginarse». Por un lado, el entremés contrarresta el blanqueamiento del pasado europeo, pero a la vez pone de primer plano frases como la expresión resaltada en negrita que nos enfrenta con la hostilidad étnica y las tipologías raciales que surgen y han perdurado hasta los racismos contemporáneos del siglo XXI. Para los espectadores de hoy en día son momentos incómodos, algo que señala como nosotros hemos superado ese pasado pero que a la vez no escapamos de estar implicados en ello.

Ese fue uno de los problemas principales que tenía que enfrentar la escenificación de la compañía Grumelot, dirigida por Carlota Graviño. ¿Qué hicieron/tuvieron que hacer en términos concretos para transformar la obra de Salas Barbadillo en algo digerible por una audiencia del siglo XXI? Reflejan las estrategias más comunes en la adaptación:

- Omitir escenas. En relación con esta escena en las tablas hay el problema de cómo reproducir las sutiles alteraciones de perspectiva narrativa que implican al auditorio si rien a o de lo que ven.
- Diversificar el reparto e incluir actores pertenecientes a los grupos marginalizados.
- Introducir elementos metaficcionales, explicativos y contextuales.
- Un paisaje sónico reforzó elementos carnavalescos y entremezclaron unas bufonadas/payasadas para dar vida a ciertos episodios.

Interrumpieron la obra con una explicación de los conflictos históricos entre las Hermandades de Sevilla, entre la Cofradía de los Negros y sus vecinos blancos, dotándola de un trasfondo historiográfico. En Almagro, uno de los actores no-blancos irrumpió con el estilo de un monologuista con un chiste incómodo sobre un incidente racista de las noticias recientes e hizo un juego de palabras con el término «blanco», una diana o denominación étnica, y así subrayó la resonancia de un discurso de racialización entre hoy y la temprana modernidad. La lectura escenificada en Londres delante de un grupo de eruditos se encontró con unas pequeñas risitas, en Almagro, ante el público general, hubo carcajadas que reflejaron la distinta legibilidad de su intención entre audiencias distintas. El lenguaje y los chistes de Salas Barbadillo en *Los mirones* están arraigados en su tiempo [Samson, 2023]. El título mismo de la actuación en Almagro, *Mirar a los Mirones* señaló nuestra perspectiva, un nivel metaficcional que indicó que no solo iban a presenciar la obra, sino también, a través de la forma de su presentación, a reflexionar sobre el entremés a la vez.

En el XVII mucha ficción tenía orígenes transnacionales. Sin embargo, según surgía la novela como proyecto nacional, se originaba más y más en una comunidad lingüística determinada, en un lenguaje. La forma en que enmarcamos el teatro aurisecular, cómo nos acercamos a su lenguaje y sus textos sigue definiendo su historicidad, el anacronismo o relevancia que encontramos en el siglo XXI en un proceso constante de marcar el tiempo, el pasado, nuestro tiempo, los tiempos de cada una de las representaciones contemporáneas. ¿Cómo nos planteamos un chiste racista, en términos de su relevancia o inaceptabilidad? ¿Es la inaceptabilidad del pasado precisamente lo que lo hace relevante? Tal vez podemos distinguir cinco ejes que están en juego normalmente cuando nos acercamos a una obra clásica:

Origen-destino  
Similitud-diferencia  
Arcaizante-modernizante  
Accesible-exigente  
Relevante-anacrónico

Puede ser que la metáfora más apta para describir el trabajo de adaptación es la del viaje o itinerario entre momentos históricos distintos. Una actuación puede mover o conovernos más o menos, llevarnos o no. Igualmente, la adaptación puede permanecer más cerca o más lejos del original, viajando entre su ahora y

nuestro entonces. Para navegar en este viaje la cuestión central es si hay una esencia de la obra que se tiene que llevar o es como el barco de Teseo, que según cambia el sentido del lenguaje y su entendimiento entre los espectadores, la obra se vuelve otra. Sería absurdo decir que no lo podemos entender, pero hasta qué punto depende de nuestros conocimientos especializados y hasta qué punto hay aspectos que trascienden el tiempo o la traducción temporal. Nos devuelve a la cuestión de la *imitatio*: ¿en el teatro las representaciones dependen del principio de semejanza no replicación, pero qué analogía mejor capta esta relación? Imagen-copia no describe la relación porque ninguna actuación es idéntica. Tal vez padre-hijo funciona mejor como metáfora porque describe mejor la diferencia entre una reposición viva, en que tiene que haber alguna similitud con un original, y la repetición de un simulacro.

Realmente, en una obra dramática, la relación entre texto y representación es infinitamente compleja. En fin, parece que quedamos sin puntos fijos de referencia, sin tener o el texto o el contexto. La erudición de los filólogos puede bosquejar contextos que delimiten el significado en parte de las comedias, pero no se ponen de acuerdo unos con otros, sus interpretaciones tienen una historia propia, y además olvidan que las obras se viven en un espectáculo en directo, ante unos espectadores no disponen de los mismos conocimientos, pero que lo disfrutan de todas formas. Tom Stern resume el debate sobre este asunto y arguye:

Where objections are made, it is often to the particular way in which it has been done, rather than as part of a universal view of what the text–performance relationship must be or what the ‘play’ necessarily is. Where there is a suggestion that performances ought to be faithful to play texts like a translation is faithful to the original or interpret the text in some way, this is probably best understood not as a descriptive claim about what the text–performance relationship necessarily is, but rather as an aesthetic claim about what the relationship ought to be, whether generally or in this particular instance. [Stern, 2014: 16]

En su discusión sobre la mimesis subraya que la correspondencia entre copia y original tiene que ser más que convencional o simbólica, depende de la similitud. A fin de cuentas «imitations are relevant to a purpose», porque la imitación sin imaginación se reduciría a una forma de reproducción mecánica [Stern: 34]. ¿En qué podemos fundar entonces cualquier juicio de la adaptación?

En su ensayo famoso, «What is a ‘relevant’ translation?», Jaques Derrida arguye que el concepto de «relevance» está cargado con una tarea desorbitada, nada menos

que definir «the essence of translation»: «[a] relevant translation would therefore be, quite simply a “good” translation», «an attempt at appropriation that aims to transport home» [Derrida, 2001: 177, 179 and 183]. Intentar trasladar «the formal effects of what is called the original» requiere devoción a la ruina «to that form of memory or commemoration that is called a ruin», mientras «the gloss, of the translator’s note sort... confesses the impotence or failure of translation» [179 and 181]. A través de su análisis de un ejemplo de *The Merchant of Venice*, la línea de Portia a Shylock, «And earthly power doth then show likest God’s / When mercy seasons justice» [*Merchant of Venice*, 4.1.192–3], explora la relación entre cuerpo y espíritu, el movimiento Paulino entre la letra y el sentido, en el cumplimiento de la ley en el Nuevo Testamento como metáfora de la traducción: «This relation of the letter to the spirit, of the body of literalness to the ideal interiority of sense is also the site of the passage of translation, of this conversion that is called translation». Relevancia es «what happens to the flesh of the text, the body, the spoken body and the translated body – when the letter is mourned to save the sense» [184]. Este nexo político-teológico define la relevancia como vocación de la traducción, es lo que garantiza la sobrevivencia del cuerpo del original a través de su prolongación, su resurrección. El precio de la traducción o adaptación, frente la economía de la palabra, es el sentido, que «in being freed from the body, is elevated above it, interiorizes it, spiritualizes it, preserves it in memory»: «the travail of mourning [this loss] also describes, through the Passion, through a memory haunted by the body lost yet preserved in its grave, the resurrection of the ghost or of the glorious body that rises, rises again [*se relève*] – and walks» [199 – 200]. Desafiante en su complejidad, como de costumbre, Derrida ofrece aquí varias claves acerca de la adaptación: requiere de un acto de luto, sentir amargadamente la pérdida lingüística del original, a la vez que el sentido se eleva, se interioriza, se espiritualiza, y se materializa en una reanimación de la ruina, un cuerpo glorioso que se levante y camine. Traducción o adaptación presupone relevancia.

Últimamente la teoría predominante en los estudios literarios de la comunicación, el modelo del código (el mensaje cifrado en lenguaje, transmitido y luego descifrado) está cediendo a la «Relevance Theory» que toma en cuenta que el lenguaje natural es:

often fragmentary or incomplete, may contain ambiguous, vague, or referentially ambivalent expressions, can be interpreted literally, metaphorically, or ironically, and may carry implicit hints or suggestions (‘implicatures’) that go well beyond the linguistically encoded meaning of the sentence uttered... Re-

levance theory treats utterance comprehension as an inferential process which starts from an observation of the speaker's communicative behaviour (or of the traces this behaviour leaves behind in the environment) and results in a plausible hypothesis about the speaker's intended import... Relevance theory starts from the assumption that considerations of relevance play a fundamental role not only in communication but in cognition. [Cave and Wilson, 2018: 4]

Es especialmente apto para el teatro, donde la actuación abarca todos los elementos materiales, ostensivos, y corporales, todo menos el guion/texto. Más importante aún es el hecho de que se puede aplicar a:

utterances that have been set adrift in time and therefore require a continuing process of contextual resuscitation at any number of levels, whether linguistic, factual, political, ideological, religious, ethical, or aesthetic... Relevance theorists would also agree that the contexts of communicator and audience rarely overlap entirely. Some aspects of the intended interpretation may remain permanently hidden from the audience; others may suddenly become so salient that they take up all the attention one can muster at a particular moment, and thus risk skewing the picture. The downstream conversation in which literary works continue to be re-read and rediscussed will in such cases foster 'corrections' (in something like the 'market' sense of the word), although never a definitive account. [Cave and Wilson. 2018: 14]

En nuestro caso, esta teoría toma en cuenta los conocimientos de los espectadores, directores, actores y autores, la tradición de representación, las reseñas y crítica literaria, los motivos comerciales de los festivales teatrales y reconoce la brecha inevitable (traslapar) entre original y recepción que en el análisis de Derrida exige el puente del luto y la revivificación del cuerpo glorioso de la ruina. Este planteamiento reconoce que habrá aspectos perdidos para siempre, invisibles, ilegibles para las audiencias contemporáneas, mientras la *relevancia* de otros rasgos amenaza con abrumar todo lo demás y arriesgar «distorsionar el cuadro». Por supuesto las adaptaciones reaniman obras frente a los intereses del momento, rescatan los restos de su intencionalidad, mientras intentan presentar un mundo reconocible.

¿Cuál es la importancia/urgencia de rescatar a obras como *Los mirones* de Salas Barbadillo en el siglo XXI? En principio, nos vuelve la mirada hacia nosotros, pone delante la población negra de España en el siglo XVI; en Sevilla, alrededor del 11% de la población lo era en una segunda edad de globalización. Resucita

la historia olvidada de Europa africana y el papel central que desempeñó España en ella. Es un documento social fascinante del primer cuarto del siglo XVII que proporciona un vibrante retrato del importante puerto atlántico de Sevilla en ese momento y la diversidad de esa sociedad, una diversidad impugnada y problemática pero otra vez vinculada con la España de hoy en día. La adaptación tendió un puente, hizo relevante la larga historia de la presencia negra al presente momento. Aunque sus bromas y el humor desafían compromisos éticos casi universales en el mundo contemporáneo. Racismo, misoginia, capacitismo, edadismo y gordura recorren sus anécdotas, historias y lenguaje. La obra cómica, sin embargo, tematiza precisamente la cuestión de qué son objetos propios del ridículo y reflexiona sobre la forma en que el humor siempre está implicado en la dinámica del poder. Cuando es cruel, deshumaniza a los demás, afirmando superioridad sobre su objeto. En otras ocasiones surge del reconocimiento de la humanidad compartida, la debilidad y la imperfección comunes. Fundamental es el contraste entre reírse de y con. La incomodidad de las audiencias contemporáneas al ver *Los mirones* surge del reconocimiento de su *relevancia*, la conexión inexorable de su discurso racializado, por ejemplo, con la injusticia racial contemporánea. La pieza parece que quiere engañar a sus lectores para que se rían cuando no deberían, para captar su participación en su crueldad y obligarlos a rumiar sobre lo que es y no es gracioso, por qué y si debe o no provocar risa. En última instancia, son los mirones de la obra mismos y no sus historias que dan risa.

Anacronismo creativo es clave en las ficciones históricas. La serie de televisión *El ministerio del tiempo* (2015-2020) se criticó duramente por algunas de las licencias que tomó con la historia, transformando a *Lazarillo de Tormes* en una persona real, sin embargo, dependía del conocimiento histórico de su público, y lo alimentaba; por ejemplo, abarcando la cuestión de la autoría del *Lazarillo*, o si Lope zarpó con la Gran Armada, su rivalidad con Cervantes, incluso algo de la poética renacentista cuando Amelia Folch pilla a Lope recitando Tasso como si fueran versos propios y le impresiona la preparación literaria de una mujer. Algunos de los momentos de más aguda crítica y humor surgen precisamente de este relacionar el mundo del presente y pasado, como cuando el soldado Álvaro, veterano de los tercios de Flandes, está viendo la televisión y ve una cumbre europea con líderes alemanes y franceses y asombrado se pregunta qué pasó con el predominio español. Su patriotismo, en si probablemente bien anacrónico, lleva a reflexionar historiográficamente sobre España en Europa a lo largo de su historia, su declive, los infortunios del siglo XX y la aspiración a estar otra vez en el corazón

de Europa. Resalta la complejidad de la historia, cómo en el momento nunca se puede saber cómo o dónde van a terminar las cosas, o sea el papel fundamental de la contingencia, algo que cualquier drama histórico tiene que afrontar.

Estos momentos de paralelismo esclarecedor, de diferencia delimitante, alimentan la conciencia histórica a la vez que trasgreden contra normas de la disciplina académica: suplir, inventar, rellenar. Las similitudes y diferencias pueden existir a distintos niveles. Aquí hemos considerado el discurso/temática, pero igualmente funciona al nivel del lenguaje. En *El animal de Hungría* de Lope de Vega, la protagonista, Rosaura, expresa su deseo explícito por el primer hombre que ha visto en su vida contando a su madre «no me harté de bendecir / la madre que lo parió» [Vega, 1617: ll. 1264-5]. Un hispanoparlante no puede no oír la frase hecha como común, algo de que una actriz podría aprovechar con el gesto, tono o entonación, provocando una risa que no disminuiría al original. Al contrario, añade otra capa, hunde al espectador en una confusión vertiginosa temporal que hace resaltar el original tanto como el momento presente. La frase es una refugiada en nuestro mundo con un significado transformado. Hablar del feminismo de Lope no me parece anacrónico, en *El animal de Hungría* llevaba a las tablas el deseo femenino explícito. Rescatar tales elementos latentes del texto, elementos cuya realización sigue en un futuro lejano. Aquí, el feminismo no impone una lectura en el texto, al contrario, lo abre al futuro de recepciones ya imaginadas o concebibles por lo menos en el momento de su composición. Nos dice algo de su orientación. Cruzamos el tiempo con la frase, viajamos al Siglo de Oro con su obsesión con lo silvestre y salvaje, con lo que hay más allá de sus modales, algo palpable más aún en nuestro mundo menos formal y artificioso.

#### ADAPTAR CON ÉXITO

La relevancia acerca, el anacronismo distancia, y los dos pueden funcionar con una valencia negativa o positiva. La comedia en el siglo XXI abarca diversos mundos temporales, desde el momento de la composición y primera representación, lleva consigo sus recepciones continuas; pasando por una serie de contextos históricos cuya divergencia puede hacer resaltar significados, esencias opuestas. Por supuesto, la *comedia* puede viajar en el tiempo. La subversión, por ejemplo, perforar la pomposidad de ciertos tipos sociales, puede resonar transhistóricamente, incluso cuando esas costumbres y prácticas y las jerarquías ya no son reconocibles

excepto por analogía con las de ahora. Las ironías satíricas de *Los mirones* pueden necesitar un marco para el siglo XXI, pero en última instancia su humor aún funciona, porque refleja sus tiempos y su diferencia con los nuestros, un continuo en el que estamos necesariamente implicados. En los dos casos sabemos perfectamente que la intencionalidad, la importancia/relevancia para nosotros es otra que la que habría tenido para los espectadores del Siglo de Oro, entendemos que no está hablando en primer lugar con nosotros, tal vez es el director o la compañía que nos habla más alto, según nos sumergimos en su mundo. Distintos directores del Festival de Almagro traen valores distintos, tienen intenciones concretas. Ignacio García, por ejemplo, apostó por la globalidad de este patrimonio, enmarcando la comedia como democrática y vanguardista, mientras la actual directora, Irene Pardo, se ha enfocado en la accesibilidad y en la comunidad, guiada por los tres principios ‘respeto, escucha, y participación’ [Samson 2025]. El teatro media entre la cognición encarnada y el pensamiento consciente, el cuerpo y la mente. Pensar en términos de *relevance theory* o *cognitive studies* ayuda porque plantea en primer plano la cuestión ¿está clara la intención de la adaptación y hasta qué punto nos/me es relevante? O sea, me llega, me habla... Lo bueno de este modelo es que da igual la imperfección de nuestros conocimientos, como público, y que no todos, incluso aquí en Almagro, son eruditos pedantes como nosotros. Sabemos si la intención ha quedado clara porque aplaudimos al final. Su encanto puede estar tanto en lo extraño del lenguaje, el verso, las imágenes y metáforas no familiares, como en momentos de acercamiento vertiginoso. En la adaptación con éxito, la relación entre obra y representación se tiene que fundar en una filiación familiar, una relación de amor expresado a través de la economía de la palabra, un planteamiento que minimiza el luto, la pena profunda de lo perdido, y aumenta el regocijo de ver letra muerta volver a caminar.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Philip [2022]: *Lope de Vega on Spanish Screens, 1925–2020*, Boulder, Lexington Books.
- ASENSIO, Eugenio [1964]: *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos.
- CAVE, Terence, y Deidre WILSON, (eds.) [2018]: *Reading Beyond the Code: Literature and Relevance Theory*, Oxford, Oxford University Press, Introduction.
- DERRIDA, Jacques [2001]: ‘What is a “relevant” translation?’, *Critical Inquiry*, 27, pp. 174-200.
- ERDMAN, Harley, y Susan PAUN DE GARCÍA, (eds.) [2015]: *Remaking the Comedia: Spanish Classical Theatre in Adaptation*, London, Tamesis.
- GRAVIÑO, Carlota, dir. *Mirar a los Mirones*.  
<https://www.festivaldealmagro.com/programa/mirar-a-los-mirones/> [Último acceso: 14/1/25].
- LAWRENCE, Jeremy [2019]: ‘Why Golden Age?’, *Spanish Golden Age Texts in the Twenty-First Century: Teaching the Old through the New*, ed. Idoya Puig and Karl McLaughlin, Oxford, Peter Lang.
- McMURRAN, Helen [2009]: *The Spread of Novels: Translation and Prose Fiction in the 18th Century*, Princeton, Princeton University Press.
- PAUN DE GARCÍA, Susan, y Donald R. LARSON, (eds.) [2008]: *The Comedia in English: Translation and Performance*, Woodbridge, Tamesis.
- PIMENTA, Helena, dir. [2005]: *La entretenida*, Miguel de Cervantes, página de la CNTC <https://teatroclasico.mcu.es/2010/08/31/la-entretendida-2005-2/> y <https://www.peroni.com/langES/scheda.php?id=51756>.
- RAMACHANDRAN, Ayesha [2020]: ‘Critical *imitatio*: Renaissance literary theory and its postmodern avatars’, *The Reception of Aristotle’s in the Italian Renaissance and Beyond: New Directions in Criticism*, ed. Bryan Brazeau, Bloomsbury Collections, London, Bloomsbury Academic, pp. 227-250. <http://dx.doi.org/10.5040/9781350078963.0018>
- SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo de [2025]: *Los mirones*, ed. John Beusterien and Alexander Samson, Aris & Phillips, Liverpool, Liverpool University Press, en prensa.
- SAMSON, Alexander [2023]: *Diversifying in London*. <https://www.youtube.com/watch?v=-dCXz1LJRk4>

- [2024a]: ‘Marking Time: Framing the *comedia* between the 16th and 21st Centuries’, *La comedia entre mundos: intersecciones críticas en el teatro de la temprana modernidad*, ed. Erin Cowling, Esther Fernández, Glenda Nieto-Cuebas and Susan Paún de García, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 363–384.
- [2024b]: *Why doesn't the comedia work on screen?* <https://youtu.be/lb1oek7hnL4>
- [2025]: ‘Entrevista con Irene Pardo’, *Comedia Performance*, en prensa.
- STERN, Tom [2014]: *Philosophy and Theatre*, London, Routledge.
- VEGA, Lope de [1617]: *El animal de Hungría*, ed. Biblioteca Digital ProLope [https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0498\\_ElAnimalDeHungria.php](https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0498_ElAnimalDeHungria.php)
- [2001-2002]. *La dama boba*, dir. Helena Pimenta, versión Juan Mayorga, programa de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- WILSON, Deidre, y Dan SPERBER [2012]: *Meaning and Relevance*, Cambridge, Cambridge University Press.

**DIARIO DE UN ESPECTADOR ITINERANTE:  
ADAPTANDO LA COMEDIA PARA EL ESCENARIO  
EN ALMAGRO, LONDRES Y MADRID**

**Duncan Wheeler**

UNIVERSIDAD DE LEEDS

Como bien sabemos, el diálogo entre los profesionales de las escenas y la academia no ha estado exento de polémicas y malos entendidos. Se trata de una desconfianza de larga data, y cabe recordar la *boutade* de Adolfo Marsillach al hablar en sus memorias de los orígenes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: «preferíamos que se escandalizase Domingo Ynduráin a que bostezara un estudiante» [2002: 465].

Dos premisas y una conclusión se desprenden de aquellas palabras de Marsillach: 1) el teatro es un arte compuesto de distintos elementos, el texto es solo uno de ellos; 2) a los filólogos solo les importa el texto; 3) ergo, los filólogos no tienen potestad para juzgar una puesta en escena. De hecho, en el momento de surgimiento de la compañía en 1986 Marsillach escuchaba (y temía) más a los críticos que a cualquier profesor de universidad. Difícil es olvidar su amago de renuncia (el berriñe luego quedó en nada) cuando leyó la demoledora crítica que Eduardo Haro Tecglen, por entonces el principal crítico teatral de *El País*, dedicó al primer montaje la CNTC, una versión de *El médico de su honra*. Y eso a pesar de que, como ha documentado Julio Vélez Sainz [2023: 271-273], las palabras del crítico, antiguo amigo de Marsillach, tenían más de «resaña» que de reseña profesional: despreciaba el teatro del Siglo de Oro tanto como envidiaba la suerte de su ex «colega».

Desde entonces, la universidad y la prensa han cambiado mucho, y por fortuna, las relaciones entre investigadores y teatreros se han ido templando y tornando más productivas. Después de la consolidación y florecimiento del estudio de la puesta en escena de las obras del Siglo de Oro (dentro y fuera de las fronteras españolas) que hemos visto en los últimos años, el primer período de Marsillach es ahora recordado como una época de oro y un referente: el Hospital de San Juan, el espacio más grande del Festival de Almagro, fue rebautizado con el nombre de Teatro Adolfo Marsillach en su honor, y, cuando hablo de mi libro, la afirmación de que el montaje de *El médico de su honra* fue lo mejor de la historia de la CNTC no suscita polémica [Wheeler, 2012: 133]. En este acercamiento y cambio de paradigma cumplieron su rol, sin duda, las Jornadas de teatro clásico; aunque no fue siempre un camino fácil y estos encuentros han sido testigo de luchas de egos y ajustes de cuentas.

Los nuevos tiempos, no obstante, traen nuevos desafíos. Hará falta imaginación (y, sobre todo, ética) para evitar que este momento dulce de diálogo entre mundo académico y teatral no acabe por convertirse en un simple y complaciente echarse flores y congratularse mutuamente por el valor social y cultural de la labor que llevamos a cabo. Especialmente ahora que la prensa tradicional ha «caído en desgracia» y falta, por tanto, también esa otra instancia de diálogo o debate con la profesión teatral<sup>1</sup>. Por muy problemática que fuera la postura de Haro Tecglen hacia los clásicos, la desaparición de críticos como él, de los que eran capaces de generar escándalo, solo habla del empobrecimiento y pérdida de prestigio del teatro dentro del campo sociocultural. ¿Cuáles son estos desafíos y cómo los vamos a sortear?

Quisiera en estas líneas contestar a esta pregunta a partir de mi propia trayectoria y comenzar en primer lugar con una confesión. Siempre es motivo de alegría cuando en las nubosas tierras de las hermanas Brönte (y en medio del crudo marzo) recibo una invitación para participar en las siempre soleadas (meteorológica y teatralmente) Jornadas de Almagro. Pero a la alegría inicial suele sucederle la

---

<sup>1</sup> Cabe recordar que, sin llegar nunca a tener ni la influencia ni la riqueza lingüística de las crónicas taurinas (baste comparar Doménech y Pérez Rasilla, 2015; y Villán, 2006), la prensa teatral tuvo mucho protagonismo en el siglo XX. Este refleja unas realidades socio-históricas concretas: antes del estallido de la Guerra Civil, el arte de Talía disfrutó de una popularidad impensable hoy en día, como dice un personaje de *La ruta* de Arturo Barea: «¿Así que tú quieres ser un escritor? Pues, te daré unos cuantos consejos. En España, ser un escritor es hacer oposiciones a muerto de hambre. La única manera de ganar dinero escribiendo, es escribir teatro o pornografía» (2014: 197).

angustia. Y es que, aun cuando el atento e inteligente público de Almagro siempre me ha sido propicio, cada vez que tengo que lidiar en esta plaza revivo un terror que comenzó hace ya unos años (cuando decidí cambiar de rumbo en mis investigaciones) y que no logro aún conjurar, el miedo a quedar como, para emplear una frase del siglo pasado, Cagancho en Almagro<sup>2</sup>. La pregunta que me tortura en esos momentos es la siguiente: después de todos los muchos trabajos académicos, en revistas y libros, que he dedicado al tema de la adaptación de los clásicos, ¿qué puedo aportar en las Jornadas de nuevo y original? Y por debajo, y aún más difícil de procesar por lo que tiene de enfrentarse con el pasado, un reconocimiento un tanto duro: con las facilidades que nos ofrece hoy en día internet, todo el rastreo de información sobre un montaje (que antes necesitaba su alta cuota esfuerzo debido a la no existencia de prensa digitalizada o vídeos), ya no es mérito suficiente. Decir hoy algo sobre un montaje que el público de Almagro no pueda buscar fácilmente por internet es más difícil que nunca, y que te «pillen» repitiendo lo que ya ha dicho alguien más fácil que nunca. Este es quizás el primer desafío que tenemos que sortear, pero hay un segundo, del que me gustaría también hablar desde mi experiencia.

Hace poco, volviendo a ese viejo amigo que es el diccionario, tuve uno de esos momentos de iluminación sobre cómo han cambiado las cosas desde que yo inicié mi carrera de investigador. En el *Oxford English Dictionary* la definición que se da de *research* ('investigar'/'investigación', la misma palabra sirve para el infinitivo y para el sustantivo) es la siguiente: «To engage in in research (upon) a subject: to investigate or study closely / The act of searching carefully for or pursuing a specified thing or person» ['Involucrarse en una investigación sobre un tema: explorar o estudiarlo en detalle / El acto de inspeccionar en detalle un tema o persona']. La del *DRAE*, por el contrario, es menos amplia y trae un matiz que cada vez se está dejando más de lado, pero que era una idea central en los viejos debates sobre ciencia y universidad: «que tiene por fin ampliar el conocimiento científico, *sin perseguir, en principio, ninguna aplicación práctica*» (las cursivas son mías). Difícil volver a revivir ese debate apasionado sobre lo que suponía investigar, y más aún determinar si la investigación en humanidades es (o fue nunca) una ciencia, en una era en que la sociedad solo parece valorar el conocimiento por su «impacto», o po-

<sup>2</sup> En el año 1927, había mucha expectación en Almagro sobre una corrida que se iba a celebrar con el matador de toros, Joaquín Rodríguez Ortega «Cagancho». La actuación resultó tan defectuosa que el alcalde tenía que pedir ayuda al ejército y a la Guardia Civil para controlar la indignación de los espectadores y restablecer el orden público.

sibilidad de «transferencia» a otros ámbitos o «diseminación». Pero, más allá de lo que se ha perdido (si se hubiese perdido algo), debo decir que lo que más me puso inseguro de reencontrarme con este «anacronismo» en la definición del *DRAE* fue enfrentarme a mi relación como investigador con el campo de la adaptación de los clásicos. Y es que tengo la desconcertante sensación de que, ahora que mis intereses académicos corren por otras vías y que mi relación con este campo de estudio es desde la prensa (lo que más he publicado en los últimos años sobre los clásicos son reseñas), tengo, paradójicamente, más distancia crítica y libertad para expresarme. Si me atengo a la definición del *DRAE*, ¿era más «investigación» pura los artículos «científicos» que hacía antes —cuando el hecho de colaborar con teatreros (y que de esa colaboración se nutriera mi trabajo) hacía que midiera mis palabras?, ¿o, por el contrario, tengo más libertad de expresión y pensamiento en estas reseñas de ahora, con el estilo impresionista típico o las limitaciones impuestas por el medio donde se publican? Hace poco, por ejemplo, firmé un artículo para *Ínsula* en colaboración con María Bastianes (una investigadora argentina que ha trabajado y visto mucho teatro en España y el Reino Unido, entre otros países) sobre el montaje de la CNTC de *Valor, agravio y mujer*, obra de Ana Caro de Mallén con resonancias al mito literario de Don Juan, y a *La violación de Lucrecia*, reescritura del libreto de una zarzuela de José de Nebra estrenada en el Teatro de la Zarzuela, en el que adoptamos la siguiente postura: «No cabe ninguna duda de que ‘todos deberíamos ser feministas’ y acabar con las dinámicas tóxicas de género, pero tampoco cabe duda de que no es ni será un camino fácil. Y aquí es cuando convendría recordar que, como espacio virtual para jugar de manera arriesgada y compleja con la realidad, el teatro puede ser un buen revulsivo para llevar en el bolsillo durante el viaje» (2025). ¿Tenía esta libertad antes?

No lo sé... Y, por eso, luego de esta primera autorreflexión, a continuación me gustaría someter el problema al público (y lector) de las jornadas, ofreciéndole esta vez, no un trabajo académico, sino una traducción de cuatro de mis últimas reseñas sobre teatro clásico, publicadas originalmente en inglés.

Debemos advertir que, por supuesto, el género de las reseñas tiene sus propias exigencias, y una de las principales es ajustar el estilo al muy variado (a veces incluso caprichoso) gusto de los editores. Así, por ejemplo, las reseñas de los montajes de *Lo fingido verdadero* y *Fuente Ovejuna* estaban destinadas a una revista especializada en Siglo de Oro (*Comedia Performance*) y eso se puede ver en el espacio que me dieron para detalles. Muy diferentes en este sentido son las otras dos piezas que, realizadas para ser leídas por el público mucho más general de *The Times Lite-*

*rary Supplement* o *The Theatre Times* —este último el portal *online* sobre teatro con más lectores a nivel global y premio 2024 de investigación digital concedido por las Association of Theatre in Higher Education y American Society for Theatre. Convencer a los editores de la prensa angloamericana de dar cobertura al teatro áureo no es tarea fácil (recibo encargos sobres temas bastante variados, pero todos los trabajos que he publicado sobre el Siglo de Oro han sido propuestas mías). Además, cualquier lector que haya tenido experiencia con evaluadores o editores de otras culturas sabrá que las convenciones son distintas. En el ámbito anglosajón, damos prioridad a la brevedad porque nuestro gran temor es aburrir al lector. Así, solemos ofrecer pinceladas en lugar de descripciones exhaustivas, y muchos de nuestros juicios y conexiones lógicas entre ideas son implícitos, un modismo que en el ámbito hispano a menudo se interpreta como falta de ilación argumental. Reservamos las críticas abiertas y explícitas para casos en los que se quiere demostrar una indignación y se sabe que se cuenta con el apoyo de la publicación en la que el texto sale. En caso contrario, sin embargo, usamos un «decir sin decir» que permita dejar leer entrelíneas al tiempo que evitamos la tijera de nuestros editores siempre dispuestos a cortar o censurar los comentarios que les parecen demasiado fuertes o negativos. Lo sé por experiencia propia: los editores de *The Times Literary Supplement*, *Australian Book Review* o el *Village Voice* de Nueva York no han dudado en sacar los pasajes más duros de mis reseñas. Por el contrario, publicaciones españolas como, por ejemplo, *El País*, *Jot Down* o *El ciervo* me han dejado casi total libertad a la hora de expresarme. Eso sí, acoten o no la manera en que se dicen las cosas, los editores no son tontos: saben perfectamente que los lectores dejarán de interesarse por las reseñas si quien las escribe se muestra acriticamente partidario o elogioso en exceso. Dicho de otra manera, la mejor manera de hacer promoción para el teatro clásico español es tomar el tiempo para ofrecer un juicio sobre las puestas en escena en vez de alabarlas acriticamente que, al fin y al cabo, no es solamente ineficaz a nivel práctico sino también una especie de condescendencia.

Por último, las reseñas se escriben siempre en el «fragor de la batalla». Soy consciente de que algunas de las cosas que digo en estas reseñas que ofrezco al lector, hoy suenan a anacronismo, cuando no a previsión errada. Menciono, por ejemplo, al Cervantes Theatre de Londres, un espacio que cerró sus puertas en 2024 por problemas económicos (luego de siete años ofreciendo teatro hispano en versión bilingüe). Después de la dimisión de Lluís Homar, quizás habría expresado mi opinión sobre la crisis de la CNTC de otra forma. Sin embargo, he optado por no reescribir el contenido de lo antes dicho, incluso cuando sé que mis anteriores

pronósticos o lecturas eran errados. La crítica, como el teatro, está condicionado por el lugar y el tiempo de producción, y así las dejo por lo que son en este presente: no expresión de mi visión actual, sino material de archivo.

LOPE DE VEGA, *LO FINGIDO VERDADERO*, CNTC, TEATRO ADOLFO MARSILLACH, FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO, 15-24 DE JULIO DE 2022<sup>3</sup>

Decir que la CNTC está en crisis sería una exageración, pero sin duda se encuentra en un momento difícil. La elección de Lluís Homar como director artístico en 2019, luego del fin del mandato de Helena Pimenta, no estuvo exenta de polémica. Homar, miembro fundador del prestigioso Teatre Lliure de Barcelona y uno de los artistas más respetados del cine y teatro español, tenía experiencia previa con el teatro de Shakespeare, tanto como actor como director, pero nunca se había acercado a los clásicos españoles. Si bien tradicionalmente la dirección de la CNTC solía ser un nombramiento político, desde 2011, y en un intento por introducir más transparencia en el proceso de selección, el puesto se decide mediante una convocatoria abierta. En la última convocatoria, ningún otro candidato tenía el prestigio y experiencia teatral de Homar, pero el endogámico mundo del teatro áureo miró con desconfianza su elección.

Más allá de los recelos personales y profesionales, el modelo de compañía estable que signó la fundación de la CNTC en 1986 ha dejado de ser sostenible en España. Desde el período de José Luis Alonso de Santos al frente de la compañía (2000–2004), las relaciones entre el poderoso sindicato de técnicos y la dirección han sido tensas, y más de una vez han impedido que la compañía pudiera girar y cumplir con la función para la que fue creada (es decir, mantener la vida escénica del patrimonio clásico a nivel nacional y no solo municipal). Es por ello que, desde hace algunos años, se tiende a privilegiar las invitaciones a otras compañías y coproducciones con el fin de reducir los costes del desplazamiento fuera de Madrid.

Esta reducción de los montajes propios de la compañía se traduce en una presión extra por mantener ciertos niveles básicos de calidad, sin los cuales la misma existencia de una compañía nacional perdería todo sentido. En enero de 2022, durante la rueda de prensa en Madrid de *Lo fingido verdadero* —el primer montaje

---

<sup>3</sup> Reseña coescrita con Alexander Samson (Universidad de Londres) y publicada originalmente en la revista *Comedia Performance*, 20.1 (2023), pp. 189-92.

de Homar al frente de la CNTC— el director salió a hablar arropado por una serie de actores con una larga trayectoria en la compañía. El veterano Arturo Querejeta, por ejemplo, había formado parte del equipo del fundador de la CNTC (el director Adolfo Marsillach) y, años más tarde, durante el mandato de Eduardo Vasco (2004–2011), llegó a ser uno de los actores principales en varios montajes. Israel Elejalde, actualmente uno de los actores más solicitados en España, hizo su debut en la compañía en el montaje de *El anzueto de Fenisa* (1997) dirigido por la cineasta Pilar Miró. Como Homar, Elejalde ha sabido cultivar, asimismo, un perfil internacional: actor de Almodóvar, simultaneó, de hecho, la publicidad de *Lo fingido verdadero*, con la del filme del director manchego, *Madres paralelas* [2021]). También estuvo presente en la rueda de prensa María Besant, actriz que en años anteriores había formado parte de la Joven Compañía —iniciativa para formar a actores de menos de treinta en teatro clásico que puso en marcha Vasco y consolidó Pimenta, pero que en los últimos años ha perdido apoyo y visibilidad.

Ante los periodistas, Homar destacó que, dadas las circunstancias actuales, el llamar a ex colaboradores con experiencia previa era la única manera de que la actual compañía ofreciese una cierta continuidad, cercana al modelo de compañía estable del pasado. En el caso concreto del montaje de *Lo fingido verdadero*, también había contribuido a este fin, según el director, mantener un acercamiento de género neutral, de manera que los papeles masculinos pudiesen ser representados por mujeres y viceversa. Ciertamente este saludable número actual de actores con entrenamiento en teatro áureo ha facilitado grandemente la tarea de llevar a escena una obra tan compleja (y tenemos que recordar que Marsillach desistió de su inicial idea de montarla con la CNTC en los primeros años de la compañía en parte por esta razón). Detrás de la atrevida decisión de Homar estuvo la recomendación e insistencia del miembro de la RAE y multipremiado dramaturgo (y director) Juan Mayorga (frecuente colaborador también de la anterior directora de la CNTC, Pimenta) además de los consejos de expertos académicos. Felipe Pedraza fue pieza fundamental a la hora de alentar a Homar y apoyar el quijotesco proyecto de poner en escena esta obra con actores de carne y hueso, aparentemente por primera vez desde el siglo XVII —aunque en el Festival de Teatro Clásico de Almagro se vieron la versión de títeres de la compañía La Máquina Real [2010], ganadora del premio Agora, y la versión libre actualizada del grupo inclusivo y accesible Palmyra y Katum teatro [2018]). No obstante, y tal como destacó Querejeta en la rueda de prensa, lo que definitivamente contribuyó a la realización del proyecto fue el hecho de que en estos momentos (y a pesar de que el teatro clásico no está aún,

según el actor, lo suficientemente presente en los escenarios) el ámbito del teatro en España cuenta con un amplio grupo de intérpretes formados en el clásico entre los que un director puede elegir: un lujo, por el contrario, impensable en tiempos de Marsillach, quien tuvo que empezar de cero.

La arriesgada metateatralidad de *Lo fingido verdadero* desafía los límites de lo representable. Estamos, en efecto, ante una pieza que es en realidad «una y trina»: en ella se superponen la dramatización del ascenso de Diocleciano al poder, una reflexión sobre las relaciones entre teatro y autoridad; y, finalmente, una comedia de santos. Es más, es precisamente esta exploración de lo metaficcional lo que confiere unidad a la obra: desde los pasajes en que Carino afirma que ser emperador es más que un mero rol o papel, o los intentos de Ginés por introducir en el guion de su obra una escena amorosa con la actriz de la que está enamorado, hasta el momento en que este último pasa a encarnar en la vida real el ficticio papel de mártir cristiano que representa. El título bien podría ser una descripción de lo que es el (buen) teatro: verdad fingida, la obra contiene numerosas reflexiones sobre teatro y la dialéctica representación/presentación (no hay que olvidar que por el mismo período Lope escribía su *Arte nuevo de hacer comedias*). Más complicada es la atrevida indagación en la performatividad de la religión, en especial durante el acto final. Uno de los mayores problemas es, en efecto, la confusión que experimenta Ginés (y también el público dentro y, a veces también, fuera de escena) durante el montaje de su comedia ante el emperador Diocleciano en el momento en que Fabio, el actor encargado de encarnar el papel del ángel, sale a escena solo para comprobar que sus líneas ya han sido «representadas» por un emisario celestial real.

Homar resolvió el problema poniendo en escena dos actores diferentes y vestidos también de manera distinta para los roles de Fabio y el ángel. Como explicó durante una mesa redonda de las Jornadas de Almagro (al día siguiente del ensayo general para invitados), la estrategia pretendía facilitar la comprensión por parte del público, aun cuando pasajes como aquel «yo / y todos te habemos visto» (l. 2854–5) —palabras que profiere Ginés cuando, engañado por la idéntica figura del ángel real, cree ver por segunda vez al disfrazado Fabio— perdían en el montaje todo sentido. Tampoco ayudó el hecho de que, para las funciones de Almagro, Elejalde estuviera ausente y tuviera que ser reemplazado provisionalmente en su papel de Ginés por otro actor, Ignacio Jiménez. Pero eso no es todo. La solución de desdoblarse los personajes claramente en dos actores deja de lado aquella idea central del momento (y de la obra) que hemos mencionado más arriba: la idea de que la espiritualidad es performativa, y que la fe es necesaria para trascender lo físico, visible y

material. Cabe recordar que detrás de la paradójica obsesión barroca por mostrar el sufrimiento y decadencia se encuentra una idea similar: solo el repudio y la aniquilación de la carne puede llevar a la salvación. Este fue, por ejemplo, uno de los ejes principales de la exposición *The Sacred Made Real* (National Gallery, 2009-2010); el ensayo introductorio del catálogo explicaba cómo el gusto por el hiperrealismo y el detalle escatológico (a un paso del *gore*) en las esculturas de madera policromada del período está directamente relacionada con conceptos teológicos de la doctrina cristiana como la Encarnación, concepto que también está detrás de la «encarnación» escénica del verbo divino que tiene lugar en *Lo fingido verdadero*.

Si mucho se perdió con este desdoblamiento y diferenciación de actores para los personajes de Fabio y su doble celestial, su utilización para garantizar la comprensión del momento tampoco fue suficiente para mantener la atención del público. Las dos horas y medias sin intervalo que duraba el montaje de la CNTC pusieron a prueba hasta a sus seguidores más fieles. Las críticas hacia la manera de decir el verso que Homar recibió durante la mencionada mesa redonda de Almagro nos parecieron injustas y responden más a gustos (y rencores) personales que a una verdadera falta de experiencia y profesionalidad del director en este ámbito: podrá haber escuelas, pero no hay una manera correcta o incorrecta de trabajar el verso. Saco de otro costal es la falta de consistencia de los actores a la hora de enfrentarse a sus líneas. El papel de Diocleciano no le sienta bien a un actor como Querejeta, y faltaba transición entre el tono payasesco empleado por el Carino de Álvaro de Juan al inicio de la obra y su brutal muerte a mano de disgustados senadores. Algunos parlamentos especialmente difíciles formalmente (como la extensa descripción de Rutilo de las exóticas bestias utilizadas en ese teatro de la crueldad que eran los circos romanos) hubieran requerido un mayor trabajo y arreglo, ya sea aligerando el texto, ya trabajando de una manera más orgánica con el sentido de las líneas. Y lo mismo se puede decir de las referencias dentro del texto a los debates y controversias que había abierto el nuevo modelo de *comedia nueva* propulsado por Lope en los inicios del siglo XVII. El elogio a dejar de lado los preceptos clásicos, el empleo de tramas con ramificaciones y formas métricas variadas o el uso de maquinaria y efectos especiales son detalles difíciles de aprehender (e incluso quizás carentes de interés) para el espectador actual.

La impresión final, en este sentido, fue la de una falta de lectura global de la obra. Y lo mismo se puede decir con respecto al diseño de espacio escénico y vestuario, que mezcló soluciones «de época» y detalles anacrónicos, sin darle a la mezcla un sentido final. Así, mientras los lances militares en Mesopotamia (una

región, parte del Irak y Siria actual, aún turbulenta) se escenificaron con espadas; el vestuario de Ginés, sweater de cuello alto y levita negros, tenía dejos de intelectual existencialista. El martirio del protagonista (decapitado originalmente) fue escenificada sobre una cruz, referente cristiano mucho más conocido y «accesible» para el espectador actual; aun cuando aquellos espectadores que, como los que escriben, crecimos viendo las películas del agente 007, no pudimos evitar evocar las igualmente impactantes huidas colgado a un helicóptero de Bond.

*Lo fingido* es una pieza tan profunda como difícil, y es de agradecer que la CNTC se haya finalmente atrevido a representarla. En este sentido, la poca experiencia de Homar con los clásicos áureos fue clave para que la osadía fuera posible (un director más familiarizado con la obra y sus problemas probablemente no la hubiera elegido). Si en la rueda de prensa del espectáculo Homar presentaba su modelo de trabajo con el montaje como solución a los problemas de la carencia de compañía estable de la CNTC, lo cierto es que, a juzgar por los resultados, es difícil dirimir si vale como ejemplo a copiar en el futuro. Con todo, el experimento fallido tampoco dio pie a alimentar las críticas de aquellos que acusaban a Homar de haber aceptado, de una manera cínica e interesada, para los últimos años de su carrera profesional un cómodo y bien remunerado puesto institucional (sin estar lo suficientemente entrenado ni interesado en el patrimonio clásico). Y, en todo caso, resulta reconfortante saber que en algunas partes del mundo aún sigue viva aquella antigua idea de teatro público que, en lugar de repetir fórmulas y obras ya conocidas, pone todos sus recursos al servicio de ampliar el horizonte cultural de su público, con temeridad casi adolescente.

*LA VIDA ES SUEÑO*, CHEEK BY JOWL/CNTC, LONDON BARBICAN, 13-16 DE ABRIL 2023<sup>4</sup>

En los últimos años la compañía Cheek by Jowl se ha atrevido a representar clásicos del siglo XVII franceses, rusos e italianos... y ahora le ha tocado el turno a *La vida es sueño*, obra maestra del Siglo de Oro español. Fundada en 1981 por el director Declan Donnellan y el diseñador Nick Ormerod, no es la primera vez que la compañía se enfrenta al repertorio áureo, pero sí la primera que lo hace en español y con actores nativos. ¿Extraña ocurrencia? No, estamos ante una copro-

---

<sup>4</sup> Publicado originalmente en el *Times Literary Supplement*, 21 de abril de 2023: [Duncan Wheeler Archives | TLS](#)

ducción con la CNTC, que ha tenido la feliz idea de llamar al reconocido director británico para darle nuevos aires a uno de los clásicos más representados y conocidos. Incontables son las generaciones de niños españoles a los que se les ha hecho aprender de memoria el largo soliloquio inicial de Segismundo, incontables las veces que, en representaciones de la obra en España, he escuchado a mi compañero de butaca susurrando las líneas que poco después diría el actor.

Si *La vida es sueño* es uno de esos clásicos que los grandes actores eligen para lucirse y demostrar su valía (el personaje de Segismundo es uno de los más codiciados), el gran acierto de Donnellan es haber optado por una sólida labor de conjunto; explorando y trabajando con igual esfuerzo y mimo personajes y tramas secundarios. Solución escénica innovadora es la introducción de un marco mediante el cual se sugiere que toda la historia es un sueño... pero de Basilio. Lejos de la tradicional manera de representar al padre de Segismundo —frecuentemente caracterizado, cuando no caricaturizado, como un anciano achacoso y decrepito— el Basilio que nos ofrece Ernesto Arias en esta propuesta es un rey de mediana edad y buen porte, vestido con modernas galas reales que le dan un aire al actual Felipe VI. El gracioso Clarín es tratado aquí como un cabaretero maestro de ceremonias, cuya aparición siempre viene acompañada de una tan irritante como pegadiza (o, mejor dicho, irritante por pegadiza) cancioncilla estilo *music hall*. La revuelta contra Basilio suele mencionarse al paso (sucede fuera de escena), pero aquí soldados y violencia irrumpen en el escenario, mientras una turba fuera de palacio exige, con populista ímpetu, justicia.

La sencilla escenografía verde llena sin abarrotar el amplio escenario del Barbican. Dispuesta de manera frontal, está compuesta por una serie de entradas por las que emergen o se muestran los actores (a veces del todo, en una de las primeras escenas una puerta se abre para dejarnos ver al Segismundo de Alfredo Noval desnudo). Liberado de la cueva donde está prisionero, Noval se pasea por el patio de butacas robando bebidas y haciendo piruetas para hacer reír a sus espectadores, integrados en ese momento en la propuesta como los miembros de la corte de Basilio. Las luces de sala se encienden casi al máximo en el momento en que el público debe juzgar a su príncipe, que ha trocado una victoria militar por un triunfo moral sobre lo que le dictan sus impulsos (incluido el amoroso). La consolidación final de la monarquía que esta capitulación del instintivo Segismundo supone —el traspaso de mando de Basilio a Segismundo se escenifica con un simbólico traspaso de vestido y arreos— puede disgustar al público en busca de finales más «republicanos». Este público sin duda sabrá apreciar, no obstante, la reflexión

en torno a cómo la pompa real no es más que parte del gran teatro del mundo. Una de las críticas más frecuentes que se le hace a la manera de actuar española es su tendencia al melodrama y declamación excesiva. Nada de esto sucede en la propuesta de Donnellan, que imprime al conjunto un acabado limpio estéticamente y un ritmo impecable, sin que la precisión técnica disminuya la energía física de sus actores (del equipo elegido solo uno había trabajado previamente con la CNTC). Los cambios de métrica y rima en el verso del teatro áureo muchas veces funcionan para marcar distintos tipos de personajes o estado de ánimo. Se trata de un recurso que, con la excepción del público experto, resulta opaco al espectador contemporáneo (incluso en España); pero aún si no somos capaces de entender su profundo sentido, la musicalidad del verso difícilmente pasó desapercibida entre el público angloparlante del Barbican.

Pasable la traducción al inglés, si bien un poco sosa, lo más problemático de los sobretítulos fue su ubicación a una considerable distancia de lo que ocurría en el escenario. En estos casos, y sobre todo si el espectáculo es bueno, la acción termina por robar la atención de los espectadores. Abandonada la idea de mirar a las pantallas, no estoy muy seguro de cuántos de los allí presentes pudieron seguir una trama ya de por sí compleja. Quizás por ello momentos dramáticos como la defenestración de uno de los nobles o la agresión sexual que sufre Rosaura fueron mal interpretados por los espectadores y recibidos con risas. A entender el tono dramático de estos momentos seguramente no ayudó el hecho de que Donnellan extrajese buen jugo cómico a otras situaciones de la obra, como los enredos entre Estrella, Rosaura y Astolfo. Si la risa enlatada introducida en estos diálogos invitaba a hacer lo mismo en el patio de butacas, no se puede culpar a los espectadores de que, sin posibilidad de leer los sobretítulos, siguieran riendo luego, incluso en momentos que poco tenían de divertidos.

Las reflexiones que Calderón magistralmente suscita en sus espectadores con *La vida es sueño* (qué significa ser humano, cómo los roles sociales nos condicionan) nunca dejarán de ser pertinentes ni contemporáneas. La obra es mucho más que «la versión española de *Hamlet*», como suele conocerse en el mundo anglosajón (sin duda para que el espectador, por analogía con un referente más cercano, pueda entender mejor de qué va la obra). Aunque Shakespeare y Calderón compartan el gusto por los borrosos límites entre verdad y ficción, entre realidad y sueño, es injusto (y paternalista) entender al gran dramaturgo español como remedo hispánico del inglés. Y eso es algo que Cheek by Jowl ha sabido demostrar con este ambicioso montaje, tan rico en soluciones que quizás le quedó grande a un público británico

no hispanoparlante. El quijotesco empeño de Donnellan con esta soberbia *La vida es sueño* no es por ello menos digno de loar.

*LA FORTALEZA*, CNTC, TEATRO DE LA COMEDIA (SALA TIRSO DE MOLINA), 15 DE FEBRERO AL 3 DE MARZO 2024; *MACHO GRITA*, CNTC Y EQM SERVEIS CULTURALS, TEATRO PAVÓN, 16 DE ENERO-17 DE JUNIO 2024.<sup>5</sup>

El gran temor de los profesionales de teatro occidental del siglo XXI no es tanto que la propuesta resulte anacrónica, sino que el público no responda bien: los comunicados de prensa de puestas en escena de obras clásicas casi siempre incluyen fórmulas destinadas a resaltar su pertinencia y relevancia en los tiempos presentes.

Creada en 1986, el año de entrada de España en la Unión Europea, la CNTC quiso replicar los previos modelos de la Royal Shakespeare Company y la Comédie Française en materia de preservación y ampliación de canon escénico de clásicos, ofreciendo un repertorio amplio y heterogéneo. La presencia de piezas teológicas o palatinas en su repertorio actual demuestra que aún sigue viva aquella vieja idea de teatro público con libertad para la programación, que no cede a las demandas y caprichos del mercado. El creciente número de estrategias de seducción para público y crítica contemporáneos (como aquel machacón insistir en la relevancia contemporánea que mencionábamos antes), por el contrario, es señal inequívoca de que los tiempos están también cambiando.

En 2019, el actor y director catalán Lluís Homar fue nombrado director artístico de la CNTC. En su haber artístico Homar tiene el haber sido una de las figuras centrales detrás de la iniciativa del Teatre Lliure que, fundado en 1976, puso patas arriba el mundo del teatro en aquellos «locos años» (en todos los sentidos) de la Transición, y un referente insoslayable en materia de puesta en escenas de Shakespeare en España. Sin embargo, y a pesar de su envidiable currículum teatral y cinematográfico, su nombramiento al frente de la CNTC causó cierto estupor en el ambiente teatral: Homar no tenía ninguna experiencia previa con los clásicos áureos. Empezó, como se debe empezar en estos casos, con humildad; afirmando (él y sus valedores) que estaba dispuesto y ansioso por aprender, y que quería, en el proceso, tomar de la mano a los espectadores para que (re)descubrieran con él las

<sup>5</sup> Publicado en *The Theatre Times*, 16 de agosto de 2024: [Dialoguing With The Classics In Madrid: “La Fortaleza/The Fortress” And “Macho Grita/Alpha Male Shouts” - The Theatre Times.](#)

maravillas del patrimonio áureo. Como parte del empeño, en estos cinco años que van de mandato, por ejemplo, encargó libros sobre temas como los conceptos de amor u honor en tiempos de Lope, con el fin de acercar las «extrañezas» del pasado al espectador presente. Con este mismo afán, desde el año 2020 la CNTC comisiona a creadores contemporáneos nuevas piezas que dialoguen con el repertorio clásico de la compañía, una iniciativa que Homar puso en marcha con la puesta en escena de *El príncipe constante*, montaje en el que aparecía como actor principal.

A estos dramaturgos invitados por la CNTC se le da absoluta libertad para crear estas piezas «acompañantes», siempre y cuando sean capaces de hacerlas con un grupo reducido de actores y con ensayos que no duren más de cuatro semanas (dos menos de las que suele darse para preparar los espectáculos en el circuito público español). Siguiendo una línea asentada en la escena y literatura contemporáneas, muchos de estas propuestas trabajan con autoficción; una solución por otra parte esperable si tenemos en cuenta que la CNTC ha favorecido la elección de nombres con una marca autorial muy cercana a su perfil público. Tanto *Macho grita* de Alberto San Juan, creado como compañero del montaje de 2023 de *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro (la primera autora en conseguir un espacio en la sala principal de la CNTC) como *La fortaleza* de Lucía Carballal (pieza que, por el contrario, dialoga con el montaje de Ana Zamora de la comedia novelesca calderoniana *El castillo de Lindabridis*) ofrecen la oportunidad de investigar desde una mirada del siglo XXI, discursos clásicos de los siglos XVI y XVII.

En un libro de la CNTC de 2023 sobre mujeres en el Siglo de Oro, la hispanista canadiense Marta Marín-Domine define al don Juan de Tirso de Molina como el punto de partida del arquetipo de masculinidades tóxicas (2023: 55). Ana Caro, por el contrario, adopta en su *Valor, agravio y mujer* una visión ginocéntrica, con un personaje principal femenino que busca venganza luego de ser abandonada por su donjuanesco galán. En su *Macho grita*, el actor de cine y teatro Alberto San Juan imagina a Don Juan como un tipo de identidad nacional nefasta: «El español no duda. El español no dialoga. El español combate. El español histórico es un Macho con mayúscula, lo cual no exige ser biológicamente hombre. Sólo que la voluntad de dominio sea el motor de la vida toda» (San Juan, 2023: 44). En el ámbito cultural, San Juan es un importante referente de la izquierda española. Es, por ejemplo, uno de los fundadores del Teatro del Barrio, centro cultural, con funcionamiento de cooperativa, surgido en 2013 en el multiétnico (y ahora gentrificado) barrio de Lavapiés y sala donde, un año después, se anunció la creación del emblemático partido de izquierdas Podemos. *Macho grita* es, en este sentido, una

más en la larga serie de obras escritas, dirigidas y actuadas por San Juan que tienen como fin diseccionar los problemas de España.

No es casual, por ello, que en este monólogo de ochenta minutos con dos músicos en escena, veamos reaparecer diatribas y cuestiones que ya aparecían en obras anteriores —como *España ingobernable* (2018) o *Mundo Obrero* (2018), descrita esta última como «comedia marxista» con música del ahora retirado (al menos del mundo del rock) Santiago Auserón—, pero ahora con el foco puesto en la cultura del Barroco. En *Macho grita*, encargo como dijimos de la CNTC, la reaparición de este tipo de discursos no puede más que sorprender a todos aquellos que, como el que escribe, conocemos algo de la historia escénica de los clásicos en España. Recordemos que uno de los grandes motivos detrás de la creación de la CNTC fue realizar una operación de «saneamiento» del repertorio clásico áureo, utilizado como arma de exaltación patriótica por un franquismo obsesionado con la idea de la España imperial y denostado, consecuentemente, por sus opositores progresistas. De este discurso que liga la comedia áurea a una tradición española conservadora e intolerante bebe la obra de Alberto San Juan, sin caer en la cuenta de la contradicción que supone llevarla a escena en la institución creada precisamente para combatirla. Y digo sin caer en la cuenta porque la opción podría haber funcionado si dicha contradicción se hubiese explorado en escena o al menos si se hubiese defendido con una poderosa exploración (formal y de contenido) previa. No fue el caso. Con un discurso pobre, y carente de gracia escénica, la propuesta daba la impresión de haber sido elaborada por Chat GPT: un compendio de los *hits* más remanidos en materia de diatriba contra los males nacionales y el pasado imperial de España.

En un contexto político cada vez más dividido, la propuesta de San Juan se planteó como antídoto contra los discursos xenófobos y misóginos de la ultraderecha española de Vox. Se trata de un gesto sin duda necesario, que quedó debilitado por la falta de cuidado en la construcción de las ideas. La comparación entre las fosas comunes franquistas y la expulsión de la población morisca en el siglo XVII, además de anacrónica, resultó poco afortunada (San Juan debería saber que, si el sufrimiento es universal, los traumas históricos son únicos, y es irrespetuoso no atender a sus especificidades). Hubiese sido interesante que, a manera de acto catártico colectivo, la pieza hubiese examinado críticamente, como se proponía, cómo la intolerancia histórica ha sido internalizada (incluso por aquellos que se manifiestan contrarios a este odio de siglos). Pero para ello hubiese sido conveniente que se dejara de lado todos aquellos cansinos clichés culturales (pasodobles,

toros, etc.) que suelen alimentar el discurso de las dos Españas. Volver a la idea de que el infierno está en los otros (españoles) no ayuda a una apreciación profunda y (auto)crítica de los problemas; sin contar con que este tipo de reducción maniquea repite, con signo contrario, el mismo tipo de estrategia discursiva empleada por la derecha (y más concretamente, por el franquismo).

Predicar a convencidos, un defecto del que adolece desafortunadamente buena parte de la escena progresista (y no solo en España), disminuye la eficacia de un teatro pretendidamente político. La ovación final del público, tan sólida como fría, tuvo más de respuesta fácil y populista, que de auténtica apreciación de un espectáculo pobre incluso en intensidad escénica. Sin dirección escénica apropiada, San Juan, actor de innegable talento, energía y carisma, se desboca, su actuación pierde orientación, la fuerza se dispersa y termina por hacer agua (no es la primera vez que le ocurre). Y así, luego de un creciente despliegue de voz y cuerpo mal encauzado, el supuesto clímax de la obra (San Juan en «gayumbos» mientras los músicos en escena aporrean sus instrumentos cual banda de adolescentes) resulta francamente poco interesante escénicamente, por no decir «de vergüenza ajena».

Conocida por su trabajo en televisión y solicitada profesora de escritura de guiones en la UC3M, Lucía Carballal tiene tirón entre los jóvenes, incluso entre aquellos que nunca habían pisado la CNTC antes de que la dramaturga estrenara *La fortaleza*, obra en la que vuelve a abordar uno de sus temas predilectos: la operación de maquillaje que hay detrás de los cambios de discurso en cuanto a género que se han visto en los últimos años. Poco antes de estrenarse en las tablas del Teatro de la Comedia, en efecto, su semiautobiográfica obra *Los pálidos* (sobre los sinsabores a los que se enfrentan las mujeres escritoras de treinta años que quieren hacerse un lugar en el mundo de la televisión) agotó entradas durante la temporada en el CDN (otra de las grandes salas públicas nacionales de España). El papel protagónico, un escritor de guiones que ve su carrera «amenazada» por la emergencia de una rival femenina más joven, fue encarnado por el veterano actor de la CNTC, Israel Elejalde (como Homar, el intérprete es conocido internacionalmente por su trabajo cinematográfico a las órdenes de Almodóvar)

En supuesto diálogo con el *El castillo de Lindabridis*, *La fortaleza* abordó el tema de la falsa evolución en materia de igualdad de género por otros derroteros. Pensada para ser representada en la corte, la comedia novelesca presenta una intrincada y, fuerza es reconocerlo, muy mal tramada trama fantástica. Inspirada en los libros de caballería, la obra de Calderón trata de la historia de la princesa Lindabridis, quien tras la muerte de su padre, se ve forzada a viajar por el mundo en

un castillo volador para encontrar un pretendiente digno de su mano y que pueda vencer a su hermano Meridián en un torneo, paso previo indispensable para que la joven obtenga la corona. ... *Quandoque bonus dormitat Petrus* (Calderón).

Zamora suple la falta de interés de la trama (si alguien puede es ella, acostumbrada como está a sacarle jugo, tan inesperado como sabroso, a lo más árido del repertorio clásico español) con el lúdico despliegue de ingenio y gusto escénico que es ya marca autorial de su teatro: sorprendente escenografía transformable, cuidado manejo de la luz, destreza de los actores en la manipulación de objetos y música barroca en vivo magistralmente entretejida en la propuesta (nada de mero acompañamiento musical pintoresco).

La trama de Calderón se entiende, de hecho, mucho mejor en la sinopsis que de ella se hace en *La fortaleza*, una clarificación del texto de Calderón del todo necesaria en la propuesta diálogo de Carballal, que parte de un asunto mucho más llano y ordinario.

Si formalmente Carballal creyó encontrar en los aspectos fantásticos de la obra de Calderón un dejo de los films de David Lynch, en cuanto a temática lo que atrajo del clásico a la joven dramaturga fue la relación padre-hija. En efecto, Carballal nos propone un diálogo entre una joven y su padre arquitecto, este último siempre de viaje detrás de prestigiosas comisiones (como diseñar una estación de buses en la ciudad costera de Cartagena), mientras mujer e hija esperan pacientemente su regreso. Los ecos autobiográficos típicos de la obra de Carballal nuevamente se hacen presentes aquí a partir de resonancias con la obra de Calderón. Como en el caso de Lindabridis, el padre de Carballal murió cuando ella era joven; arquitecto él mismo, era también un amante de la arquitectura barroca. Si el diálogo con la obra de Calderón resulta forzado, la idea de trabajar con actrices que empezaron su carrera en «La Joven» (la «división» *junior* de la CNTC) —introduciendo sus reflexiones sobre aquella primera experiencia desde su presente de actrices consagradas— ha sido sin duda un acierto. Las bromas internas sobre la CNTC y el trabajo previo de Carballal, aun a riesgo de dejar fuera a los espectadores que no conocen la trayectoria de compañía y autora, contribuyeron a crear un sentido de comunidad en la sala. La verdad escénica de las actrices (las maravillosas Eva Rufo, Mamen Camacho y Natalia Huarte) y el tono vacilante con la que en el montaje abordaba la cuestión de la función social del arte y cuáles son los límites a la hora de buscar a toda costa establecer una conexión con el público contemporáneo (uno de los ejemplos mencionados fue la estrategia empleada por el Museo Van Gogh de Ámsterdam, que expuso dibujos infantiles inspirados en su

colección) sin duda fue capaz de generar mucho más pensamiento crítico entre el público que la asertiva *Macho grita*.

Los acordes de *Smalltown Boy*, el hit clásico de Bronski Beat, marcaron el punto climático de una obra que, siguiendo una costumbre ya asentada en las artes escénicas contemporáneas, carece del tradicional arco dramático. Si, a diferencia del montaje de Ana Zamora, aquí se optó por una (mucho más conveniente en cuanto a presupuesto) versión pregrabada de la canción, su elección no pudo ser más pertinente: lanzado en 1984, año de nacimiento de Carballal, este hit icónico (es tema recurrentemente usado en películas y serie de corte autobiográfico) dice más sobre la conversación que la autora quiere establecer con su público millennial, que con los clásicos. En este sentido, a pesar de ser menos simplista y mucho más logrado que la pieza de San Juan, la propuesta de Carballal tampoco establece ese complejo diálogo entre texto pasado y texto presente que pretendía la iniciativa de la CNTC. El repertorio clásico por suerte allí seguirá, son clásicos precisamente porque han seguido, porque todavía tienen algo que decir a nuestro presente. Otra cosa es que, más allá de darles la razón o llevarles la contraria, se los quiera escuchar.

LOPE DE VEGA, *FUENTE OVEJUNA*, ROYAL CENTRAL SCHOOL OF SPEECH AND DRAMA, COURTYARD THEATRE (LONDRES), 15-18 DE NOVIEMBRE DE 2023

Londres ha tenido un boom de teatro clásico español esta última temporada. En abril, aquellos que se habían quedado sin entradas para ver la puesta en escena de *La vida es sueño* de Cheek by Jowl, coproducida con la CNTC, podían ver *El perro del hortelano* de Lope en el más íntimo Cervantes Theatre (el primer teatro de Londres en ofrecer las obras españolas en su idioma original y en inglés). Pero, si bien estos fueron los montajes más conocidos, no fueron los únicos... ni los más sorprendentes

De camino a Londres para ver la versión libre de *La casa de Bernarda Alba* en inglés que el National Theatre realizó este año con la incombustible Harriet Walter<sup>6</sup>, decidí pasarme (sin saber muy bien con lo me podía encontrar) por la Royal Central School of Speech and Drama (CSSD) para ver una función matiné

---

<sup>6</sup> Para más información sobre este montaje y la recepción tanto de Lorca como del teatro español en general en el Reino Unido, se puede escuchar este programa que hicimos con la BBC: [BBC Radio 4 - Free Thinking, Lorca](#).

de uno de los montajes estudiantiles de ese año: *Fuente Ovejuna*. No esperaba que las entradas se hubieran agotado y que tuviese que pedir *in extremis* un favor a una de las personas involucradas. Tampoco me esperaba la grata sorpresa con la que me encontré.

En el Reino Unido pervive el recuerdo de la maravillosa *Fuente Ovejuna* del National Theatre de 1989. Traducida por Adrian Mitchell y dirigida por Declan Donnellan, las noticias de su éxito aún hoy intimidan a los directores ingleses que piensan en montarla. Esto lo sabe bien la coordinadora de grado en teatro musical de la CSSD, Wendy Gadian, antigua productora y esposa de un actor que formaba parte del elenco del montaje de Donnellan. Quizás por eso incluyó la obra de Lope en la lista de posibles textos que podían representar los alumnos del tercer año de teatro musical, a las órdenes del director Jim Manganello, originario de Detroit.

La CSSD es la segunda escuela más prestigiosa del país (solo detrás de RADA) en materia de entrenamiento de actores: la mayor parte de los alumnos salen de allí con agentes y muchos incluso con contratos. Sus montajes durante el grado, por ello, no son simplemente actividades pedagógicas. Cuando pregunté a Manganello por qué finalmente se decidió por *Fuenteovejuna*, el director me confesó que lo que le sedujo de la obra no fue solo su interés educativo (y la posibilidad de incluir a un amplio número de intérpretes), sino también su gran potencial teatral y las muchas oportunidades que ofrecía para que los actores ampliaran sus habilidades histriónicas y se lucieran.

Anunciada como musical, el espectáculo en realidad solo incorporaba unas pocas canciones añadidas, sobre todo en la escena de la boda de Laurencia y Frondoso. Difícilmente lo podría haber hecho de otra manera sin extender la obra a tiempos difícilmente tolerables para el espectador británico contemporáneo: los derechos de la traducción usada, nuevamente la de Mitchell, no permitían cortar el texto.

Manganello supo, sin embargo, tomarse algunas licencias en otros territorios. Siguiendo una tendencia que, por fortuna, está ganando terreno en la escena contemporánea de clásicos, aprovechó el mayor número de mujeres en el elenco para optar por una repartición de los personajes sin distinciones de género o sexo. Varios estudiantes hicieron más de un papel, como Eyluf Arif, que destacó en su doble actuación como Jacinta e Isabel la Católica. Tanto en este como en otros casos, el vestuario y escenografía contemporáneas sirvió para marcar la diferencia social. Lejos del estilo londinense, las mujeres del pueblo iban vestidas a la manera de las mujeres de la clase trabajadora del norte de Inglaterra cuando van de fiesta, y las pastoriles promesas amorosas se sellaban entre platos compartidos de

patatas fritas con mayonesa y ketchup. En la escena de la ejecución, los habitantes de Fuenteovejuna untaban al comendador con estos mismos condimentos, ahora representando simbólicamente sangre y semen.

Pero sin duda lo más loable fue el trabajo con el texto y la capacidad para mantener ritmo y dinamismo con unas líneas que, como dijimos, no se podía cortar. Los directores y actores especializados en teatro áureo harían bien en tomar nota del buen hacer de Maganello y sus estudiantes en relación con la comprensión del texto en escena. El equipo supo explorar y sacar jugo a los varios niveles de significación del texto: así, por ejemplo, el pasaje en que Leonelo habla de sus estudios universitarios y se refiere al boom de la cultura impresa se convirtió en ocasión para añadir un comentario sobre cómo nuestra contemporánea cultura digital ha erosionado las tradicionales *auctoritas*. Durante los cien minutos de duración (sin intervalo) el espectáculo no decayó ni un solo segundo.

Lejos de lo que suele ser usual en la tradición escénica de *Fuente Ovejuna*, particularmente en España, la tan ambigua como debatida aparición final de los Reyes Católicos no se cargó de connotaciones políticas (a favor o en contra de la monarquía y, más en general, del gobierno de los poderosos sobre el pueblo). Sin embargo, el director no dejó de aprovechar el momento para realizar una sutil crítica al distanciamiento de los gobernantes con respecto a la vida y necesidades cotidianas de su gente. Así, en el escenario los monarcas se ubicaban fuera de la caja del escenario, en los laterales. Su gestualidad y atuendo excesivamente «estirados» los hacía lucir como autómatas y en su entonación y acento se podía detectar cierta sátira hacia la casa real británica actual, los Windsor.

En claro contraste, Esteban, alcalde y figura de autoridad dentro del pueblo, recibe un tratamiento mucho más realista y profundo. Con un acento del norte de Inglaterra que en la escena británica ha servido tradicionalmente para generar comicidad, la interpretación del personaje evoluciona considerablemente en la propuesta. Aparentemente incompetente y débil al inicio, Esteban va ganando en grandeza a medida que las circunstancias lo obligan a demostrar su verdadera valía.

La gran destreza física de los actores —esperable quizás en intérpretes entrenados para las múltiples exigencias de los musicales— resulta sorprendente en el terreno de la representación escénica de los clásicos áureos. Tierra Michelle Oberoi deslumbró con su interpretación de un hiperactivo Mengo, que pasa con soltura del tono cómico inicial a la tensión del momento en que el personaje es torturado por el Inquisidor. Aunque este despliegue físico no siempre jugó a favor: el incómodo momento en que Jacinta es secuestrada por los hombres del Comendador

para ser sometida a una violación grupal fue resuelto con excesivos gritos y un tono melodramático común en musicales, pero que mal se aviene con la medida de la obra de Lope. Es, de todos modos, uno de los poquísimos fallos de este montaje que bien merecería salir fuera de las aulas. Espero que muchos agentes estuviesen presentes aquel día para fichar a los intérpretes. Estoy seguro de que muchos de estos jóvenes actores que hoy se «foguean» con Lope estarán mañana en los programas del West End. Y eso son excelentes noticias para el futuro de la comedia áurea en Reino Unido

### CONCLUSIÓN/POSTDATA

Espero que las crónicas que hemos reproducido aquí dejen constancia de una de las lecciones que me han enseñado estas casi dos décadas de asiduo asistente a Almagro: la necesidad de que el análisis de los montajes del teatro del Siglo de Oro incluya una reflexión sobre los contextos, razones y procesos detrás de la elección de adaptar un clásico. En este aspecto, las Jornadas y sus correspondientes Actas han sido fundamentales; lamentablemente, sin embargo, todavía no existe un equivalente español del libro de Greg Doran (lo más parecido son las memorias de Marsillach), publicación en la que el recién jubilado director de la RSC habla de su experiencia de haber montado (casi) todas las obras del genio de Stratford (2023). Si este tipo de libro es prácticamente un género independiente en el Reino Unido (véase también Hytner, 2017) es en gran parte porque los directores británicos tienen menos reparos en hablar de las realidades económicas y prácticas que a menudo acaban por tener la última palabra en muchas de las decisiones tomadas en escena. Como botón de muestra, basta la reflexión que hace Doran sobre la manera de podar los textos clásicos:

Cutting is an art. In my experience Shakespeare goes at around 900 lines an hour, if spoken «trippingly on the tongue», as Hamlet himself advises. Now *Hamlet* is Shakespeare's longest play, over 4,000 lines long. That equates to at least four and a half hours of playing time, and if you want a 7:30pm start and an interval (and bar sales these days demand it) then expect the curtain to be pushing midnight. [2023: 182]

[Saber cortar un texto es un arte. Según mi experiencia, una obra completa de Shakespeare se hace a unos 900 versos por hora, si se dicen «con lengua

ligera», tal y como sugiere Hamlet. Ahora, *Hamlet* es la obra más larga de Shakespeare, de unos 4.000 versos. Eso equivale a unas cuatro horas y media de representación por pieza. Es decir, que si quieres que la función empiece a las 7.30 y que haya un intervalo (los ingresos de bar son obligatorios hoy en día para complementar taquilla), entonces ten por seguro que la obra va a terminar a medianoche.]

Dudo que un director español contemporáneo admitiría por escrito y de una manera tan desvergonzada cómo ha tenido que «doblegar» su arte a las exigencias del mercado. Lo que sí dejó claro Eduardo Vasco en su intervención durante las Jornadas de teatro clásico de Almagro de 2024 es que, según el antiguo director de la CNTC (2004-2011) y actual director del Teatro Español, el estado de la puesta en escena de los clásicos hoy en día es lamentable y que, por ejemplo, la profusión de adaptaciones «cutres» con repartos reducidos es prueba del poco cuidado que se pone en la puesta en escena del patrimonio áureo. Dentro de un panorama desolador, rescató, no obstante, *El monstruo de los jardines*, la obra de la Joven Compañía de la CNTC dirigida por Iñaki Rikarte, un montaje que definió como algo «excepcional».

Comparto en muchos sentidos la visión de Vasco (aunque también reconozco que muchas veces las compañías trabajan como pueden y les dejan, y adaptar obras según los recursos disponibles puede constituir un arte en sí, además de un estímulo de creatividad). No obstante, creo que es un error pensar con nostalgia que alguna vez hubo, y nunca mejor dicho, una «edad dorada» de montajes áureos. El nuevo *Cambridge Encyclopedia of Stage* da cabida a Lope de Rueda pero, entre sus más de mil entradas, Cayetano Luca de Tena es el *único director* que gana su lugar primordialmente por el mérito de su trabajo con los clásicos del Siglo de Oro después de la Guerra Civil. Aunque dos de los antiguos directores de la CNTC —Adolfo Marsillach y Helena Pimenta— entran, las biografías correspondientes hacen más hincapié en sus trabajos ajenos al patrimonio clásico español [Delgado y Williams, 2025]. No voy a presumir de ser un clásico en las Jornadas: no soy ni tan veterano, ni tan vanidoso, y, aunque lo fuera, nunca he creído que en aquel refrán que reza que el diablo sabe más por viejo que por diablo. Pero los años no vienen solos, y la larga experiencia en estas Jornadas y en el Festival de Almagro me ha dotado de cierta mirada privilegiada (y no pocos desengaños). Soy romántico cuando se trata de defender a ultranza que deben existir estructuras sólidas y una red de apoyo (también económico) que garanticen el mantenimiento y difusión de

la puesta en escena de los clásicos. Y, sin embargo, el realismo me puede a la hora de reconocer que, en absolutamente todas las épocas, los montajes que realmente ha valido la pena ver se cuentan con los dedos de una mano. Como botón de muestra, invito al lector a que consulte mi resumen de las producciones del Festival de Almagro de 2008 (véase Wheeler, 2011 y 2012a) —es decir, de la última edición que no se vio afectada por los efectos de la crisis financiera. Rápidamente comprobará que entonces (y a pesar de la buena salud económica) no hubo ningún montaje a la altura del magnífico *El monstruo de los jardines* que hemos tenido ocasión de ver en este más «desastrado» (al menos a nivel presupuesto) 2024.

Estoy seguro de que, si no fuera por las trabas con las que se encuentra el teatro extranjero para entrar en mercado británico, y en menor medida estadounidense (consecuencia tanto de nuestro chauvinismo lingüístico, como de la falta de buenas estrategias de difusión cultural internacional de España), *El monstruo de los jardines* podría haber llegado a Londres y Nueva York. Es más, teniendo en cuenta el tipo de productos escénicos que suele gustar a las publicaciones periodísticas con las que colaboro, le auguraba, de haber sido así, muy buena acogida de prensa y público. Una pena que estos vaticinios se me hayan quedado en meras cábalas. En el terreno más modesto de mi experiencia como espectador, *El monstruo de los jardines* ha sido no solo delicia a los ojos, sino también pasto al intelecto. Tengo que reconocer que, después de haberme prometido que no iba a volver a escribir un artículo entrecomillas científico sobre la puesta en escena de los clásicos si no tenía algo original que decir, el montaje me ha brindado la excusa perfecta para desdecirme.

Una de las grandes preguntas detrás de mi libro de 2012 era intentar entender cómo había evolucionado y qué aportaba la CNTC a la historia de la puesta en escena de los clásicos en España y, especialmente, por qué aquel primer montaje mítico de *El médico de su honra* de Marsillach era aún entonces lo mejor que se había visto. Hoy creo no estar equivocado al afirmar que al mito le ha llegado finalmente su competidor: *El monstruo de los jardines* lo iguala (si no lo supera). Rikarte, como Marsillach cuando empezaba, no viene del terreno del clásico, como él mismo ha confesado (con humildad que le honra) en la mesa redonda ofrecida en las Jornadas un día después de la presentación de la propuesta en Almagro. ¿Qué ha pasado para que sea, una vez más, un «extranjero» en tierras áureas el que venga a «moverle el tapete» (y, de paso, sacudirle el polvo) a la puesta en escena de los clásicos? Formulada mi pregunta, quizás haya llegado la hora de desempolvar también el viejo cuaderno de notas...

## BIBLIOGRAFÍA

- BASTIANES, María, y Duncan WHEELER [2025]: «Antídotos escénicos para mitos tóxicos. Cómo enfrentarse a las historias de don Juan y Lucrecia en el siglo xxi», Ínsula, en prensa.
- BAREA, Arturo [2014]: *La ruta*, Barcelona, Penguin Random House.
- DELGADO, María M., y Simon WILLIAMS (ed.) [2025]: *Cambridge Encyclopedia of Stage Directors*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DOMÉNECH, Fernando, y Eduardo PÉREZ RASILLA (coord.) [2015]: *Historia y antología de la crítica teatral española (1763-1936)*, Madrid, Centro Dramático Nacional.
- DORAN, Greg [2023]: *My Shakespeare: A Director's Journey through the First Folio*, Londres, Bloomsbury, en prensa.
- HYTNER, Nicholas [2017]: *Balancing Acts: Behind the Scenes at the National Theatre*, Londres: Vintage.
- MARÍN-DOMINE, Marta [2023]: *Ellas*, Madrid, CNTC.
- MARSILLACH, Adolfo [2002]: *Tan lejos, tan cerca*, Barcelona, Tusquets.
- SAN JUAN, Alberto [2023]: *Macho grita*, Madrid, CNTC.
- VÉLEZ SAINZ, Julio [2023]: *Clásicos subversivos/Clásicos subvertidos: Apropiación y vigencia del teatro áureo*, Kassel, Reichenberger.
- VILLÁN, Javier (coord.) [2006]: *La crítica taurina: antología*, Madrid, Mare Nostrium Comunicación.
- WHEELER, Duncan [2011]: «From the town with more theaters than taxis (part one)», *Comedia Performance*, 8.1, pp. 151-200.
- WHEELER, Duncan [2012a]: «From the town with more theaters than taxis (part two)», *Comedia Performance*, 9, pp. 102-42.
- WHEELER, Duncan [2012b]: *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, University of Wales Press.

# DE LA ESTAMPA A LAS TABLAS: LAS *NOVELAS EJEMPLARES* DE CERVANTES EN LA ESCENA DEL SIGLO XXI

Aroa Algaba Granero<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA/ UNIVERSIDAD DE BURGOS

En el prólogo de las *Novelas ejemplares*, el autor alcalaíno proclamaba con orgullo su condición de *novelista*, es decir, inventor de *novellas*:

[...] que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducciones de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa. [Cervantes, 2013: 19].<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido financiado por los fondos Next Generation EU Margarita Salas (Ayudas para la recualificación del sistema universitario español para 2021-2023 en la Universidad de Salamanca).



<sup>2</sup> El término *novella* en el siglo XVI y XVII equivalía a la narración ficticia no extensa, según el modelo italiano de Bandello y otros noveleros. García López [2013: 736-737] ahonda en la cuestión del género de la *novella* en su edición de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, menciona las traducciones que se realizaron en España de Boccaccio, Straparola, Guicciardini, Bandello o Cinthio. Igualmente, en su estudio conecta los tipos de relatos italianos con algunas

No obstante, el escritor no imaginaba que llegarían sus invenciones más allá de la estampa y que inspirarían adaptaciones teatrales, subidas a las tablas con más frecuencia que muchas de sus comedias. Las denomino «adaptaciones» por proceder de género narrativo, pues llamo «versiones» a las que provienen de un hipotexto teatral, como en la mayoría de los diccionarios especializados en teatro y en las distinciones establecidas por creadores como Álvaro Tato [2018]. Dentro del caos terminológico existente para las creaciones que parten de un texto base, yo he adoptado también la diferencia entre «hipotextos», textos fuente, e «hipertextos», producciones a partir de los textos originales, por sus posibilidades de incluir todas las variantes textuales y escénicas de forma global. Asimismo, marco la distinción entre «reescrituras» y «reinenciones» dependiendo de si reflejan cambios heterodiegéticos (espacio-temporales) u homodiegéticos (de expansión del universo de ficción) según la clasificación de Pardo García [2010 y 2013] siguiendo a Genette

---

de las novelas cervantinas. Entre la bibliografía que recoge García López respecto al tema de los *novellieri*, podemos resaltar diferentes trabajos. González Ramírez [2011] destaca el gran éxito de ventas en España de las traducciones de *novellas* italianas, que influyeron en los autores españoles de novelas a través de títulos y prólogos, como ocurrió con Cervantes. También hace notar cómo muchos traductores reescribieron partes consideradas «picantes» de las *novellas* para pasar la censura española. Rubio Áñez [2013] parte del estudio de los prólogos de los *novellieri*, como Sacchetti, Massuccio, Gualteruzzi, Straparolla, Bandello, Cinthio o Guicciardini para compararlos con el prólogo cervantino. En todos se manifiesta la voluntad de entretener y de obtener una enseñanza moral de la lectura. No obstante, Rubio Áñez considera que las intenciones ejemplarizantes expuestas en estos prolegómenos son traicionadas en los contenidos de las novelas. Del mismo modo, expone la influencia que ejerció Cervantes en otras novelas cortas de narradores del siglo XVII (como Antonio Liñán y Verdugo, Gonzalo de Céspedes y Meneses, Juan Pérez de Montalbán, Juan (Izquierdo) de Piña, Baltasar Mateo Velázquez o María de Zayas) y del siglo XX (como Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Ramón J. Sender, Manuel Vázquez Montalbán o Álvaro Menen Desleal). Muñoz Sánchez [2013] relaciona las *Novelas ejemplares* cervantinas con el *Decamerón* de Boccaccio, conectando algunas de las historias y mostrando la influencia del italiano en Cervantes a través del uso de narradores y narrarios, las distintas formas dialógicas, la muestra de un fresco humano, el juego del autor implícito, la voluntad de entretenimiento y el principio de variación. Un caso concreto diferenciador de las novelas españolas respecto a las *novellas* italianas es el uso de la retórica de caso ficticio o controversia para casos raros en los que la aplicación de la ley es ambigua en el contexto de la Contrarreforma. Rabell [2001] indica como ejemplos de estos casos en los que se cuestiona la ley a través de la ficción, siguiendo los presupuestos contrarreformistas, las novelas de «La prudente venganza», de Lope de Vega, «El imposible vencido», de María de Zayas o «La mayor confusión», de Pérez de Montalbán.

[1991]. Asimismo, se ha tenido en cuenta la modificación en los personajes, con cambios de roles o variación de rasgos definitorios (Algaba Granero, 2021).

En cuanto a la teatralidad de las *Novelas ejemplares*, esta ha sido estudiada, tanto desde una perspectiva de conjunto como aludiendo a mecanismos y escenas entremesiles de algunas novelas en particular.<sup>3</sup> Además, cabe resaltar que los creadores teatrales pueden adaptar para la escena unas piezas u otras según sus intereses, pues una de las claves de las *Novelas ejemplares* es la variedad de personajes y de mundos, ya con referentes históricos, ya con otros creados por la imaginación [Boyd, 2005: 12]. Los dramaturgos y directores de escena de distintas épocas y con diferentes tendencias escénicas pueden partir de los textos narrativos cervantinos para reflexionar en las tablas sobre la condición humana y la inserción de problemáticas políticas, sociales, económicas, religiosas, culturales y literarias [Zimic, 1996: XX-XXI].

Desde el siglo XVII, los dramaturgos han encontrado en las novelitas cervantinas personajes y conflictos dramáticos de interés, como demuestran Jurado Santos [2005] o Vaiopoulos [2010]. Siguiendo las conclusiones y obras teatrales citadas en estos estudios, se deduce que, en el Siglo de Oro, los escritores de comedias como Lope de Vega, Tirso de Molina o Agustín Moreto —y los espectadores— preferían las que se centraban en tramas de enredos amorosos, aventuras y temas de honra, como *El amante liberal*, *La ilustre fregona* o *La fuerza de la sangre*. Interesaron para las tablas, por tanto, principalmente las que encajarían con la clasificación de Riley de «*Predominantly Romance*», que se asocian a tramas de amores y aventuras, frente a «*Predominantly Novelistic*» o «*Mixed*» [Riley, 1981: 77-78].<sup>4</sup>

En contraposición, como recoge López Mozo [2015], en el siglo XXI predominan las puestas en escena basadas en *El coloquio de los perros*, que, atendiendo a la clasificación de Riley, formaría parte de la categoría «*Predominantly Novelistic*».

<sup>3</sup> Sánchez [1993: 1-19] analiza la «tecnología de la representación» en las *Novelas ejemplares* teniendo en cuenta el carácter representacional de las relaciones entre personajes dentro del contexto del gusto por los engaños, las ilusiones y las apariencias en la cultura del Barroco. También hace hincapié en la dialogía narrativa y en la importancia de la mirada en sentido físico y metafórico en la obra. Véase, sobre la relevancia del disfraz en las *Novelas ejemplares*, Olid Guerrero [2015]. Sobre el carácter entremesil presente en *El coloquio de los perros*, consúltense Madroñal Durán [2012] y Chacón Espíndola [2018]. Respecto a *Rinconete y Cortadillo*, véase Ynduráin [1966].

<sup>4</sup> Para un estudio crítico y bibliográfico actualizado de las *Novelas ejemplares*, véanse, aparte de la edición de García López [2013], otros de sus trabajos: García López [2010 y 2013] y su reseña de *Cervantes y el Barroco*, de Bataillon, publicado en 2014 [García López, 2017].

Significativamente, diez adaptaciones de las veintiocho que he podido ver de las *Novelas ejemplares* se basan en *El coloquio de los perros*, como se puede observar en la tabla de reescrituras y reinversiones que añadiré posteriormente.

Cabe destacar el interés de las reinterpretaciones de los canes Cipión y Berganza y el alférez Campuzano como marginados sociales o artistas en condiciones precarias, así como la conexión del hipotexto cervantino con temas de actualidad en algunas puestas en escena.

Asimismo, llama la atención *Rinconete y Cortadillo*, escrita por Alberto Conejero, por cuestiones como la pervivencia de actitudes picarescas en los altos mandos corruptos de nuestra sociedad, la presencia de un juego intertextual de Cervantes con grandes dramaturgos del siglo XX y la calidad de la obra de Conejero, Premio Nacional de Literatura Dramática en 2019.<sup>5</sup>

Querría hacer también hincapié en *Cervantina*, con adaptación de Álvaro Tato, coproducción de Ron Lalá y la CNTC, que recopila una visión de conjunto de la obra de Cervantes e incluye escenas de las novelas *El celoso extremeño*, *La gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo* y *El licenciado Vidriera*, con voluntad de homenajear al autor alcalaíno, resaltando su humor y combinándolo con el que caracteriza a la compañía dirigida por Yayo Cáceres. La música y la libertad de los personajes femeninos de Cervantes son otros de los focos de la puesta en escena de los Ron Lalá.

Incluyo esta tabla para comentar, posteriormente, algunos de los rasgos fundamentales que he podido extraer del estudio de estas puestas en escena. Añadiré también algunas consideraciones más breves sobre otras adaptaciones de *Novelas ejemplares* que he leído o de las que he dispuesto de información a través de la prensa.<sup>6</sup>

Reescrituras	Reinversiones
2005, <i>La gitanilla</i> , Compañía Ferroviaria de Artes Escénicas, reestrenada en 2016. Adaptación: Paco Macià y Santiago Delgado. Dirección: Paco Macià.	<b>1999/2004, <i>El coloquio de los perros y el casamiento engañoso</i>, Compañía Ítaca/ Solo y Cía. Adaptación y dirección: Pepe Ortega.</b>

<sup>5</sup> La conexión con la picaresca de la novela cervantina se refleja en la mezcla de personajes con *El Lazarillo de Tormes* en la producción dramatúrgica para público infantil *Rinconete y Cortadillo en Tormes*, de la compañía Esphera Teatro.

<sup>6</sup> Las producciones en las que me detendré más para el análisis aparecen marcadas en negrita en la tabla de reescrituras y reinversiones.

Reescrituras	Reinvenciones
2009, <i>Vidriera/ Monipodio. Una adaptación de las novelas</i> El licenciado Vidriera y Rinconete y Cortadillo. Compañía: Ítaca Teatro. Adaptación y dirección: Pepe Ortega.	2007, <i>Rinconete y Cortadillo en Tormes, El pirata escondido y El sueño de la luna</i> , Compañía Esphera Teatro. Adaptación: María Barragán, Montse Duque. Dirección escénica: María Barragán.
2009 (reestrenado en 2016), <i>El licenciado vidriera</i> , Compañía Teatro del Temple. Adaptación: Alfonso Plou. Dirección: Carlos Martín.	<b>2009 (aunque en la ficha de estreno CDAEM se indica 2010), <i>Palabra de perro</i>, Compañía Pocapena Producciones. Adaptación: Juan Mayorga. Dirección: Sonia Sebastián.</b>
2013, <i>El coloquio de los perros</i> , Amanece Teatro y Cre.Art Project. Adaptación: Genoveva Santiago. Dirección escénica: Tagore González y David Orrico.	2010, <i>El coloquio de los perros</i> , Compañía Teatro La Abadía. Adaptación: Arsenio Lope Huerta, Fefa Noia. Dirección escénica: Fefa Noia.
2015, <i>La española inglesa y Las dos doncellas</i> , Factoría Teatro. Versión: Diana Luque y Gonzala Martín Scherman. Dirección: Gonzala Martín Scherman.	<b>2011, <i>El coloquio de los perros</i>, Compañía Morfeo Teatro Clásico. Adaptación y dirección: Francisco Negro.</b>
2016, <i>Escrito en las estrellas</i> (basada en <i>El amante liberal</i> ), Compañía Euroscena. Adaptación y dirección de escena: Emilio Gutiérrez Caba.	2012, <i>Gaudeamus</i> (a partir del <i>Licenciado Vidriera</i> ), Compañía La Chana Teatro. Adaptación y dirección: Jaime Santos.
2017, <i>Constanza. Dos historias de Cervantes</i> , Factoría Teatro. Adaptación y dirección: Gonzala Martín Scherman.	2012, <i>Cipión y Berganza</i> , Compañía Tiempo Lírico. Adaptación y dirección: Carlos Fernández de Castro.
2021, <i>El viaje de Isabela</i> , La Tartana Teatro. Adaptación: Esther Pérez Arribas. Dramaturgia y dirección: Juan Muñoz e Inés Maroto.	<b>2012, <i>Novelas ejemplares. El coloquio de los perros y el casamiento engañoso</i>, Producciones [In]constantes. Versión: Emilio del Valle e Isidro Timón. Dirección: Emilio del Valle.</b>
2023, <i>La ilustre fregona</i> . Compañía Teatro Clásico Platea.	<b>2013, <i>El coloquio de los perros</i>, Els Joglars y CNTC. Adaptación libre: Albert Boadella, Martina Cabanas y Ramon Fontserè. Dirección escénica: Ramon Fontserè.</b>

Reescrituras	Reinvenciones
<p>2023, <i>El coloquio de los perros</i>. La Cubería. Adaptación y dirección: Sonia Rubio.</p>	<p><b>2013, <i>El coloquio de los perros</i>, Compañía Laboratorio Escénico Univalle. Adaptación: Ma Zhenghong y Alejandro González Puche. Dirección escénica: Ma Zhenghong y Alejandro González Puche.</b></p>
	<p>2013, <i>El coloquio de las perras</i>, Dinamia Producciones. Adaptación original: Beatriz Santiago, Adrián Silvestre, Cynthia Miranda, Agustina Aragón y Ana Contreras. Dramaturgia colaborativa con la Asociación de Antiguas Alumnas de la Escuela Municipal de Adultos y la Asociación Sociocultural de la Mujer [Juana Torres Maeso, Pepa Tutor Bermejo, Carmen Muriel Dueñas, Estefanía Lobatón Martínez, Dolores Esteban Miranda, M<sup>a</sup> Ángeles Aguado Polo, Antonia Carballo Rodríguez, M<sup>a</sup> Sol Hernández Fraile, M<sup>a</sup> Carmen Pérez del Olmo, Teodora Martínez, Maribel de Diego Pérez, Teresa Pérez, Juani de Benito de Andrés, Elena Martínez Cabrera, Josefa Calleja, Dolores Jorge, Vicenta Sánchez-Trillo, Toñi Perono y Concepción Yubero].</p>
	<p><b>2016, <i>Cervantina</i>, Compañía Ron Lalá y CNTC. Adaptación: Álvaro Tato. Dirección: Yayo Cáceres.</b></p>
	<p>2016, <i>Cervantes ejemplar</i>, Compañía Micomicón. Adaptación: Laila Ripoll y Mariano Llorente a partir de dos novelas ejemplares de Cervantes: «El licenciado Vidriera» y «El celoso extremeño». Dirección: Laila Ripoll.</p>
	<p><b>2016, <i>Rinconete y Cortadillo</i>, Compañía Sexpeare Teatro. Adaptación: Alberto Conejero. Dirección: Salva Bolta.</b></p>

Reescrituras	Reinvenciones
	2016, <i>El coloquio de los perros</i> , Compañía Laco. Adaptación: Gastón Borges. Dirección: Gastón Borges.
	<b>2016, <i>Perra vida</i>, Ángel Verde Producciones. Adaptación y dirección: José Padilla.</b>
	2016, <i>La gitanilla</i> , Teatro de Cámara Cervantes. Versión: María Velasco. Dirección: Sonia Sebastián.
	2019, <i>Przycioxxa</i> , Compañía Tío Venancio. Versión: Laura Mundo. Dirección: Mario Marcol.

En el panorama de puestas en escena presentado, resultan especialmente significativos los temas sociales y políticos del mundo contemporáneo: inmigración en *Palabra de perro*, de Mayorga; pobreza, marginación social y aporofobia en *El coloquio de los perros*, de Francisco Negro y *Perra vida*, de José Padilla; crítica a sistemas de sanidad atrofiados en *El coloquio de los perros*, de Gastón Borges; precariedad del mundo del espectáculo en *El coloquio de los perros* de Pepe Ortega y Emilio del Valle; consumismo y excesivo consentimiento en la educación en *El coloquio de los perros*, de Els Joglars; abusos de poder de pícaros corruptos que roban sin ser condenados en *Rinconete y Cortadillo*, de Alberto Conejero; y machismo y racismo en *El coloquio de los perros*, de Alejandro González Puche y Ma Zhengong.

Especial interés reside en varias puestas en escena de *El coloquio de los perros* y *La gitanilla* en la incorporación de una perspectiva feminista vinculada a un planteamiento ideológico actual, que resalta la voz de las mujeres cervantinas frente a un mundo patriarcal que las oprime de diversas maneras (olvidando su participación social, descuidando su educación, coartando su libertad, minusvalorando su talento y capacidades artísticas, o menospreciando el dolor físico y psicológico de un suceso tan trágico como una violación). *El coloquio de las perras*, de Beatriz Santiago, Adrián Silvestre, Cynthia Miranda, Agustina Aragón y Ana Contreras mezcla irónicamente testimonios de diversos personajes femeninos sometidos en las *Novelas cervantinas* con testimonios de mujeres reales que intentan sacarse el graduado escolar a la sombra de sus maridos; *La gitanilla*, de María Velasco, resalta

la capacidad de decisión de Preciosa, que cuestiona la idea de maternidad obligada tras el matrimonio y denuncia la estigmatización social de los gitanos, presente desde la lengua hasta los chistes; *Przciocxa*, de Laura Mundo, refleja el machismo de los medios de comunicación, que entrevistan a la joven protagonista atribuyéndole su éxito musical a su pareja y critica nuevamente el desprecio de los gitanos por parte de los payos. En *Sangre forzada*, de María Folguera, se presenta un monólogo de la protagonista de *La fuerza de la sangre*, en que utiliza magistralmente la ironía para cuestionar la invisibilidad de las violaciones, reflexionar sobre los mecanismos narrativos cervantinos y reflejar el afán de supervivencia de las víctimas. En *Las perras de Cervantes*, de Sandra Dominique, las protagonistas son mujeres de oficios humildes (limpiadoras, criadas), que, de repente, comienzan a ladrar como símbolo de rebeldía. En *El coloquio de las perras*, de Hernán Gené y *Ahora que nos dejan hablar*, de Adrián Perea, las protagonistas se cuestionan la desigualdad de las mujeres y de los jóvenes en el mundo de las artes escénicas actual.<sup>7</sup>

Por otro lado, en cuanto a la estructura de los espectáculos citados, se puede destacar la tendencia a unir más de una novela ejemplar en el mismo espectáculo, como ocurre en *Cervantina*. Se hace especial hincapié en la estructura dual en *El coloquio de los perros y el casamiento engañoso*, de Pepe Ortega y *Vidriera/ Monipodio*, del mismo director; *El coloquio de los perros* (que incluye *El casamiento engañoso*), de Emilio del Valle; *El coloquio de los perros* (que nuevamente inserta *El casamiento engañoso*), de Alejandro González Puche y Ma Zhengong; *La española inglesa y las dos doncellas* y *Constanza, dos historias de Cervantes* (que incluye *La gitanilla* y *La ilustre fregona*), ambas de Gonzala Martín Schermann;<sup>8</sup> y *Cervantes ejemplar* (une *El celoso extremeño* con *El licenciado Vidriera*), de Laila Ripoll y Mariano Llorente, que incluyen un marco de *El retablo de las maravillas* como enlace que conecta con la actualidad.

Asimismo, también es frecuente que Cervantes aparezca como personaje o que se reciten en escena partes de su prólogo a las *Novelas ejemplares*, demostrando el homenaje al escritor y a su deseo de originalidad. Así, en *Cervantina* se ligan

<sup>7</sup> Se puede consultar el dossier online de *El coloquio de las perras* en Gené [2021]. Para saber más sobre *Ahora que nos dejan hablar*, véase *Culturamas* [2021].

<sup>8</sup> Reescrituras enfocadas en dar a conocer la obra cervantina a los más jóvenes a través de representaciones dedicadas a alumnado de Secundaria y Bachillerato. Las grabaciones y dossieres están disponibles en la página web de la compañía Factoría Teatro: de *La española inglesa* y *Las dos doncellas* en <https://www.factoriateatro.com/novelas-ejemplares/> y de *Constanza. Dos historias de Cervantes* en <https://www.factoriateatro.com/constanza/>.

escenas de su biografía a la representación de sus obras a través del encuentro del personaje de Cervantes con su Musa, donde se observan, tragicómicamente, las penurias económicas y vitales a las que se vio sometido. En *El coloquio de los perros* y *El casamiento engañoso* y *Vidriera/ Monipodio*, se insertan parlamentos del prólogo a través de una voz en *off*, en el primer caso, o mediante un narrador extradiegético, en el segundo. En *Cervantes ejemplar* se incluye una marioneta de Cervantes con gafas de sol como un guiño cómico al final de la representación; y, finalmente, en *Escrito en las estrellas*, de Emilio Gutiérrez Caba y *Ecos del alma*, de José Ramón de Moya, ambas inspiradas en *El amante liberal*, se enlaza a Cervantes con los personajes de la novela por el aspecto común del cautiverio en tierras musulmanas.

Por otro lado, resulta llamativa también la implicación social del actor y/o el espectador en algunas puestas en escena, como *El coloquio de las perras*, de Dinamia Producciones, que mezclaba teatro comunitario, teatro social y teatro foro, como explica Contreras [2015]. También cabe destacar la propuesta de teatro comunitario de *Cervantes de boca en boca*, puesta en escena que partió de talleres con grupos intergeneracionales de vecinos de Alcalá de Henares; o la puesta en escena con fines benéficos de *Diablos, brujas y granujas*, dirigida por Agustín Sasián con un grupo de actores con discapacidad visual, y que incluye, entre otras piezas de crítica social de Quevedo o Vélez de Guevara, la novela de *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes.

Las estéticas y técnicas escénicas con las que se han abordado las *Novelas cervantinas* en las tablas del siglo XXI han sido diversas, muchas veces con el fin de dinamizar partes demasiado narrativas o para convertir en imágenes ciertos episodios. Por ejemplo, *Gaudeamus*, puesta en escena de la Chana Teatro inspirada en *El licenciado Vidriera*, es un espectáculo de teatro de objetos en el que el que Tomás Rodaja se representa con un botijo que se convierte en un porrón de vidrio para reflejar su transformación en Vidriera. Todos los personajes que le acompañan en su camino se adecúan también a su papel en el hipotexto cervantino (el señorito andaluz es una botella de Tío Pepe, don Diego de Valdivia una cantimplora, la dama que lo hechiza una damajuana, etc.). Se juega entre los continentes y los contenidos de manera ingeniosa e incluso poética (el discurso de Vidriera consiste en que el porrón que lo representa eche agua por el pitorro y se evidencia la fragilidad del personaje a través de pompas de jabón, de apariencia cristalina). En ocasiones Jaime Santos se inspira en las fotografías del gran creador Chema Madoz para construir sus propias imágenes [Santos, 2020].

Asimismo, se emplean títeres en las puestas en escena de *El coloquio de los perros* de Pepe Ortega, así como en la producción dramaturgica que se inspira

en el mismo hipotexto cervantino dirigida por Alejandro González Puche y Ma Zhengong, y también en el espectáculo basado en la misma novela dirigido por Tagore González y David Orrico. Igualmente, se utilizan muñecos en el montaje de *Rinconete y Cortadillo*, dirigido por Salva Bolta, en el de *Cervantes ejemplar*, bajo la dirección de Laila Ripoll y en la puesta en escena de *Constanza. Dos historias de Cervantes*, que dirige Gonzala Martín Scherman. Se introduce teatro de sombras en *El coloquio de los perros*, de Tagore González y David Orrico, *clown* en la puesta en escena de Pepe Ortega y *Commedia dell'arte* en la coproducción de Els Joglars y la CNTC y, en menor medida, en la dirigida por Emilio del Valle.

Finalmente, se emplean medios audiovisuales propios del teatro posdramático y se incorporan nuevas tecnologías en algunas de las puestas en escena con fines de crítica social. En *La gitanilla*, dirigida por Sonia Sebastián, se proyectan vídeos de niños gitanos leyendo una acepción despectiva de la palabra «gitano» con un fin antirracista; en *Cervantes ejemplar* se plantea el marco del «Retablo de las maravillas» como un plató de televisión en que se proyectan vídeos de hombres famosos y ricos que tienen o han tenido relaciones sentimentales con chicas jóvenes —antes de la puesta en escena de *El casamiento engañoso*— o de políticos y control mediático —precediendo la puesta en escena de *El licenciado Vidriera*—; en *Przciocxxa* se juega con el formato de la entrevista televisiva para criticar la falta de ética en los medios de comunicación respecto a la difusión de la vida privada de los artistas, especialmente si son mujeres; y en *Ahora que nos dejan hablar* se emplean diversos formatos de comunicación, entre ellos la radio, las redes sociales o la conferencia.<sup>9</sup>

Por otro lado, resulta relevante la música como signo caracterizador de personajes en *Cervantina*, donde se emplean diversos estilos musicales según la escena y el propósito (cumbias, flamenco, nanas). Especialmente significativas son las canciones y los bailes flamencos en *El licenciado Vidriera*, dirigido por Cristina D. Silveira y en varias puestas en escena de *La gitanilla*, novela ejemplar cervantina que ya introduce distintas canciones y en la que la protagonista Preciosa se caracteriza por cantar y bailar.<sup>10</sup> La directora Sonia Sebastián convierte su puesta

---

<sup>9</sup> Este juego entre formatos tiende al alza en la escena actual, como se observa en *Wonders* o en nuevas propuestas teatrales que reinterpretan los clásicos como programas de entrevistas, como *Palabra abierta. Una tertulia radiofónica de opinión de decidido carácter informativo*, inspirada en *La vida es sueño*, escrita por Paula Rodríguez y Juan Ayala y que ha formado parte del festival Feria del Teatro la Abadía en 2021.

<sup>10</sup> Pastor Comín [1999: 388] estudia la música en la obra cervantina y de *La gitanilla* resalta el uso de sonajas y su tono «correntío y loquesco».

en escena en un tablao flamenco, Paco Macià también incluye música flamenca y Gonzala Martín Scherman expande el número de canciones cervantinas en su puesta en escena de *Constanza. Dos historias de Cervantes*. Mario Marcol, director de *Przciokka*, prefiere optar por música urbana como el trap o rap, estilos en los que en los últimos años han despuntado artistas como Rosalía, la Zowi, Gatta Catana o Bad Gyal, muchas de ellas con mensajes feministas, como los de la artista Preciosa de esta reinención.

Un último aspecto que he de aclarar de la tabla de reescrituras y reinversiones elaborada (*vid. supra*) es la cuestión difusa de los límites entre ambas categorías en algunas puestas en escena. Mientras que en las que sitúan la acción dramática en el siglo XXI o cambian la esencia de los personajes no existe duda de su carácter de reinversiones, hay otros casos, que consideramos mixtos, en los que la acción dramática se sitúa entre el Siglo de Oro y la actualidad, y en los cuales las fronteras no están tan claras. He considerado como reinversiones las puestas en escena de *El coloquio de los perros* y *El casamiento engañoso*, de Pepe Ortega y Emilio del Valle, respectivamente, a pesar de que la acción dramática principal esté situada en el Siglo de Oro y de que no cambie la fábula ni la trama sustancialmente. Estas propuestas, no obstante, plantean que los actores de la obra marco (que en la de Emilio del Valle se funden con los personajes de *El casamiento engañoso*) viven como perros, es decir, son apaleados por la sociedad. En la reinversión de *Cervantes ejemplar* el marco de las proyecciones audiovisuales en el siglo XXI sugiere que los conflictos del dominio de la mujer y la falsedad y las apariencias presentes en *El celoso extremeño* y *El licenciado Vidriera* siguen vigentes en nuestros días. En la reinversión de *Cervantes. Ecos del alma*, el personaje de Cervantes se funde con sus criaturas de ficción de *El amante liberal*, *El Quijote* y el *Trato de Argel* de una forma más psicológica que en la reescritura *Escrito en las estrellas*, donde la aparición de Cervantes supone un marco de narración semejante al de *Las mil y una noches*. Los marcos de intercalación cervantina en *Vidriera/ Monipodio*, de Pepe Ortega y en *El Licenciado Vidriera*, de Carlos Martín, tampoco resignifican el contenido de los hipotextos cervantinos, por lo que he decidido situarlos en la categoría de reescrituras.

En definitiva, el Cervantes de las *Novelas ejemplares*, y, especialmente el de *El coloquio de los perros*, ha sido reinterpretado al pie de los escenarios contemporáneos resaltando los conflictos que preocupan al ciudadano con conciencia ética del siglo XXI, aunque no se lean como «ejemplos de vida». La originalidad cervantina resulta homenajeadada y, a la vez, promueve el ingenio de los creadores actuales, sea cual sea su presupuesto de producción. La teatralidad de las novelas también se ha

visto corroborada con su vida escénica en las últimas décadas en un momento en el que el trasvase de géneros se observa en carteleras teatrales, cinematográficas y de plataformas digitales con asiduidad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALGABA GRANERO, Aroa [2021]: *Cervantes en las tablas del siglo XXI*, tesis doctoral dirigida por Javier San José Lera, Universidad de Salamanca.
- BOYD, Stephen [2005]: «Introduction», en *A Companion to Cervantes's Novelas ejemplares*, Stephen Boyd, ed., Woodbridge, Tamesis.
- CERVANTES, Miguel de [2013]: *Novelas ejemplares*, Jorge García López ed., Madrid, Real Academia de la Lengua Española.
- CHACÓN ESPÍNDOLA, Vânia Pilar [2018]: «“El coloquio de los perros”: Berganza y el alguacil, un posible entremés», *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 6, 1, pp. 65-75.
- CONTRERAS ELVIRA, Ana [2015]: «Un caso de dramaturgia colaborativa: *El coloquio de las perras* (2013)», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 35, pp. 203-217.
- CULTURAMAS, Redacción [2021]: «“Ahora que nos dejan hablar”: feliz reencuentro con un clásico de Cervantes», (05-07), [en línea] en <<https://www.culturamas.es/2021/07/05/ahora-que-nos-dejan-hablar-feliz-reencuentro-con-un-clasico-de-cervantes/>>, [consultado el 11-07-2021].
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge [2010]: «Materiales para una edición crítica de las *Novelas ejemplares*», *Anales cervantinos*, XLII, pp. 33-46.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge [2013]: «Actualidad crítica de las *Novelas ejemplares*», *Ínsula*, 799-800, pp. 2-4.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge [2017]: «Reseña de Marcel Bataillon, *Cervantes y el Barroco*», *Revista de Filología Española*, 92, pp. 415-424.
- GENÉ, Hernán [2021]: *Dossier de El coloquio de las perras*, [en línea] en <<https://teatroaranjuez.es/descargas/el-coloquio-de-las-perras-dossier.pdf>>, [consultado el 11-07-2021].
- GENETTE, Gerard [1991]: *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David [2011]: «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España», *Arbor, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187, 752, pp. 1221-1243.

- HUERTA CALVO, Javier [2006]: «Primera Parte. Análisis», en *Clásicos entre los siglos. Un recorrido por las puestas en escena de los clásicos en España a lo largo del siglo XX y principios del XXI. Cuadernos de Teatro Clásico*, Javier Huerta Calvo y Héctor Urzáiz ed., 22, pp. 25-113.
- JURADO SANTOS, Agapita [2005]: *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (Siglo XVII): para una bibliografía*, Kassel, Edition Reichenberger.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo [2015]: «La narrativa de Cervantes. Reescrituras españolas para la escena (1950-2014)», *Don Galán: revista de investigación teatral*, 5, pp. 42-51.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham [2012]: «Entre novela y entremés: la segunda parte de *El coloquio de los perros*», en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685): Studia in honorem Prof. Anthony Close*, Rafael Bonilla Cerrezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez coords., Madrid, Sial.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón [2013]: «“Le quali cose ciascuna per sé e tutte insieme” / “Así de todas juntas como de cada una de por sí”: del *Decamerón* de Boccaccio a las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Anales cervantinos*, XLV, pp. 175-216.
- OLID GUERRERO, Eduardo [2015]: *Del teatro a la novela: el ritual del disfraz en las Novelas ejemplares* de Cervantes, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier [2010]: «Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de «The Turn of the Screw»)», en *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, José Antonio Pérez Bowie, ed., Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 45-102.
- PARDO GARCÍA, Pedro Javier [2013]: «Don Quijote cabalga de nuevo, reescrituras del mito quijotesco», en *La noche se mueve, adaptación en el cine del tardofranquismo*, José Antonio Pérez Bowie, ed., Madrid, Los libros de la Catarata, pp. 181-227.
- PASTOR COMÍN, Juan José [1999]: «De la música en Cervantes: estado de la cuestión», *Anales cervantinos*, 35, pp. 383-396.
- RILEY, Edward C. [1981]: «Cervantes: A Question of Genre», in F. W. Hodcroft ed., *Medieval and Renaissance Studies on Spain and Portugal in Honour of P. E. Russel*, Oxford, Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, pp. 69-85.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial [2013]: «Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad» *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 13, pp. 33-58.
- SÁNCHEZ, Francisco J. [1993]: *Lectura y representación: análisis cultural de las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, New York/ San Francisco/ Bern/ Baltimore/ Frankfurt am Main/ Berlin/ Wien/ Paris, Peter Lang.

- SANTOS, Jaime [2020]: «Conversación con Jaime Santos», (entrevista personal, inédita), 6 de noviembre de 2020.
- TATO, Álvaro [2018]: «Apuntes urgentes para espectadores curiosos», *El Cultural*, (30-11), [en línea] en <<https://elcultural.com/la-encrucijada-de-la-adaptacion-teatral>>, [consultado el 12-12-2019].
- VAIOPOULOS, Katerina [2010]: *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- YNDURÁIN, Domingo [1966]: «*Rinconete y Cortadillo*: de entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, 46, 178, pp. 321-334.
- ZIMIC, Stanislav [1996]: *Las «Novelas Ejemplares» de Cervantes*, Madrid, Siglos XXI de España.

# CONTRAPUNTEO YANQUI ENTRE LO HISPANIC Y LO LATINX: ADAPTACIONES DE TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS<sup>1</sup>

**Julio Vélez Sainz**

---

INSTITUTO DEL TEATRO DE MADRID &  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
jjvelez@ucm.es

Resulta fácil caer en el error de pensar que el teatro clásico español brilla por su ausencia en los Estados Unidos de América puesto que la bibliografía sobre la internacionalización de los clásicos españoles adolece de un acercamiento completo a la realidad norteamericana. Por ejemplo, en el volumen *Clásicos sin fronteras* se indica, sin tapujos, que «la presencia de nuestros clásicos es meramente anecdótica» [2008: 121]. Si bien es cierto que su visibilidad comercial es limitada, cabe recordar que varias formas teatrales se implantaron en diversos puntos del país y que no se trata de una mera presencia pasajera sino continuada a lo largo del tiempo con sus características propias: integración de la población latina y de los *heritage*

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de los resultados de los proyectos «Catalogación, edición crítica y reconstrucción escénica del patrimonio teatral español de mediados del siglo XVI (TEAXVI) (PID2021-124900NB-I00)» y «CONSTEMAD-CM: Constelaciones y redes digitales como herramientas para la documentación y análisis del patrimonio teatral del Madrid contemporáneo» (PHS-2024/PH-HUM-437) alojados en el Instituto del Teatro de Madrid y el Seminario de Estudios Teatrales de la Universidad Complutense (930128).

*speakers*, una presencia importante el teatro universitario y un teatro comercial atravesado por la demanda de la población hispanoparlante. Asimismo, hay que tener en cuenta que desde la llegada de los exiliados intelectuales españoles a finales de los años 30, lo académico y lo comercial se han retroalimentado de manera orgánica en un esfuerzo común por mantener vital este legado dramático. Si, por un lado, los hispanistas se han implicado en la enseñanza e interpretación de las obras desde valores y significados representativos de las distintas etapas históricas, por el otro, la creación escénica proporciona acercamientos originales que dan a la comedia una mayor presencia entre nuevos públicos.

La crítica ha destacado con acierto tres focos geográficos —el noreste, el suroeste y California— en donde la dramaturgia áurea se ha instaurado de manera perenne [Fernández, 2019: 1-19; 2023: 179-192]. Como comenta Esther Fernández: «gracias a la asimilación local en cada una de estas zonas la puesta en escena de la comedia adquiere peculiaridades propias y por un desarrollo único que la enriquece con nuevas características culturales que la distancian completamente de su evolución en España y la insuflan nuevas vidas» [2023: 180].

Como veremos, los datos muestran de manera clara que el teatro clásico, con todos los *caveats* posibles, trasciende lo «anecdótico» (otra cosa muy distinta es que tengan una presencia similar a los isabelinos, aspecto que no logran en ningún lugar del mundo, ni siquiera en países de habla hispana o, en muchas ocasiones, en la propia España). Por un lado, en términos históricos encontramos unos primeros testimonios teatrales en Nuevo México en el siglo XVI a raíz de la expedición de Juan de Oñate en 1598 [Kanellos 1984: 7]. Este es el estado de habla hispana más antiguo del suroeste de los Estados Unidos, un dato que vendría a justificar el por qué muchas de las iniciativas artísticas y divulgativas que hoy en día llevan el Siglo de Oro a escena responden, en gran parte, a las demandas culturales de comunidades de habla hispana en esta zona [Espinosa 1985: xi]. Asimismo, no se ha destacado suficientemente que una de las narrativas nacionales más exitosas en la conformación de la identidad de los Estados Unidos como «comunidad imaginada» (tomo el término de Benedict Anderson, 1991), la de la olla hirviendo o *Melting Pot*, tiene precisamente un origen teatral que engarza con el legado «hispanic». La obra homónima de Israel Zangwill (est. 1908, pub. 1918) presenta la vida de una familia inmigrante judía rusa, David y Mendel Quixano, en Nueva York<sup>2</sup>. David Quixano ha sobrevivido a un pogromo que mató a su madre y a su hermana, y desea olvidar este horrible suceso de modo que compone una *Sinfonía Americana*

---

<sup>2</sup> Sobre Zangwill se puede consultar el trabajo de Edna Nahshon (2006).

(otro lugar común de la construcción identitaria) y quiere mirar hacia adelante a una sociedad libre de divisiones étnicas y odio, en lugar de retroceder ante su pasado traumático. En el clímax de la pieza David conoce al padre de Vera, que resulta ser el oficial ruso responsable de la aniquilación de su familia. David y Vera acuerdan casarse y besarse cuando cae el telón. Al fin es una celebración de la mezcla de Nueva York, ciudad donde pueden rehacer su vida. La obra acaba con una puesta de sol espectacular que es equiparada con un nuevo amanecer simbólico:

DAVID: [*Prophetically exalted by the spectacle*] It is the fires of God round His Crucible. [*He drops her hand and points downward.*] There she lies, the great Melting Pot—listen! Can't you hear the roaring and the bubbling? There gapes her mouth [*He points east*—the harbour where a thousand mammoth feeders come from the ends of the world to pour in their human freight. Ah, what a stirring and a seething! Celt and Latin, Slav and Teuton, Greek and Syrian,—black and yellow—

VERA [*Softly, nestling to him*] Jew and Gentile—

DAVID Yes, East and West, and North and South, the palm and the pine, the pole and the equator, the crescent and the cross—how the great Alchemist melts and fuses them with his purging flame! Here shall they all unite to build the Republic of Man and the Kingdom of God. Ah, Vera, what is the glory of Rome and Jerusalem where all nations and races come to worship and look back, compared with the glory of America, where all races and nations come to labour and look forward! [*He raises his hands in benediction over the shining city.*] Peace, peace, to all ye unborn millions, fated to fill this giant continent—the God of our *children* give you Peace.<sup>3</sup>

La obra se fundamenta en la experiencia del autor como Presidente del Departamento de Regulación de la Emigración de la Organización Territorial Judía, que, fundada poco después de las grandes matanzas de judíos en Rusia, fomenta el asentamiento de diez mil judíos rusos en el Oeste de los Estados Unidos. La *melting pot* tiene un abierto carácter de construcción nacional, un crisol o *crucible* (otra metáfora de mezcla teatral explotada por Arthur Miller en 1952) en el que conviven el judío y el gentil, Oriente y Occidente, Norte y Sur, la palma y el pino, el polo y el ecuador, la media luna y la cruz, lo celta y el latín, lo eslavo y lo teutón, griego y sirio, negro y amarillo en una mezcla alquímica. La crítica ha

---

<sup>3</sup> Cito de la edición de 1921 por medio de la reproducción del proyecto Gutenberg: <https://www.gutenberg.org/files/23893/23893-h/23893-h.htm>.

destacado con detalle los aspectos de hibridación en la obra [Abu-Laban y Lamon, 1997: 23-43]. No obstante, no se ha visto con detalle el simbolismo del personaje protagónico. David Quixano mezcla ya desde su nombre dos tradiciones, la del rey David bíblico que condujo al pueblo judío y se enfrentó a Goliat (aquí representado en los progromos; 1 *Samuel* 17,1 *Samuel* 12) y la hispánica, puesto que se trata de uno de los apellidos de Don Quijote, el más conocido de Alonso Quixano. De este modo, el propio personaje representa el emigrante ideal: un judío líder de su pueblo llevado por un sueño quijotesco a un nuevo mundo utópico. Como indicáramos en un trabajo anterior, *Don Quijote* era conocido desde muy pronto en el continente y las visiones americanas del clásico cervantino (escénicas en su mayoría) están marcadas por un claro mesianismo colectivo que ven un inherente quijotismo de la construcción cultural del nuevo mundo [2023: 212-216]<sup>4</sup>. Encontramos en la propia Nueva York descrita por Zangwill una importante presencia teatral en los años 20, cuando el teatro en español se impone en los barrios como el East Harlem, Lower East Side, o Brooklyn con una gran concentración de inmigrantes hispanohablantes [Kanellos 1984: 8-9]. También veremos un importante desarrollo de teatro en ambientes académicos alrededor de Ángel del Río, Francisco García Lorca, Vicente Llorens, Ernesto da Cal, Emilio González López y Eugenio Florit y las universidades de la zona.

Otros ejemplos poco estudiados son las dos producciones neoyorquinas de *Fuenteovejuna* en la temprana fecha de mediados de los años 30 que contaron con lo más florido del Nueva York del momento. En la primera, John Garrett Underhill y Federico de Onís (el estudiante de Unamuno) realizaron una puesta en escena en Vassar College con el grupo The Experimental Theatre en la fecha simbólicamente importante del 1 de mayo de 1936, pocos meses antes del inicio de la Guerra Civil española. La escenografía sería de Harold Kopel, el figurinismo de este junto a Neville Bulk y en el elenco destacaron Peggy Kemper, John Draney, Frede-

---

<sup>4</sup> Solo en cuanto a reconstrucciones dramáticas de la obra cervantina en la América hispana se pueden citar las de Antonio Espiñeira (*Cervantes en Argel, drama en cinco actos y en verso*, Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1886), Antonio da José Silva (*Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança: opera jocosa*, 1905), Leonardo Eliz (*Apoteosis de Cervantes en el Parnaso*, 1916), Leopoldo Lugones (*Dos ilustres lunáticos o la divergencia universal*, 1926), Salvador Novo (*Don Quijote: farsa en tres actos y dos entremeses*, 1948), Juan Ríos (*Don Quijote*, 1948), Marco Denevi (*Los locos y los cuerdos*, 1975), Federico Schroeder Inclán (*Don Quijote murió del corazón*, 1985), Carlos Alsina (*Ladran, Che! Las andanzas de Ernesto Che Guevara y Don Quijote de La Mancha*, 2002), Luis Caballero (*Un Quijote en New York*, 2005), y Jorge Díaz (*Don Quijote no existe*, 2005), entre muchas otras.

ric Flanagan, Elizabeth Dix y Richard Fulmer. Se destacó mucho la presencia del profesor Philip Davis, quien tuvo solo «horas veinticuatro» para ensayar el papel de Alcalde [Mayo, 1936: 47]. De la producción se llegaron a hacer eco bastantes medios profesionales. Por un lado, *Theatre Arts Monthly* señaló la contemporaneidad de la obra, comentando que *Fuenteovejuna* tenía lugar en una programación moderna pues es «el retrato de una ciudad y su pueblo, cuya estructura política se presta fácilmente y con un ligero cambio de énfasis a la aplicación política y social actual<sup>5</sup>». De igual modo, *The New York Times* escribió sobre la producción de Vassar que «There is neither hero nor heroine. Characters merge into a common mass and their actions are strangely prophetic of the Twenty Century» [1936: 97]. De hecho, según el *New York Times* en la audiencia de la segunda representación estuvieron representantes de los estudios Warner Brothers. Contamos con alguna fotografía de la producción:



Imagen 1. Escenografía de la producción de *Fuenteovejuna* de Vassar (1936), tomado de *The Vassar Miscellany News*, (1936, 3)

---

<sup>5</sup> Véase Pawel, 2019: 41-53

Por su parte, una segunda versión, de la que no hay noticias de representación todavía, se relaciona con el Suitcase Theater del Harlem, teatro relacionado con la élite afroamericana de Nueva York y parte central de la escena del Renacimiento de Harlem con las figuras prominentes de Dorothy Peterson y, nada menos que el principal poeta afroamericano del siglo: Langston Hughes<sup>6</sup>. Peterson sería miembro fundadora del Harlem Experimental Theater, en 1929, y, ya con Hughes, del Harlem Suitcase Theater en 1937.

The Harlem Suitcase Theatre se situó en la actividad teatral del renacimiento del Harlem como The New Negro Theatre y The Negro Playwrights Company y tuvo varios éxitos notables, el más conocido fue *Don't You Want to Free?* que se mantuvo con éxito durante varias temporadas. Todas las producciones de The Harlem Suitcase Theatre se localizaban en el ámbito de Estados Unidos y lidiaban de manera explícita con motivos de historia, temática y personajes africanoamericanos. ¿Por qué *Fuenteovejuna*? El propio Hughes se hará eco de su experiencia en «Theater in a Suitcase», capítulo de su *I Wonder as I Wander*. Allí, Hughes indica que tuvo contacto con al menos uno de los miembros de La Barraca lorquiana. En una carta a Peterson aclara que las circunstancias escénicas de las producciones española y neoyorquina son paralelas:

By excellent good fortune, I met the man who worked with Garcia Lorca during his days of traveling theatre when they did *Fuenteovejuna* in a modernized version in the villages of Spain, and he indicated to me how they cut the play, leaving out all the king business, and doing it in ordinary present day clothes of village folk. They staged it on a truck, with only suggested sets, but excellent lighting, he said, for dawns, sunsets, a fire, etc. So that is something for us to worry about. [Scaramella, 2011: 66]

Llama la atención la traducción de la obra. *Fuenteovejuna* se convierte en «Deep River» que recuerda al espiritual del mismo nombre. Nada en el texto de Lope sugiere el nombre «Deep River» más allá del genérico «fuente», por lo que la elección de Peterson de un nombre que tendría peso religioso y cultural para su audiencia sacó a la obra del mundo desconocido. «Deep River» es el nombre de un «spiritual» negro muy popular en el período posterior a la Primera Guerra Mundial. La canción había sido grabada en 1936 por Marian Anderson y casi diez años antes por el amigo personal de Peterson, Paul Robeson, entre otros. La canción se

---

<sup>6</sup> Véase Scaramella, 2012.

hizo ampliamente conocida gracias a los Fisk Jubilee Singers, un grupo de cantantes afroamericanos que realizó giras por Estados Unidos, Inglaterra y Europa en representación de la Universidad Fisk en Nashville, Tennessee.

A la vez el «Deep River» evoca el «Red River» que conformaría uno de los himnos republicanos de la Guerra Civil. Tanto Hughes como Peterson estuvieron en 1937 donde conocieron extensamente a lo mejor de la Edad de Plata (Alberti, María Teresa León, Cernuda, etc.) y tuvieron contacto con las Brigadas Internacionales, sobre todo, lógicamente con la Brigada Abraham Lincoln (cuyos archivos se encuentran en la New York University). Varias de las canciones de estas brigadas se refieren al río. *El paso del Ebro*, conocida por su estribillo «Ay, Carmela» de tantas resonancias teatrales (como la obra de Sanchis):

El ejército del Ebro  
Rúmbala, rúmbala, rúmbamba  
Una noche el río pasó.

Incluso resonaría en el público la canción «En el valle del Jarama» que se traduce al inglés como *At the Jarama River* y que se cantaba con la música de «Red River Valley» de *Woody Guthrie*. Recordemos que Tom Joad en *Las Uvas de la Ira* cantaba «Red River Valley». El cantautor de los vagabundos y los desheredados Woody Guthrie, dedicó a las canciones de la Guerra de España un disco, al igual que le había dedicado discos a los sin tierra; por supuesto que «Jarama Valley» aparece en el disco «Songs of the Spanish Civil War». Es más, muchos de los brigadistas eran parte de los «hobos», masas de indigentes sin tierra que recorrían todo el país en condiciones infrahumanas a la búsqueda de un trabajo de braceros; Guthrie, voz de estos, se tuvo que hacer eco de las canciones con las que volvieron de la Guerra de España.

Las fuenteovejunas neoyorquinas se mantendrán en las líneas interpretativas de las sindicales. Joan Littlewood y Ewan MacColl representaron una producción benéfica para la República Española en 1936 en el Manchester Theatre Union, lo que repetiría el Unity Theatre en *The Spanish Village* en 1943 [Breden, 2019: 60-77]. Durante la Guerra Civil española, Jean Cassou representó una producción fuertemente pro republicana en el Théâtre du Peuple de París en francés. En 1935 el Hamburg Staatliches Schauspielhaus produjo una versión «muy adaptada», restaurando a los monarcas católicos retirados por Lorca y traductores rusos anterior-

res y girando la obra en lo que el fascista Giménez Caballero denominó el primer drama del nacional-socialismo [Wheeler, 2012, 85]<sup>7</sup>.

A lo largo de las siguientes décadas se irán desarrollando montajes de aficionados que ensayaban en las aulas de Columbia después de las clases. Uno de los favoritos fue *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca [Fuentes 2009: 227-228]. Hubo una gran actividad por parte de los exiliados republicanos en Nueva York en Barnard College y Columbia University donde participaron nombres como Margarita Ucelay (miembro de la plantilla del Departamento de español de Barnard College desde 1943 hasta 1982) y y Ernesto Guerra Da Cal (que fueran miembros del grupo teatral Anfistora), Laura de los Ríos Giner (que llevaría su experiencia con La Barraca y en las Misiones Pedagógicas), Francisco García Lorca, Ángel del Río, Emilio González López, y Teresa Castroviejo. Alba Carmona ha realizado una exhaustiva recopilación de datos de su actividad teatral [Carmona, 2024]. Estas obras se pusieron en la fiesta de Navidad y en la Fiesta de la Lengua (alrededor del 23 de abril en el teatro McMillin de la Universidad de Columbia). Pusieron un buen número del repertorio de La Barraca: *El juez de los divorcios*, *El caballero de Olmedo*, *El burlador de Sevilla*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca*, *Fuente Ovejuna*, *Los habladores*, *La tierra de Jauja* y, más allá de este repertorio: *El gran teatro del mundo*, *El robo de Dina*, *La dama boba*, *La Maya*, *el Auto de los cuatro tiempos*, *el Auto de la sibila Casandra*, o *El perro del hortelano*. A su vez, tras la Guerra Civil, el teatro hispano en el Noreste estará dominado por los antiguos exiliados del East Harlem, Lower East Side, o Brooklyn [Kanellos 1984: 8-9]. Los centros culturales regionales como la Casa de Galicia, el Calpe Americano, o el Centro Andaluz. En estos centros comunitarios, los clásicos se estrenaban de vez en cuando, aunque limitados a los grandes títulos canónicos como *La vida es sueño*. Esta obra se convertirá desde entonces en la comedia más representada en los Estados Unidos [Miller 1984: 24]. De hecho, tanto *La vida es sueño* como *La dama duende* son obras que cuentan con su propia microhistoria en los escenarios comerciales neoyorquinos y ambas han sido claves para establecer las bases del teatro clásico español en la ciudad.

---

<sup>7</sup> En estas adaptaciones se hicieron fuertes reivindicaciones por la naturaleza intrínsecamente de derecha o izquierda de la obra. De hecho, el diario falangista *Haz* criticó la adaptación de 1933 de Federico García Lorca para el grupo de teatro La Barraca por convertir «un drama auténticamente español» en una «pequeño Rusofilia» [Stainton, 1998: 416-417]. Si bien estas producciones han sido suficientemente estudiadas, las norteamericanas necesitan mucha más atención. Para las producciones de Fuenteovejuna en la España del XX véanse Huerta y Kmet [2019] y Vélez Sainz [2023].

En la actualidad encontramos un desarrollo de compañías profesionales como La Farándula Panamericana o la International Arts Relations, también conocida como INTAR. Se debe mencionar el llamado Repertorio Español en Nueva York fundado en 1968 por Gilberto Zaldívar y René Buch (<https://repertorio.nyc/>) y el Teatro Círculo (1994) de José Cheo Olivera (<https://teatrocirculo.org/>) al que podemos añadir el Teatro GALA (Grupo de Artistas Latino Americanos) en Washington dirigido desde 1976 por Hugo y Rebecca Read Medrano (<https://www.galatheatre.org/>). En estos teatros, el legado español está dominado en la actualidad por el Siglo de Oro y el universo Lorca. Por ejemplo, el director artístico fundador del Círculo, José Cheo Oliveras, ve las obras del Siglo de Oro español como una metáfora de la vida con amplios temas universales que resuenan hoy, desde los derechos de las mujeres hasta la estratificación y equidad social. Al presentar temas de honor, castidad, respeto y reputación, más del ochenta por ciento de las obras del Siglo de Oro de España fueron escritas para la gente común, se presentaron en las calles y subrayaron su difícil situación y problemas en contraste a veces humorístico si no cínico con los «amos» a los que servían. Encontramos un rico repertorio en la temporada 2024/2025 con producciones de *El alcalde de Zalamea* (*The Mayor of Zalamea*) con dirección de Daniel Alonso de Santos y verso de Karmele Aranburu, una adaptación del *Quijote* a cargo de Santiago García con dirección de Jorge Alí Triana, una Fuenteovejuna con adaptación de Juan Mayorga y dirección de José Luis Arellano y *La monja alférez* con dirección de Daniel Alonso de Santos.

Frente a la realidad de compañías en el Noreste, el ámbito de Texas y el Suroeste ha estado indudablemente dominado por el Festival de El Chamizal. Esta atmósfera multicultural que se fue cuajando alrededor de las artes escénicas en el suroeste está en la base de lo que será uno de los acontecimientos que más han marcado la historia del teatro clásico español tanto a nivel profesional como universitario en Norteamérica: el Festival Internacional del Siglo de Oro fundado en 1976 y que tiene lugar anualmente—o tenía hasta antes de la pandemia del 2020—en el parque del Chamizal, en El Paso [Fernández, 2019]. Se trata de una interesantísima emulación del Festival Internacional Cervantino que lleva desde 1972 teniendo lugar en Guanajuato, en la región del Bajío mexicano y que incluso antecede al Festival de Almagro (creado en 1978). Como aclara Jason Yancey [2015: 75-82], los géneros favoritos son las comedias, los menos entremeses y autos, y encontramos un importante número de adaptaciones, lecturas dramatizadas (sobre todo de *Quijote* y *Lazarillo de Tormes*), y pastiches. En el total el 44% de

producciones ha sido obras de Calderón (74) y Lope de Vega (65) y luego otros autores como Tirso de Molina (33), Cervantes (22), Juan Ruiz de Alarcón (19), o sor Juana Inés de la Cruz (15). Este festival está enraizado con dos asociaciones internacionales dedicadas exclusivamente al estudio del teatro hispano de la temprana modernidad: la Association for Hispanic Classical Theater (AHCT) y la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO) y cuenta con la inclusión de montajes universitarios en su cartelera pues el aspecto educativo del festival es prioritario. De hecho, dichas asociaciones han mantenido jornadas anuales en el Festival.

Un último desarrollo importante ha surgido alrededor de lo que podemos denominar «Ámbito LatinX», desarrollado principalmente en los alrededores de California. Desde el XIX este ámbito dependía de las compañías (muchas familiares) que lo largo del siglo XIX iban de gira a California y al norte de México. Podemos destacar, por ejemplo, la familia estrella y Gerardo López del Castillo. Los Ángeles y San Francisco desarrollan desde 1840 un interesante modelo de construcción de teatros profesionales y de locales privados aclimatados para la puesta en escena de obras en español por suscripción [Kanellos 1984: 7]. El teatro clásico, además, se popularizó porque resultaba más rentable que las obras contemporáneas al estar exento de los derechos de autor [Rosales 1984: 21-22]. En las últimas décadas destacan Antaeus Theatre Company de Dakin Matthews y Lillian Garrett-Groag quienes han puesto en pie comedias de Alarcón traducidas por el propio Matthews como *The Truth Can't Be Trusted, or The Liar* (*La verdad sospechosa*, 2000) y *The Proof of the Promise* (*La prueba de las promesas*, 2002). Otras de las traducciones de Matthews que han subido a escenarios comerciales han sido *Spite for Spite* (*El desdén con el desdén*, 1995), *The Walls Have Ears* (*Las paredes oyen*, 1998), *Don Juan, The Tricksters of Seville* (*El burlador de Sevilla*, 2006) o *The Capulets and the Montagues* (*Castelvines y Monteses*, 2010). El propio Matthews abre Andak Stage Company al norte de Hollywood que se abre con el estreno de su traducción de *El desdén con el desdén*. Este montaje llegó al Festival del Chamizal en el 2005, donde además recibió los premios Walker Reid y Franklin G. Smith a la mejor traducción y producción, respectivamente. Matthews tiene un papel clave en la escena comercial estadounidense como uno de los principales promotores del teatro del Siglo de Oro a nivel comercial. Sus traducciones destacan por «su ingenio, su fluidez, y su fidelidad al esquema métrico del texto original» [Paun de García y Larson, 2008: 28]. Se trata de un autor de importante impacto académico y cuyas traducciones promovieron la creación de cursos de nivel universitario en

colaboración entre departamentos de español y de arte dramático que tendrían como resultado producciones estudiantiles de comedias enteras en inglés de alta calidad [Paun de García 2022].

Al igual que el ambiente del Suroeste estuvo dominado por el festival del Chamizal, el de California lleva varios años con una interesante correlación con el Festival de la Universidad de California Los Ángeles «LA Escena» *Diversifying the Classics* (Diversificar a los clásicos). Desde 2014 se plantea un acercamiento a los clásicos desde la diversidad «cultural y étnica» «artística, pedagógica y de alcance público» por medio de Podcast, traducciones y lecturas dramatizadas. Como se explica

Diversifying the Classics promotes the vibrant, Spanish-language theatrical tradition developed on both sides of the Atlantic by playwrights such as Spaniards Lope de Vega and Calderón de la Barca, or Mexicans Ruiz de Alarcón and Sor Juana Inés de la Cruz. The project seeks to foster awareness and appreciation of Hispanic classical theater in Los Angeles and beyond, expanding the canon to include the heritage of US Latino communities. While our work is based in Los Angeles, we hope to reach theater professionals and audiences across the US, offering them the materials and tools to explore the rich tradition of the *comedia*<sup>8</sup>.

Barbara Fuchs, su directora, explica que pretenden que el teatro clásico hispano sirva para proponer una «una conversación más amplia sobre el papel del canon de los clásicos y su diversificación en un EE. UU. multilingüe, multiétnico y multicultural» [2017: 129]. Es muy importante en este ámbito el conjunto de obras en traducción al inglés, que ha ocupado el principal objetivo del proyecto. *Diversifying* también ha puesto en marcha un plan llamado Classics in the Classroom (Clásicos en el aula) para difundir el teatro clásico español en las escuelas primarias y secundarias locales y cultivar nuevos espectadores desde una temprana edad [Fuchs 2017: 131-132].

Otro proyecto de tenor académico interesante es *Siglo Latinx: Rewriting Early Modern Hispanic Texts for Diverse Audiences* dirigido por Erin Cowling y Glenda Y. Nieto-Cuebas. También en la línea del proyecto anterior, se busca abiertamente incluir más artistas latinos en la diáspora en toda América del Norte, dadas las tensiones que han marcado las relaciones de los tres países que conforman el Acuerdo Estados Unidos-México-Canadá (anteriormente TLCAN) por medio

---

<sup>8</sup> Véase la página del proyecto en <http://diversifyingtheclassics.humanities.ucla.edu/>

de estudios de interpretación teatral, estudios hispánicos, psicología social y teoría literaria crítica de modo que

El término Siglo Latino se refiere así al estudio de las adaptaciones del siglo XXI de los comediantes españoles del Siglo de Oro, que son nuevos inclusivos y accesibles, por parte de los artistas latinos. El trabajo que realizan estos artistas permite a los latinos recuperar y reformar estas obras «clásicas» como propias, insertando su importancia cultural sobre textos marcados por influencias coloniales. Este Siglo es su siglo<sup>9</sup>.

En este contexto se han favorecido las producciones de nuevo de *Fuenteovejuna*, traducida por Adrian Mitchell y dirigida por Flordelino Lagundino de la compañía Theatre for a New Audience. Polonsky Shakespeare Center, en Brooklyn, que se estrenó el 30 de abril de 2023 o la bella producción de *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz por parte de EFE-TRES Teatro y el Teatro de los Sótanos, Corner Stage, con estreno en la Universidad of Alberta el 19 de abril de 2023.

Tras esta rápida panorámica, que el lector puede complementar con las lecturas de los trabajos de Fernández [2019, 2023] y Carmona [2024] quisiera destacar el elemento que creo que informa las adaptaciones de clásicos en EEUU: el concepto de contrapunteo. Este «Contrapunteo yanqui entre lo Hispanic y lo LatinX» pretende dialogar abiertamente con el clásico ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* del antropólogo cubano Fernando Ortiz, publicado en 1940, en donde realiza un análisis del cambio cultural en Cuba por medio de un estudio comparativo de dos productos cubanos que han entrado en la vida diaria de la gente de todo el mundo: el tabaco y el azúcar. Utilizamos este esquema analítico para hablar del proceso de adaptación de los clásicos teatrales en Español en Estados Unidos. Este ensayo es, sobre todo, conocido porque en él Ortiz propone el concepto de transculturación que será de gran importancia dentro del campo de los estudios culturales latinoamericanos. Esta nueva noción puede entenderse como la responsable de una serie de cambios paradigmáticos en el estudio de la raza, la nación y el intercambio de productos en América Latina.

La metáfora del *Contrapunteo* que hilvana el libro hace alusión al género dialogístico que lleva hasta el arte la dramática dialéctica de la vida característica de la tradición folclórica cubana. El título viene de un término de la música popu-

---

<sup>9</sup> Véase la página web del proyecto: <https://www.siglolatinx.com/>

lar cubana, el cual se refiere a la «disputa o dichos picantes o acalorados entre dos o más personas» [Rodríguez Herrera, 1953: 204]. Dos o más contrincantes que intercambian tonadas en décimas improvisadas. «Guajira montuna» y la «currería negra». En este juego conviven, se combinan y enfrentan dos de los productos cubanos más característicos: el tabaco y el azúcar establecen una suerte de certamen por ver cuál de los dos vence. Los modelos serían el certamen de don Carnal y doña Cuaresma del *Libro de buen amor* (1330) de Juan Ruiz o *El capital: crítica de la economía política* (*Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, 1867-1883) de Carlos Marx donde la tierra («Madame La Terre») y el capital («Monsieur Le Capital») sirven para hablar del fetichismo de las mercancías. El término en el libro de Ortiz tiene un trasfondo armónico. Para el editor Enrico Mario Santí el contrapunto «es la técnica musical en la que se combinan partes o voces simultáneamente y resulta en una estructura armónica» [2022: 27].

Me parece interesante utilizar este modelo analítico por varias razones. En primer lugar, se trata de un tratado realizado en el continente americano, con cierto poso eurocéntrico, pero que, sin duda, es un paradigma con aspiración americanista. De este modo, creo que el fenómeno del teatro clásico en Español, que se podría ver como un ejercicio de expansionismo cultural europeo, queda visto desde una perspectiva oriunda. No en vano, el libro de Ortiz es, en puridad, un puntal en los estudios de la transculturación, del poscolonialismo e incluso del moderno decolonialismo<sup>10</sup>. El «contrapunteo» es entre las dos tradiciones con las que se suele identificar a hispanoparlantes y gente del ámbito cultural latino en Estados Unidos: «Hispanic», «Latino», y otras derivadas «Chicano», «nuyorrican», «LatinX» «XicanX», etc. La categorización de los grupos chicanos, puertorriqueños, cubanos y otros grupos latinoamericanos bajo el término Hispanic como categoría se empezó a usar en el censo de 1970, introducido por la Administración Nixon por motivos de clarificación demográfica. Esta fue la primera vez que el grupo fue reconocido oficialmente por el gobierno de Estados Unidos. Algunos sociólogos apuntan a que puede ser una suerte de imposición externa, por parte de medios de comunicación, la Oficina del Censo de EE.UU., y otras agencias gubernamentales, y políticos a nivel federal, de la cohesión de los grupos [Moore y Pachon, 1985: 11; Vigil, 1987: 2; Giménez, 1989; Muñoz, 1990: 10, 11]. Asimismo, Latino se desarrolla con algún tipo de apariencia de unidad panétnica [Hayes-Bautista y

---

<sup>10</sup> Hay tanto escrito sobre estos paradigmas que sería absurdo pretender hacer un *status questionis*. Una buena recopilación de trabajos se encuentra en Ramos y Daly, 2016. Para el caso del legado hispánico es interesante Childers, 2014.

Chapa, 1987] y algunos abiertamente abogan por su uso [Calderón, 1992: 37-44]. A esta rica terminología habría que sumarle los derivados «Latinx» y «Xicanx» que aparecen a partir del trabajo de los movimientos feminista y LGBTQI, por el que algunos activistas hispanoparlantes usan incluso la «x» para reemplazar «a» y «o», en una ruptura completa con el género binario. En investigaciones del Pew Research Center se indica que el 3% de los hispanos (en su mayoría mujeres) usan el término LatinX para autodefinirse, alrededor del 23% han oído hablar del término. De ellos, el 65% dijo que no debería usarse para describir su grupo étnico [Noe-Bustamante, Mora y López, 2020].

Si bien aquellas escenificaciones de los exiliados republicanos y de la producción anterior puede ser vista como Hispanic, las tradiciones mixtas en Texas y California y, sobre todo, los últimos intentos académicos, sin duda, se adscriben con más propiedad a lo «Latino». Además, las tradiciones más enraizadas en el ámbito de la profesión teatral tienden a usar el concepto «Hispanic» (posiblemente y de manera fundamental por el marcado desarrollo del marchamo en las últimas décadas del siglo XX) mientras que en las iniciativas del ámbito académico se tiende a subrayar el término «Latino» o «LatinX», en el que se observa, posiblemente, una cierta mayor sofisticación epistemológica. Las compañías profesionales tienden a aludir al orgullo de ser «hispano» entre los miembros del gran público; los ámbitos académicos, además, intentan crear nuevos públicos por medio de las nociones de translación o traducción del legado clásico como en *Diversifying the Classics*, por medio de encontrar lo clásico en hispanohablantes (no se pase el hecho de que el término con el que se les refiere con hablantes del legado «heritage speakers»). De cualquier modo, como en cualquier otra categoría social, los hispanos resultan un grupo de interés económico y, por lo tanto, susceptible de interés por parte de los especialistas en ventas. En términos teatrales The Broadway League destaca en su trabajo sobre *The Demographics of the Broadway Audience 2023* que el 29% de los asistentes a los espectáculos eran «racializados» o BIPOC. De estos, los dos grupos más importantes eran los asiáticos (8,9% del total) y los «Hispanic/latino» sin distinción (8,8% del total) [2023: 29]. Es decir, son una realidad económica que abarca casi el 9% del público.

El canon está para ser ampliado, modificado, negociado; lo clásico ha de serlo por ser actualizado por distintas generaciones. En este sentido, el contrapunteo que vemos entre lo hispano y lo latino (y todos sus respectivas variantes) sirven como indicación de la realidad multiforme del teatro clásico. Es significativo el proceso de adaptación e in-culturación de una serie de obras de carácter transna-

cional. Estas puestas en escena, que podemos situar en paralelo a otras del teatro clásico global como la hispanopolaca *Córki Powietrza. Sen Balladyna*, sobre *La hija del Aire* o las hispanomarfileñas *Fuenteovejuna ou le courage des femmes* sobre *Fuenteovejuna*, *Dom Juan, les morts ne sont pas morts*, realizadas por el tándem Ignacio García/José Gabriel López Antuñano [López Antuñano y García, 2022], pretenden huir del envaramiento escolástico y las formas aprendidas de las escuelas de interpretación europeas (con todas sus virtudes) y sobre todo libertad y rapidez en la traducción de textos de otros tiempos al mundo de hoy. Se trata de un proceso de hibridación que respeta las directrices culturales del país, de modo que se transmite la esencia del hecho teatral en un intento de llegar a una encarnación orgánica de los textos clásicos. Ese es, sin duda, uno de los cauces más interesantes por los que transcurre el gran río de unos clásicos que han de ser tan nuestros como globales.

#### BIBLIOGRAFÍA

- «Lope de Vega Play Staged at Vassar: *Fuente Ovejuna* Has Its First Performance in English at Experimental Theatre», *New York Times*, May 3, 1936, p. 97.
- ABU-LABAN, Yasmeeen, y Victoria LAMON [1997]: «Crossing Borders: Interdisciplinarity, Immigration And the Melting Pot In the American Cultural Imaginary», *Canadian Review of American Studies*, 27.2, pp. 23-43.
- ANDERSON, Benedict [1991]: *Imagined Communities: Reflections On the Origin And Spread of Nationalism*, Londres, Verso.
- BREDEN, Simon [2019]: «*Fuenteovejuna* en el movimiento obrero del Reino Unido durante la década de los 30», en *Lope de Vega en la escena europea de los siglos XX y XXI*, coords. Emilio Peral Vega y Simon Breden, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 60-77.
- CALDERÓN, José [1992]: «*Hispanic and Latino: The Viability of Categories for Panethnic Unity*», *Latin American Perspectives*, [The Politics of Ethnic Construction: Hispanic, Chicano, Latino...?] 19, pp. 37-44.
- CARMONA, Alba [2024]: «Los exiliados republicanos en Nueva York y la difusión del Siglo de Oro: El teatro universitario de Barnard College y de Columbia University», *Hispanic Research Journal*, 24.4, 229-247. <https://doi-org.bucm.idm.oclc.org/10.1080/14682737.2024.2424641>
- CHILDERS, William [2014]: *Trans-National Cervantes*, Toronto, Toronto University Press.

- ESPINOSA, Aurelio M. [1985]: *The Folklore of Spain in the American Southwest. Traditional Spanish Folk Literature in Northern New Mexico and Southern Colorado*, Norman, University of Oklahoma Press.
- FERNÁNDEZ, Esther [2019]: «Bordering Performances: Staging the comedia at the Chamizal National Memorial (El Paso, Texas)», *Bulletin of Spanish Studies*, 2019, pp. 1-19.
- [2023]: «Controversia y supervivencia de un patrimonio cultural: El teatro áureo en la escena estadounidense», *Archiletras Científica IX*, pp. 179-192.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel, e Ignacio GARCÍA [2022]: *Teatro clásico contemporáneo: Una mirada al siglo de oro desde la escenificación*, Madrid, Antígona.
- GIMÉNEZ, Martha E. [1989]: «The political construction of the Hispanic», en *Estudios Chicanos and the Politics of Community. Selected Proceedings, National Association for Chicano Studies*, eds. Mary Romero and Cordelia Candelaria, Austin, University of Texas Press, pp. 66-85.
- HAYES-BAUTISTA, David, y Jorge CHAPA [1988]: «Latino Terminology: Conceptual Bases For Standardized Terminology», *American Journal of Public Health*, 77, pp. 61-68.
- HUERTA, Javier (ed.) [2008]: *Clásicos sin fronteras*, 2 volúmenes, Cuadernos de Teatro Clásico, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- y Maša KMET (eds.) [2019]: *Fuenteovejuna (1619-2019): pervivencia de un mito universal*, Nueva York, IDEA.
- KANELLOS, Nicolás [1984]: «An Overview of Hispanic Theatre in the United States», en *Hispanic Theatre in the United States*, Houston, Arte Público Press, pp. 7-13.
- MAYO, Margarita de [1936]: «D.P. [Dramatic Production] Successfully Adapts Lope to Modern Audiences», *The Vassar Miscellany News* (6 de mayo), pp. 1 y 3, URL: <https://newspaperarchives.vassar.edu/?a=d&d=miscellany19360506-01.2.8&e=-----en-20--1--txt-txIN----->, fecha de última consulta: 31 de enero de 2025.
- MOORE, Joan, y Harry PACHÓN [1985]: *Hispanics in the United States*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- MUÑOZ, Carlos, Jr. [1990]: *Youth, Identity, Power*, Londres, Verso.
- NAHSHON, Edna [2006]: *From the Ghetto to the Melting Pot: Israel Zangwill's Jewish Plays*, Detroit, Wayne State University Press.
- NOE-BUSTAMANTE, Luis, Lauren MORA y Mark Hugo LÓPEZ, «Who uses Latinx?», *Pew Research Center*, August 11, 2020, URL: <https://www.pewresearch.org/race-and-ethnicity/2020/08/11/who-uses-latinx/>, fecha de última consulta: 31 de enero de 2025.

- ORTIZ, Fernando [2015]: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, ed. Enrico Mario Santí, Madrid, Cátedra.
- PAWEL, Rebecca [2019]: ««Laura» and the «Landlord»: Dorothy Peterson's *Fuenteovejuna*», *ConSecuencias*, 1.1, pp. 41-53.
- RAMOS, Juan G., y Tara DALY (eds.) [2016]: *Decolonial Approaches to Latin American Literatures and Cultures*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- RODRÍGUEZ HERRERA, Esteban [1953]: *Pichardo novísimo, o Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, Academia Cubana de la Lengua, La Habana, 1953.
- ROSALES, Arturo F. [1984]: «Spanish-Language Theatre and Early Mexican Immigration», en *Hispanic Theatre in the United States*, ed. Nicolás Kanellos, Houston, Arte Público Press, pp. 15-23.
- SCARAMELLA, Evelyn [2012]: *Remembering al-Andalus: Representations of Race in Early Twentieth-Century Spanish Literature and Culture*, tesis doctoral sin publicar, New Haven, Yale University.
- [2011]: «Literary Liaisons: Translating the Avant-Garde from Spain to Harlem», *Translation Review*, 81.1, pp. 61-72.
- STANTON, Leslie [1998]: *Lorca, a Dream of Life*. Londres, Bloomsbury, pp. 416-417.
- The Broadway League [2024]: *The Demographics of the Broadway Audience 2023*, Nueva York, The Broadway League.
- VÉLEZ SAINZ, Julio [2023]: *Clásicos subversivos / clásicos subvertidos: Apropiación y vigencia del teatro áureo*. Kassel, Edition Reichenberger.
- VIGIL, Maurilio, *Hispanics in American Politics: The Search for Political Power*, Lanham, University Press of America, 1987.
- YANCEY, Jason [2015]: «Four Decades of the Chamizal Siglo de Oro Drama Festival and the Evolution of Comedia Performance», *Remaking the Comedia Spanish Classical Theater in Adaptation*, eds. Harley Erdman y Susan Paun de García, Londres, Tamesis, pp. 75-82.
- WHEELER, Duncan [2012]: *Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen*, Cardiff, University of Wales Press.
- ZANGWILL, Israel, *The Melting-Pot*, Nueva York, The American Jewish Book Company, 1921, <https://www.gutenberg.org/files/23893/23893-h/23893-h.htm>, fecha de última consulta: 31 de enero de 2025.



## LOS CLÁSICOS DEL SIGLO DE ORO EN EL CINE CLÁSICO: LOPE DE VEGA SOVIÉTICO Y CALDERÓN EN HOLLYWOOD

**David Felipe Arranz**

---

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

No transcribimos solamente nuestra aportación del momento a las siempre espléndidas y luminosas Jornadas de Teatro Clásico en esta su XLVII edición, dedicadas a «El arte de adaptar a los clásicos», no; tiene que ver este asunto con fijar por escrito una propuesta más del estrechísimo diálogo entre la literatura y el cine, en el que siempre hemos creído y que, científicamente, se va avanzando en el ámbito de los estudios semiológicos, desde que Umberto Eco le dedicara gran parte de su obra al cinematógrafo como sedimentación popular de la gran literatura y estableciese el legado del séptimo arte como heredero de la gran novela del siglo XX, pues como explica el maestro italiano con respecto al cine clásico, «Cuando todos los arquetipos irrumpen sin pudor alguno, se alcanzan profundidades homéricas. [...] Algo ha hablado en lugar del director- El fenómeno es digno, si no de otra cosa, de veneración» [Eco, 2015: 285].

En un revolucionario estudio de Sarah J. Smith, *Children, Cinema and Censorship: From Dracula to the Dead End Kids*, la autora sostiene que los niños no son meros consumidores pasivos del cine, ejemplificando con películas de la década de 1930, casi todas basadas en elementos literarios de gran calado, sino auténticos agentes activos en la regulación de la experiencia cinematográfica. Smith explora y revisa los debates recurrentes sobre cómo las producciones de ficción «para adul-

tos» actúan sobre la psique infantil, centrándose en la controversia y el aparente pánico moral en torno al cine y los niños durante esa década y las subsiguientes. Sin ir más lejos, la cineasta Ana Asensio en el largometraje *La niña de la cabra* (2025) incluye un casual y estimulante visionado por la televisión de *El hombre de las figuras de cera* (1924) de Paul Leni y Leo Birinsky por parte de la joven protagonista, que incorporará automáticamente a su imaginario personal unas surrealistas escenas que transcurren en una escalera por la que suben y bajan unos seres fantásticos, planificadas con la estética propia del expresionismo alemán. Indudablemente, la evolución cognitiva de la niña queda indisolublemente vinculada a su fértil y estimulante experiencia cinematográfica.

Sarah J. Smith [2005] cree que la cultura cinematográfica infantil posee unas características muy especiales: concluye que los niños colonizaron el cine y establecieron una cultura cinematográfica propia, distinta y significativa, participando activamente en las dinámicas de consumo cultural. Pero lo más audaz de su estudio, es que los más pequeños contribuyeron a una subversión de la censura, porque, en realidad, los niños subvertían o eludían los mecanismos de censura oficial, como el Código Hays en Estados Unidos y la British Board of Film Censors (BBFC) en el Reino Unido, para acceder a las películas que querían ver, incluyendo títulos como *El doctor Frankenstein* (1931) de James Whale, *Drácula* (1931) de Tod Browning, *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack o *El legado tenebroso* (1927) de Paul Leni. Esto demuestra su predisposición a la ficción en todas sus modalidades –todas estas películas provenían de materiales literarios sólidos, de Mary Shelley, Bram Stoker, Edgar Wallace o John Willard– capacidad para desafiar las restricciones impuestas por adultos. El cinematógrafo, especialmente desde el nacimiento del cine sonoro en 1927, desencadenó una absurda oleada de vigilancia y desconfianza sobre su influencia en los niños que condujo numerosas regulaciones. Sin embargo, estas medidas a menudo no lograron controlar completamente lo que los niños veían, ya que siempre encontraban formas de sortear las restricciones y compartían la recepción de los grandes personajes literarios con los públicos mayores. Por lo tanto, Smith concluye que los niños de esta época fueron la primera generación profundamente influenciada por la cultura de masas, lo cual supone un desafío para la narrativa tradicional que presenta a los niños como víctimas pasivas de los medios, proponiendo en cambio que eran participantes activos que moldeaban su propia experiencia cinematográfica, a pesar de los esfuerzos de los adultos por controlar su acceso al cine.

No es de extrañar que las películas estadounidenses y soviéticas de las décadas de los años veinte, treinta y cuarenta también tuviesen un impacto en el ámbito familiar e influyente en todos los niveles cognitivos que todavía no ha sido estudiado en profundidad. Pongamos por caso las películas de aventuras y romance de la Metro-Goldwyn-Mayer en las que se enmarca esta adaptación del universo calderoniano a la que vamos a referirnos, *Venganza gitana* (*The Night of Love*, 1927) de George Fitzmaurice o todo el universo literario que salió de los estudios Mosfilm fundados en Moscú en 1924 con espléndidas adaptaciones de la obra de Lope de Vega, como *El maestro de danzar* (*Uchitel tantsev*, 1952) de Tatyana Lukashevich, o los Lenfilm Studio fundado en 1908 en San Petersburgo, de cuyos creadores nació El Quijote cinematográfico más grande jamás filmado: *Don Quijote* (1957) de Grigori Kózingsev con guion de Yevgeni Shvarts, el gran adaptador de la literatura infantil al cine. Pensemos que detrás de estos éxitos en la gran pantalla descansa todo un sistema de recepción del texto literario que comenzaba en escuelas y colegios, y que los guiones provenían de lecturas de estas traducciones durante la infancia de guionistas y cineastas. De hecho, en la Rusia de Lenin o Stalin, y en los Estados Unidos de la Edad de Oro, el estilo español y su literatura se pusieron de moda en ambos países. Interesa saber cómo y quiénes fueron los agentes de esta maravillosa difusión.

Como fijador en un remanso de la memoria, hoy el cine aparece como un sedimentador eficaz de los grandes clásicos del teatro en el imaginario colectivo. La extraordinaria versión de *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró fijó para el recuerdo de quienes asistimos a su estreno, o el don Lope que interpretó Fernando Fernán Gómez en *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1973) de Mario Camus en las distintas reposiciones, de manera que, aunque uno asista al estreno de la última versión en las tablas, inevitablemente recuerda aquellas míticas versiones. Y es cierto que hubo un tiempo en que Lope y Calderón eran tan internacionales y por razones tan distintas que el séptimo arte, siempre a la búsqueda de nuevas historias, recurrió a su legado. Las cinematografías estadounidense y soviética se fijaron en sus obras, y cineastas de la talla de los ya mencionados, el parisino George Fitzmaurice (1885-1940) o la rusa Tatyana Lukashevich (1905-1972), decidieron realizar exitosas incursiones en sendas dramaturgias.

En la cinta estadounidense *Venganza gitana*, ambientada a comienzos del siglo XVII, cuando el señor tenía poder casi absoluto sobre sus vasallos, localizamos como punto de partida a una guionista olvidada, Lenore J. Coffee (1896-1984), nominada al Óscar a Mejor guionista de 1939 por *Cuatro hijos* de Michael Curtiz,

adaptación de la novela de Fannie Husrt, y quien recibe el encargo del todopoderoso productor Samuel Goldwyn de escribir un texto a la española y tiene la feliz idea de documentarse sobre el derecho de pernada o *droit du seigneur*, un argumento que nadie había usado anteriormente en la industria del cine. Como cuenta ella misma en sus memorias, *Storyline. Recollections of a Hollywood Screenwriter* [Coffee, 1973: 152-157], acude al Departamento de Historia Medieval de la University of Southern California para documentarse y allí, seguramente, es donde se encuentra con Pedro Calderón de la Barca y lo que deciden definir en los créditos del filme como “Poema dramático” del genio del siglo XVII. Pero la génesis de la película calderoniana es menos literaria y más cosmopolita que los manuales y libros de historia y literatura de una biblioteca universitaria...

Según recoge A. Scott Berg en *Goldwyn*, en 1925 y después de una conferencia en el hotel Ritz de Budapest, el productor pidió a un periodista que lo acompañase a dar un paseo. En el escaparate de una tienda donde se vendían postales, Samuel Goldwyn vio la foto de una mujer extraordinariamente atractiva y preguntó quién era, a lo que el periodista, siguiendo la costumbre húngara de mencionar primero el apellido antes que el nombre, le contestó “Bánky Vilma”. Efectivamente, como cuenta Berg en la biografía de Goldwyn, Vilma Bánky era una belleza rubia de veintisiete años, con unos enormes ojos de color violeta, que había nacido en Nagyrodog, no muy lejos de Budapest. “Tenía una piel sedosa, una boca en forma de corazón y los pómulos salientes: mucho más Pickford que Garbo” [Berg, 1990: 152]. Goldwyn supo que aquella modelo era actriz de cine, que había trabajado en Austria y para la UFA en Alemania, y que por aquel entonces se dedicaba a roles más pequeños en estudios modestos situados a orillas del Danubio. A partir de ese momento, Goldwyn buscó a Bánky por todos los rincones de Budapest hasta que, justo el día de su regreso a los Estados Unidos, ya *in extremis*, por fin la esquiva actriz se puso en contacto con él. Después la convirtió en una estrella de Hollywood: tres de las cuatro películas que produjo Samuel Goldwyn en aquellos años eran vehículos para el lucimiento de la pareja artística formada por Vilma Bánky y Ronald Colman, melodramas ambientados en la vieja Europa en los que el guion era un mero pretexto para el despliegue de la exhibición de las estrellas.

## EL DERECHO DE PERNADA

«Pernada», que Enrique Fontanillo Merino [1985] ha documentado con el significado de «patada», está vinculado en el imaginario popular al *ius primae noctis* o derecho de pernada, que fue abolido por Fernando el Católico y que había sido entendido en la Edad Media como una suerte de derecho consuetudinario informal. En la *Sentencia arbitral de Guadalupe* (1486) el monarca establece que «ni tampoco puedan [los señores] la primera noche quel payés prende mujer dormir con ella o en señal de senyoria la noche de las bodas de que la mujer sera echada en la cama pasar encima de aquella sobre la dicha mujer» [Vicens Vives, 1978: 342].

Efectivamente, Calderón aborda el tema del derecho de pernada (*o ius primae noctis*), aunque no de manera explícita ni central, en algunas de sus obras, donde explora las dinámicas de poder, abuso y honor entre señores y vasallos. Este supuesto derecho, que permitía al señor feudal pasar la primera noche con la esposa de un vasallo recién casado, parece que es más un mito histórico que una práctica ampliamente documentada, pero aparece en la literatura como símbolo de opresión feudal. En el caso de Calderón, el tema se trata de forma indirecta, a menudo vinculado a conflictos de honor y justicia. Por ejemplo, en *El alcalde de Zalamea*, aunque no se menciona explícitamente el derecho de pernada, el drama aborda el abuso de poder por parte de un capitán militar, don Álvaro, que intenta seducir y deshonorar a Isabel, hija de un campesino rico, Pedro Crespo. El conflicto refleja la tensión entre el poder de las autoridades y los derechos de los vasallos, con un fuerte énfasis en la defensa del honor. La resistencia de Isabel y la justicia que impone Pedro Crespo como alcalde pueden interpretarse sin lugar a dudas como una crítica a cualquier forma de abuso feudal, incluido el derecho de pernada.

También aparece colateralmente en algún drama más. En *La vida es sueño*, aunque el foco principal es la libertad y el destino, hay elementos de abuso de poder por parte de figuras nobles, como el intento de Astolfo de manipular a Rosaura. La restauración del honor de Rosaura y el castigo de los abusos sugieren una crítica a las prerrogativas injustas de los poderosos, que podrían incluir alusiones al derecho de pernada en un sentido simbólico. Y en *El médico de su honra*, centrada en el honor y los celos Calderón explora cómo el rey o los nobles pueden ejercer influencia sobre las mujeres de clases inferiores, generando conflictos de honor que resuenan con la idea de abuso feudal. De manera que el dramaturgo madrileño no se sirve explícitamente del derecho de pernada, sino que aparece insinuado a través de conflictos donde los señores abusan de su autoridad, especialmente en el ámbito

del honor femenino. Y sus dramas condenan estos abusos, mostrando la resistencia de los vasallos y la justicia divina o humana como correctivo, algo que entusiasmó sin duda no solo a los románticos, sino a guionistas como Lenore Coffee.

#### PRESENCIA DEL PUEBLO GITANO EN CALDERÓN

Coffee también se encontró en su búsqueda con el ingrediente racial de los gitanos, reforzando la diferencia de clase social entre los protagonistas y acentuando el conflicto de la película. Pedro Calderón de la Barca se refiere a los gitanos en su comedia *El mayor encanto, amor*, escrita alrededor de 1635. En esta obra, los gitanos aparecen como personajes que forman parte de la trama, reflejando estereotipos de la época sobre su estilo de vida, libertad y carácter exótico. La obra, de carácter mitológico, incluye elementos de comedia y música, y los gitanos contribuyen al ambiente festivo y a la dinámica de la acción, elementos presentes en *Venganza gitana*. Calderón utiliza aquí su presencia para enriquecer el colorido de la representación, aunque dentro de los convencionalismos literarios del Siglo de Oro, un estilo que fue fácil de trasladar al esplendor de los decorados de la industria de Hollywood, fascinada por todo lo «español» tras los saqueos de William Randolph Hearst de los templos y catedrales españolas en la década de los años veinte, que en algunos casos fueron trasladados piedra a piedra vía transatlántica a algunas fincas y heredades de Los Ángeles.

Los gitanos, cuyo jefe Montero interpreta el británico Ronald Colman, aparecen aquí como una raza glamurosa y misteriosa, propia del exotismo de estos guiones cuando se referían a otras latitudes que no fuesen las estadounidenses. Sin ir más lejos, Calderón de la Barca utilizó el apellido Montero en *El alcalde de Zalamea*, en concreto en el personaje del soldado Juan Montero, para dar realismo y familiaridad a sus personajes, especialmente en contextos rurales o militares. Los ritos paganos de los gitanos, la historia del soldado de fortuna de origen gitano que después de muchas aventuras vuelve a su gente o la novia gitana (Laska Winter), recientemente fallecida pero que vuelve a la vida gracias a un beso de Montero—muy en la línea de la posterior *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) de David Hand— eran algunos de los elementos narrativos que iban a convertir la película en un éxito seguro. En esta ocasión, Lenore Coffee encuentra el antagonista en el duque de La Garda (Montagu Love), tirano de los dominios donde acampan los gitanos y quien reclama el derecho de pernada sobre la muchacha a la que Montero

acaba de volver a la vida. A pesar de que el novio forecejea, los hombres del duque logran llevarse a la chica porque, como dice el intertítulo –recordemos que es una cinta de cine mudo– «es la ley». El terror del castillo del duque, entonces, se muestra como el terror sobre aquellos vasallos a quienes precisamente debía proteger y, aunque después del ultraje, el señor le devuelve la novia a Montero, ya está muerta y este decide vengarse, sellando este juramento mediante el rito de quemarse el brazo ante el cadáver de su amada.

A renglón seguido, el duque celebra sus esponsales con la princesa Marie de Francia (Wilma Bánky) y, en mitad de una ceremonia aderezada con las chanzas y ocurrencias de un bufón, aparece el embajador francés con un cofre que lleva en su interior el siguiente escrito firmado por Montero: «Guarde sus otros tesoros mejor de lo que hizo con este, porque la hora de mi venganza se aproxima». A partir de ese momento, el duque ofrece una fortuna a quien le traiga la cabeza de Montero, al que considera una plaga para él y el héroe de los pobres –en la línea argumental de Robin Hood–. Sorprenden algunas frases obscenas en los intertítulos a cargo del bufón referidas a la noche de bodas del duque y la princesa, como «Puss, puss, your cream is spilled (Gatito, gatito, se te ha derramado la crema)». Y, en la cámara nupcial, se produce el asalto de los gitanos, con Montero a la cabeza, quien secuestra a la princesa y al duque anunciando de manera idéntica a lo que hizo el desaprensivo noble con su novia muerta: «te la enviaré de vuelta mañana». También Montero, ya en su cueva –donde es señor de su «castillo»– le plantea al duque el enigma de la sangre: «¿qué dos cosas poseen el mismo color?», a lo que su antagonista contesta que «el vino y la sangre son rojos». Montero cubre a la princesa con la misma estola de la novia muerta y le pide brindar al duque por ambas, en nombre de esa misma sangre, la derramada y la que va a derramarse. Finalmente, devuelve al duque a su castillo maniatado y montado en una burra, y la princesa, lejos de ser sacrificada, se adapta a la vida de los pobres.

Aunque en el teatro de Calderón de la Barca no hay una princesa que viva explícitamente entre los pobres como parte central de la trama, sin embargo, como dramaturgo del Siglo de Oro, explora temas de identidad, disfraz y contrastes sociales en sus comedias y dramas. En algunas de sus obras, personajes nobles o de alta alcurnia, incluidas figuras femeninas, interactúan con entornos humildes o adoptan roles que los acercan al pueblo como en *La vida es sueño*: aunque Rosaura no es una princesa, es una noble que se disfraza y vive situaciones de precariedad, mezclándose con personajes de diferentes clases sociales. En *El alcalde de Zalamea*, no hay princesas, pero sí personajes femeninos que enfrentan humillaciones y con-

textos sociales bajos, aunque no pertenecen a la realeza. Y en comedias como *La dama duende*, también los personajes nobles se mueven en entornos más populares.

#### EL REY Y LA NOBLEZA «SOLUCIONAN» EL PROBLEMA GITANO

Era muy frecuente en la época que la justicia convirtiese a los gitanos en galeotes. Según los datos de I. A. A. Thomson en «A Map of Crime in XVI Century Spain» [1968], remararon en las galeras entre 1586 y 1595, más de un centenar de personas de etnia gitana –158 para ser exactos– provenían de Castilla –75%–, Aragón –18%– y Granada y otras provincias –7%–. En ocasiones, había tanta necesidad de galeotes que se recurría incluso a la confiscación de esclavos; Felipe IV, monarca del ciclo calderoniano, nombró a don Pedro de Amezcua como el hombre idóneo para solucionar el problema de la falta de remeros, y este reclutó a la fuerza a muchos esclavos en Andalucía, donde hacían las veces de servidores domésticos. También algunos gitanos solicitaron a la Corona *motu proprio* ser enviados a las minas de Almadén para conmutar las penas de remar en galeras, como fue el caso de los hermanos Sebastián y Manuel Abendaño, presos en la cárcel de Palencia y quienes en 1682 solicitaron a Carlos II la conmutación de su pena de seis años de galeras por ser gitanos y hablar la lengua de la jerigonza, por las minas de azogue donde, por lo menos, no se verán privados del consuelo y socorro de sus mujeres e hijos. Otro gitano, recoge Thompson, prefirió convertirse en verdugo, oficio profundamente odiado y repudiado, a cambio de no cumplir su condena en las galeras reales.

Explica Simon Kroll [2018] que se hace evidente que en Calderón personajes de dicho grupo social o alusiones jocosas a su mundo son muy escasas si las comparamos con Lope, y que la *deformitas* y *turpitud* desaparecen en gran medida del teatro de Calderón. Kroll detecta dieciséis comedias y autos calderonianos en los que aparece la palabra gitano o gitana, y en su mayoría son egipcios, un rasgo que aparece como elemento identificador o étnico, sin intención de mover a risa, salvo alguna excepción, como las que aparecen en *El alcalde de Zalamea* y *La niña Gómez Arias*, que son breves y jocosas. En *El gran mercado del mundo*, comenta Kroll, la alusión es más extensa, pues aparecen la Gula junto a la Culpa ataviados «de gitanos», incluso el Placer se autodefine como «(...) gitano / de los sentidos, pues puedo / robarlos con mis bebidas». En el teatro breve de Calderón también se representa un robo frustrado a manos de los gitanos, en concreto en la *Mojiganga*

*de la Muerte*. No dejan, en cualquier caso, de representar un elemento pintoresco en la literatura calderoniana, como reflejo de un grupo étnico que la Corona contemplaba como delincuencial y fuerza de remo gratuita para sus barcos y guerras en el Mediterráneo y el Atlántico contra el turco y los corsarios ingleses. Fue Cervantes quien en *La gitanilla* mostró más piedad hacia esta etnia, el estigma social de la sangre gitana que no se quita «sino con la muerte».

#### LA DESHONRA Y EL CONVENTO

A la princesa, en un momento de la convivencia con los gitanos, se le cae al suelo el crucifijo que le recuerda su matrimonio anterior con el duque. Y el intertítulo que plantea Lenore Coffee tras esta escena es sumamente sugerente: «Para las mujeres cuyos corazones están rotos, solo les queda el velo y el convento». Si acudimos al material calderoniano, el tema de la joven ultrajada que busca refugio en un convento era un motivo común en el teatro del Siglo de Oro, ya que el convento representaba un espacio de retiro, redención y protección para mujeres que enfrentaban a la deshonra, los ultrajes u conflictos de clase social. En las obras de Calderón, el ultraje, como la pérdida de honra, a menudo ligado a la seducción o el abandono, es un tema recurrente, y el convento puede surgir como una solución narrativa para restaurar el orden moral o social. En *La devoción de la cruz* (1637), por ejemplo, el personaje de Julia, una joven que ha sido deshonrada, termina buscando refugio en un convento. Julia, aunque no es una princesa, es un personaje femenino que afronta un ultraje y cuya trayectoria refleja el conflicto entre el pecado, la redención y la protección de su honra. El convento en la obra simboliza así un espacio de expiación y reconciliación en virtud de los valores morales de la época. En otras obras, como *El alcalde de Zalamea*, Isabel, la hija de Pedro Crespo, sufre un ultraje a manos del capitán Álvaro de Ataide, que es noble, pero en este caso hay una variante interesante porque no se retira a un convento: su honra se restaura a través de la justicia y el matrimonio. Y en *La vida es sueño*, Rosaura, aunque ultrajada por el abandono de Astolfo, no opta por el convento, sino que busca activamente la restitución de su honor, lo que refleja una variante más dinámica del arquetipo de la joven deshonrada. El recurso del convento también aparece en Tirso de Molina, en concreto en *La venganza de Tamar*, donde el convento aparece como destino para personajes femeninos deshonrados. Calderón, sin embargo, tiende a resolver los conflictos de honra mediante el matrimonio, la justicia divina

o la intervención de figuras de autoridad, aunque el convento se mantiene como una posibilidad simbólica o hipotética en su universo dramático, algo que atrajo poderosamente a Lenore Coffee, que termina por mencionarlo en la película.

Curiosa resulta también la incorporación de una insólita escena orgiástica, moneda de uso corriente en los círculos de Hollywood de la década de los años veinte y que Coffee y Fitzmaurice trasladaron a la gran pantalla. Si acudimos al teatro español del Siglo de Oro, aunque no se representan orgías de manera explícita, ya que el contexto cultural y religioso de la época, dominado por la moral católica y la censura inquisitorial, imponía restricciones sobre estos contenidos, sí existen interesantes alusiones veladas, insinuaciones o escenas que sugieren comportamientos licenciosos, especialmente en comedias de enredo de autores como Lope de Vega, Tirso de Molina o el propio Calderón de la Barca. Por ejemplo, en comedias de Lope de Vega como *El perro del hortelano* o de Tirso de Molina como *Don Gil de las calzas verdes*, se juega con situaciones de seducción, encuentros amorosos clandestinos o equívocos, aunque sin descripciones explícitas. También en los entremeses y mojigangas, como los de Luis Quiñones de Benavente, a menudo se pueden registrar discursos cómicos subidos de tono, con alusiones a la sexualidad o a comportamientos desenfadados en contextos festivos, pero de forma simbólica o metafórica. E incluso en alguna obra mitológica, como *El mayor encanto, amor*, de Calderón, encontramos referencias a bacanales o festividades paganas, que en la imaginación del público pueden evocar fácilmente excesos, pero siempre tratados con el lenguaje poético y estilizado del madrileño. En general, en lugar de la contemporánea «orgía», sí encontramos eufemismos o alusiones a «desórdenes», «excesos» o «festejos». En la película, el bufón, que termina siendo uno de los hombres de Montero, representa todo este universo sexual y subversivo, siempre presente en el filme.

Cuando la princesa, tras arrodillarse y rezar ante la Virgen, es devuelta al castillo del duque, este le dice que no será recibida como esposa, aunque sí como favorita. En el teatro de Calderón podemos encontrar personajes femeninos emparentados con la princesa gala de la Metro, en esos roles de amantes, cortesanas o figuras cercanas al poder, como la Serafina de *La vida es sueño* que, aunque no es una concubina ni favorita, es un personaje femenino que despierta pasiones y tiene un rol relevante en la trama amorosa, propio de la dinámica de una figura cortesana. También en comedias como *La dama duende* o *Casa con dos puertas mala es de guardar*, las mujeres (como Ángela o Marcela) suelen ser objeto de deseo y manejan relaciones amorosas complejas, pues se trata de damas ingeniosas

que son diestras en navegar por los procelosos mares de las intrigas amorosas. Y, por último, en dramas históricos o mitológicos como *El mayor monstruo los celos* o *La hija del aire*, personajes femeninos como Mariene o Semíramis mantienen sugerentes relaciones amorosas o de poder propias de mujeres cercanas a una «favorita» en un contexto cortesano, pero siempre en el marco de los férreos códigos morales y religiosos de la época, donde Calderón destaca enfatizando la virtud o el castigo en sus tramas.

La princesa pide auxilio espiritual en la confesión a un sacerdote que resulta ser el duque, quien le recrimina: «has desafiado mi honor por un vulgar gitano». La noble francesa, convertida ahora en favorita, colabora con el duque en servir como cebo de una emboscada a Montero. El duque la encierra en las mazmorras junto al payaso y dicta una carta a su amante ausente: «En la segunda celda del calabozo. El bufón dejará la puerta de afuera abierta y los caballos estarán listos. ¡Sálveme! Querido mío, líbrame de la Muerte o me temo lo peor». Montero libera a su amada y a su cómplice bufonesco, pero cae en la emboscada y las noticias de su apresamiento atraen al castillo a labriegos y gitanos: «La sangre se lavará con sangre, Montero, y el fuego con fuego», le dice con sorna el duque a su enemigo, recordándole la maldición, ante la pena de la hoguera. Finalmente, la masa enfurecida libera a Montero y asalta el castillo. En el transcurso del rescate, se sucede hasta un milagro de la Virgen, cuya estatua le presta su manto a la princesa, que se embosca con la tela milagrosa, y señala con el dedo al duque, finalmente linchado por el pueblo y cuyo cadáver será desvalijado por un gitano.

Con respecto a los milagros de la tradición mariana, Calderón incluye en autos sacramentales y comedias situaciones donde la Virgen María aparece como figura de devoción, intercesora o símbolo de pureza. El tema de los milagros marianos y los objetos asociados a la Virgen, como mantos, son comunes en la tradición católica española, y Calderón, profundamente influido por esta espiritualidad, se deja influir por esa devoción popular. El dramaturgo madrileño, conocido por su fervor católico y su devoción por la Virgen María, especialmente a la Inmaculada Concepción, dogma que defendió en obras como el auto sacramental *La Inmaculada Concepción*, suele representar a la Virgen como mediadora divina. Por otro lado, el manto de la Virgen en la literatura y la iconografía católica es un símbolo de protección, pureza y amparo. Por ejemplo, en la tradición de la Virgen de Guadalupe, el manto como imagen milagrosa es central, y en autos sacramentales como *El divino Orfeo* o *La Virgen del Pilar*, la Virgen aparece como figura celestial, y aunque no se menciona un manto milagroso como eje narrativo,

se la solía representar en escena ataviada de aquella manera simbólica. En el auto de *El santo rey don Fernando*, lo milagroso también está muy presente. Además, la referencia al objeto milagroso en la literatura española es propia de tradiciones literarias anteriores, como los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, donde los milagros marianos siempre incluyen objetos simbólicos, como sucede en el milagro de «La casulla de San Ildefonso», en el que Berceo cuenta cómo la Virgen otorga una vestidura sagrada, una suerte de manto milagroso. Y en «*Triunfos divinos*» de Lope de Vega se menciona a la Virgen de la Almudena, y hay relatos de milagros asociados con objetos marianos. Bien es cierto que Calderón centra sus milagros en la intercesión divina o en simbolismos teológicos más abstractos, de manera que Lenore Coffee recurrió al gag visual para impactar al público de la época, descartando lógicamente toda abstracción.

Y, con respecto al linchamiento del duque con el que concluye la película *Venganza gitana*, en Calderón no hay ejemplos claros y explícitos de linchamientos de nobles a manos del pueblo como una turba que ejecuta violentamente a un noble sin juicio previo. Sin embargo, los conflictos entre el pueblo, los nobles y el poder real como tensiones sociales de su época, sí se incluyen en su dramaturgia en la forma de rebeliones populares o actos de justicia colectiva, enmarcados dentro de una visión teológica y política que, sin embargo, refuerza el orden jerárquico y la autoridad divina en un giro siempre canónico. El pueblo en Calderón aparece como una fuerza colectiva que puede desafiar a la autoridad: en *El alcalde de Zalamea*, el pueblo, representado por los campesinos y el alcalde Pedro Crespo, se enfrenta a la injusticia cometida por un noble, el capitán Álvaro de Ataide, quien abusa de la hija de Crespo. Aunque el capitán es finalmente ejecutado, no es un linchamiento popular, sino una ejecución ordenada por la justicia del rey, tras un proceso liderado por Crespo. El pueblo, que apoya la justicia, no actúa como una turba descontrolada.

En *La vida es sueño*, la rebelión popular liderada por soldados y el pueblo contra el rey Basilio, en apoyo de Segismundo, se resuelve con la restauración del orden político bajo Segismundo, y el pueblo actúa como una fuerza secundaria, no como ejecutor directo. De manera que el papel del pueblo en el teatro de Calderón aparece como una entidad colectiva que expresa descontento o exige justicia, pero sus acciones están mediadas por la autoridad legítima (el rey, la ley divina o un representante del orden). Calderón, profundamente católico y defensor de la monarquía absoluta, tiende a evitar escenas de violencia popular descontrolada, como puede ser un linchamiento, ya que esto podría interpretarse como un desafío

al orden social establecido. En lugar de linchamientos, las obras muestran castigos ejemplares orquestados por figuras de autoridad.

Es cierto que, en algunas obras, Calderón explora la idea de la justicia popular, pero siempre de manera simbólica o controlada. En *El médico de su honra*, el honor y la justicia personal del noble Gutierre llevan a un castigo extremo, el asesinato de su esposa, Mencía, aunque el pueblo no interviene directamente. Ciertamente, los linchamientos o revueltas populares contra nobles eran raros en escena, ya que los dramaturgos escribían para un público que incluía a la nobleza y la corona. En cambio, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega sí se aproxima a un linchamiento o rebelión popular, pues el pueblo mata al Comendador por sus continuos abusos, como una respuesta popular justificada que culmina con el perdón real. Efectivamente, Calderón, más conservador que Lope en su visión política, tiende a evitar tales escenas de violencia directa del pueblo contra los nobles, lo que refleja su cosmovisión donde se prioriza la jerarquía, el honor y la intervención divina o real para resolver este tipo de conflictos.

#### ADAPTANDO EL MATERIAL CALDERONIANO EN HOLLYWOOD

Lenore J. Coffee se especializó en corregir y reformular el trabajo de grandes directores como Cecil B. DeMille e Irving Thalberg. En sus memorias comenta que, efectivamente, era el propio Samuel Goldwyn quien le propone escribir un poema dramático calderoniano, un concepto un tanto ambiguo. Coffee, que estuvo trabajando dos años con el dramaturgo Bayard Veiller en la Metro, terminó definiéndose a sí misma como una reparadora o zurcidora textual que recibía mil dólares a la semana o cada diez días de trabajo por proyecto. Educada en un convento de San Francisco en el que se especializó en latón, Coffee era una escritora extraordinariamente culta y una gran investigadora documental, de manera que cuando Goldwyn le pidió que diera sentido a una película de producción, ideó la noción de *le droit de seigneur* en el contexto español, como ella misma refiere en sus memorias, para explicar por qué unos bandidos secuestran a una chica vestida de novia. Al echar la vista atrás al final de su carrera, Coffee afirmó que no había sentido nada más que placer y aunque solo se conservan siete de las ochenta y cinco películas que Coffee asegura que escribió para veintidós compañías cinematográficas como Universal Pictures, Metro-Goldwyn-Mayer, First National Pictures o Warner Bros., su trabajo excepcional como “reparadora” del corpus calderoniano

revela un extraordinario conocimiento de los textos dramáticos auriseculares, probablemente leídos por vez primera y en su niñez en las traducciones al inglés que descansaban en los anaqueles de aquel convento de San Francisco.

#### LOPE Y EL CICLO SOVIÉTICO

La cineasta soviética Tatyana Lukashevich y la productora Mosfilm estrenaron el 11 de agosto de 1952 *El maestro de danzar*, con música de Alejandro Kerin y que fue vista por veintiocho millones de espectadores. Esta versión de la comedia lopesca de 1594, divertida y ágil, y que guarda semejanza con otra comedia anterior del propio Lope, *El dómine Lucas*, y que había servido además de inspiración de *El maestro de danzar* de Calderón, hizo furor en los públicos de la Rusia de mitad del siglo XX. Sabemos que clásicos como *El perro del hortelano* se había convertido en la obra lopesca más representada en la Rusia soviética. La adaptación de las comedias de Lope de Vega al teatro soviético del siglo XX se explica por varios factores que tenían mucho que ver con el contexto cultural, político e ideológico de la Unión Soviética. Las obras de Lope, como *Fuenteovejuna* o *El perro del hortelano*, que tratan conflictos de clase, amor, honor y justicia, se adaptaron y reinterpretaron para reflejar las luchas sociales y los ideales revolucionarios soviéticos. *Fuenteovejuna*, con su rebelión colectiva contra la opresión feudal, se alineaba con la narrativa marxista de lucha de clases.

Por otro lado, el estilo de Lope, con tramas dinámicas, personajes variados y un lenguaje accesible, permitía adaptaciones que eran del gusto de las audiencias soviéticas, que buscaban disfrutar con comedias atravesadas de humor y crítica social, que se actualizaban como sátiras de cuestiones contemporáneas y reforzaban mensajes ideológicos. El teatro y el cine se convirtieron, pues, en una herramienta ideológica de la URSS, donde la ficción era un canal más para la propaganda y la educación socialista, así que las obras de Lope se adaptaban para enfatizar valores como la solidaridad, la resistencia al poder injusto y el sentido de comunidad, precisamente los objetivos del realismo socialista.

Pero por encima de todo, Lope de Vega era respetado en los círculos intelectuales soviéticos. Adaptar sus obras permitía conectar con una tradición literaria universal mientras se legitimaba el proyecto cultural soviético. Directores y dramaturgos soviéticos, como los del Teatro Meyerhold o el Teatro de la Comedia, reinterpretaban las obras de Lope con puestas en escena innovadoras, ajustándolas

al contexto local, minimizando por supuesto los aspectos religiosos o monárquicos que no encajaban con la ideología soviética.

Si las comedias de Lope de Vega ofrecían una combinación perfecta de universalidad temática, flexibilidad estructural y prestigio literario, ideales para ser adaptadas al teatro soviético y servir tanto como entretenimiento como vehículo de los ideales socialistas, los niños y estudiantes rusos leían a los autores de nuestro Siglo de Oro según el nivel educativo, el currículo escolar y el contexto cultural de cada centro. Destacan, por ejemplo, las traducciones al ruso de 1935 de Mijaíl Lozinsky (1886-1955), que llegaba según testimonios a transformarse en el mismísimo Lope versificando y haciendo suyo el texto en el paso del castellano al ruso. Lozinsky, además de traductor, fue un destacado poeta y crítico literario, y sus traducciones de alta calidad eran sobre todo de la literatura europea al ruso, especialmente del español, francés e italiano. En el ámbito de la literatura española, por ejemplo, Lozinsky tradujo partes significativas de *El Quijote*. Su traducción, realizada en colaboración con otros traductores en algunos casos, buscó capturar el tono humorístico, la profundidad filosófica y el estilo narrativo de Cervantes. También tradujo *Fuenteovejuna*, edición que tuvo un particular éxito en la Unión Soviética por plantear una rebelión popular contra la opresión; y *El perro del hortelano* fue otra de las comedias lopescas que Lozinsky llevó al ruso, capturando el ingenio, los juegos de palabras y la complejidad de los personajes en un lenguaje accesible para el público soviético de todas las edades.

En cuanto al corpus de Calderón de la Barca, Lozinsky tradujo *La vida es sueño*, en una versión que fue alabada por reflejar la riqueza poética y los dilemas existenciales del texto, adaptándolos al ruso con un lenguaje que respetaba la solemnidad y el lirismo original; y, por supuesto, *El alcalde de Zalamea* también pasó por el tamiz de Lozinsky, quien se sintió además atraído por la poesía española, en especial por los sonetos y otras formas líricas de Garcilaso de la Vega y Luis de Góngora, así como algunos fragmentos de *La Celestina* de Fernando de Rojas. Era, pues, conocido por Lenin y Stalin por su meticulosidad y su capacidad para adaptar el verso y la prosa española a las estructuras rítmicas y estilísticas del ruso, lo que le convirtió en el mejor traductor de los clásicos del Siglo de Oro español de la época soviética, y en la razón ulterior del auge escénico y cinematográfico de Cervantes, Lope y Calderón en las producciones audiovisuales.

En cuanto a los planes de estudio, Cervantes era el autor español más destacado, principalmente por *El Quijote*, que se incluía en los programas de literatura extranjera en las escuelas secundarias: su crítica al idealismo desmedido y su retrato

de la realidad social fueron reinterpretados desde una perspectiva marxista y se publicaron multitud de ediciones adaptadas para niños en versiones simplificadas. Lope de Vega, aunque era menos común en el currículo escolar básico, figuraba especialmente con *Fuenteovejuna*, que se estudiaba en niveles más avanzados, como escuelas secundarias superiores o universidades, por su contenido revolucionario y su crítica a la opresión feudal. En las escuelas, los estudiantes podían encontrar referencias a Lope en antologías de literatura universal o en clases de teatro, ya que sus comedias se representaban en teatros soviéticos y eran accesibles para públicos jóvenes. Y, por último, Calderón, menos frecuencia en los programas escolares, venía representado en la programación docente con *La vida es sueño*, que se estudiaba principalmente en contextos académicos superiores, en cursos de literatura extranjera o en escuelas especializadas en artes. Sin embargo, resulta evidente que su enfoque filosófico y religioso era menos compatible con la ideología soviética, aunque su extraordinario valor literario lo mantenía vivo en los círculos intelectuales y teatrales, en los que se encontraban dramaturgos y cineastas.

En este contexto podemos explicar el éxito de *El maestro de danzar (Uchitel tantsev)*: la historia de amor entre Aldemaro, un noble empobrecido, y Florela, la hija de un rico caballero, es un relato que combina elementos de comedia y drama, ideal para atraer a un público amplio y, sobre todo, lo suficientemente flexible para que la productora Mosfilm adaptara a los cánones soviéticos el material original manteniendo el espíritu de la obra. En 1952, la URSS se encontraba ya en una etapa de recuperación tras la Segunda Guerra Mundial y, bajo el régimen de Stalin, el cine desempeñaba un papel crucial como herramienta de propaganda y entretenimiento. La comedia de Lope ofrecía una historia ligera que permitía al público escapar de las dificultades de la posguerra y las rigideces del sistema soviético por su tono optimista y su final feliz. Su cuidada puesta en escena, las coreografías de danza y una estética visual con fotografía en blanco y negro a cargo de Semyon Shejnin y Nikolai Vlasov, convirtieron las secuencias de baile en un elemento que imantaba a las audiencias a la taquilla, ya que el público soviético valoraba las artes escénicas, como el ballet y la danza. La interpretación de Vladimir Zeldin como Aldemaro jugó una baza importante. Su carisma, energía y versatilidad, especialmente en las escenas de danza, lo convirtieron en una figura icónica. Zeldin, quien interpretó este papel incluso en adaptaciones teatrales hasta los 101 años, se confundió con su personaje, y qué duda cabe de que su popularidad impulsó el éxito de la película. El resto del elenco, como Tatyana Alekseeva (Florela), también destacó por sus actuaciones memorables.

Aunque la película gira en torno a un contexto histórico español, su trama se interpretó también en clave soviética. La historia de un hombre humilde que, gracias a su ingenio y talento, superaba las barreras sociales para conquistar el amor, encajaba con los ideales de meritocracia y esfuerzo personal promovidos por la propaganda soviética. Esto la convertía en un vehículo óptimo para las autoridades culturales, que controlaban el contenido cinematográfico. Por otro lado, *El maestro de danzar* no solo triunfó en el cine, sino que también gozó de un gran éxito teatral, especialmente en el Teatro de la Armada Rusa, donde Zeldin interpretó a Aldemaro durante décadas. Esta conexión entre cine y teatro amplificó su impacto cultural, y convirtió a Lope de Vega en un autor de referencia en la URSS. Producida por Mosfilm y distribuida por Progress Film-Vertrieb, la cinta gozó del beneficio de una amplia difusión en los cines soviéticos, respaldada por el sistema estatal de distribución, desde grandes ciudades hasta áreas rurales, convirtiéndose en una de las ficciones más queridas de la cultura soviética.

En Rusia, efectivamente, se había desarrollado una enorme hispanofilia o pasión por el cliché teatral español. En los años 50, la URSS continuaba bajo el régimen estalinista (hasta la muerte de Stalin en 1953) para luego caminar hacia el inicio del deshielo de Jruschov, período de relativa apertura cultural. Durante el estalinismo, la literatura y el teatro españoles, especialmente los del Siglo de Oro y los autores contemporáneos vinculados a la Guerra Civil Española, como Federico García Lorca, interés cuyas raíces podemos encontrar en el Siglo de Plata ruso, de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando los Ballets Rusos de Diaghilev colaboraron con artistas españoles, aunque ya en los años 50 se expresó de manera más específica en el cine y el teatro. El caso de Lorca fue paradigmático, porque al constituir un símbolo de resistencia antifascista, sus obras teatrales, como *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, fueron representadas en teatros soviéticos durante la década de los años cincuenta, pues el carácter trágico y lírico de Lorca conectaba con la tradición rusa de dramaturgos como Chéjov. Además, su condición de mártir de la Guerra Civil Española convirtió a Lorca en un auténtico icono cultural conectado a colaboraciones previas, como las que tuvieron lugar a comienzos del siglo XX, como los ballets rusos que habían contado con genios españoles de la talla de Picasso o Manuel de Falla.

Y, en el caso de Lope de Vega, como bien refiere Veronika Ryjik en su extraordinario ensayo *'La bella España'. El teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética* [2019], también *El perro del hortelano* y *La viuda valenciana* hicieron furor en los escenarios de Moscú y Leningrado en las décadas de 1930,

1940 y 1950. Lope se consagró en Rusia como el paradigma del autor taquillero y fijó un canon de representación del Siglo de Oro español con unas características específicamente soviéticas, que Ryjik define como escenografía pintoresca, vestuario suntuoso, abundantes números musicales, pasiones españolas o españoles apasionados, un estilo que se fue extendiendo al teatro nacional ruso. La filóloga comenta también que críticas moscovitas como Maya Turovskaya acusaran de manera irónica en sus artículos esta invasión de la plaga del gusto por la comedia a la española en 1953 a favor de las castañuelas, las espadas las Cármenes apasionadas y otros símbolos de nuestro teatro áureo.

Mosfilm eligió a Tatyana Lukashevich para dirigir *Uchitel Tantsev* porque era una cineasta con experiencia, capaz de respetar la esencia de la obra de Lope de Vega y de llevarla hasta la sensibilidad del público soviético en el contexto de posguerra, bajo el régimen estalinista: la historia de un noble empobrecido que usa su ingenio para superar barreras sociales se leyó como una lucha por la meritocracia. La película también contó con una conexión especial con una producción teatral del Teatro Central del Ejército Soviético y, en cualquier caso, las mujeres de la URSS ya habían alcanzado desde los inicios del siglo XX un estatus social privilegiado, cuando en los primeros años del régimen soviético hombres y mujeres habían trabajado juntos en la construcción del estado socialista.

#### CONCLUSIÓN: LOPE DE VEGA Y CALDERÓN DE LA BARCA SIN FRONTERAS

Resulta poderosamente llamativo y aún diríamos que fascinante que dos autores de nuestro teatro aurisecular tan próximos como Lope y Calderón tuviesen tantísimo éxito en cinematografías ideológicamente opuestas: la capitalista del Hollywood de la Edad dorada de la industria, y la socialista de Lenin y Stalin. Solo dos grandes genios como los madrileños fueron capaces de «hermanar» literaria y cinematográficamente a dos naciones tan antagónicas que durante décadas mantuvieron una feroz Guerra Fría.

Gracias al legado de las comedias y de un material dramático que grandes cineastas y escritoras como Lenore Coffee y Tatyana Lukashevich primero conocieron en la escuela siendo niñas y después desarrollaron en su edad adulta en la industria del cine, los públicos estadounidenses y rusos coincidieron en la misma época, separados por el Atlántico y por dos sistemas ideológicos adversarios, en el disfrute del poderoso influjo de la universalidad de Lope y Calderón, no solo en el

ámbito del celuloide, sino en la cotidianidad de las gentes que acudían al teatro y al cine. En eso consiste precisamente la universalidad de los genios de nuestras letras: en saltar sin problema alguno cuantas barreras sociales, idiomáticas y políticas les levantó el siglo XX. Nótese de paso que los sistemas pedagógicos de los Estados Unidos y de la Unión Soviética coincidieron durante las décadas de los años veinte, treinta y cuarenta en que, en las bibliotecas de colegios, no podían faltar *El perro del hortelano*, *El maestro de danzar* ni *El Quijote*, toda una lección educativa ante los retos didácticos actuales que sufren Cervantes, Lope, Calderón en los centros docentes de su patria.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BERG, A. Scott [1990]: *Goldwyn. Toda la vida de Hollywood y una de sus personalidades más fuertes*, Barcelona, Planeta.
- COFFEE, Lenore [1973]: *Storyline. Recollections of a Hollywood Screenwriter*, London, Cassell.
- ECO, Umberto [2015]: *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, DeBolsillo, Penguin Random House, pp. 280-285.
- FONTANILLO MERINO, Enrique, (ed.) [1985]: *Diccionario de las lenguas de España*. Anaya, Madrid. p. 458.
- KROLL, Simon [2018]: «La evolución de la comicidad de Lope a Calderón. La representación del pueblo gitano en sus obras», *Hipogrifo. Revista de Literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6, no. 1, pp. 321-35.
- RYJIK, Veronika [2019]: '*La bella España*'. *El teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética*, Col. Escena Clásica, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert..
- SMITH, Sarah J. [2005]: *Children, Cinema and Censorship. From Dracula to the Dead End Kids*, I. B. Tauris, Londres y Nueva York.
- THOMPSON, I. A. A. [1968]: «A Map of Crime in XVI Century Spain» (1968) *The Economic History Review*, New Series, Vol. 21, No. 2 (Aug., 1968), pp. 244-267.
- VICENS VIVES, Jaume [1978]: *Historia de los remensas (en el siglo XV)*, Barcelona, Vicens Bolsillo, 1978, p. 342.



## DOS CALAS EN EL ARTE DE REFUNDIR EN EL SIGLO XIX



## EL LOPE QUE VIERON LOS ROMÁNTICOS: *LO CIERTO POR LO DUDOSO*

**Fernando Doménech Rico**

---

RESAD / ITEM

### LAS FORMAS INNOBLES DE LA ADAPTACIÓN

A lo largo de estas Jornadas se ha hablado —y se seguirá hablando— de las formas más o menos discutibles, pero siempre aceptables, de la adaptación: versión, refundición, dramaturgia... En cambio, en esta ponencia me propongo explicar las formas menos nobles del trabajo con los textos de otro autor, que, no obstante, han sido constantemente utilizadas a lo largo de la historia del teatro. Me referiré al plagio, la rapiña y el fusilamiento<sup>1</sup>.

De estas tres innobles variantes hay abundantes ejemplos en nuestro teatro. Me referiré a varios casos en que la víctima ha sido Lope de Vega, pero sin duda se pueden encontrar tropelías semejantes perpetradas en otros autores del Siglo de Oro.

### LA ÉPOCA ROMÁNTICA, EDAD DE ORO DE LAS REFUNDICIONES

Si bien ha sido corriente en todas las épocas el que las obras teatrales se hayan adaptado a las necesidades de la representación y a los gustos del público, la

---

<sup>1</sup> Naturalmente, utilizo «fusilar» en el sentido que recoge el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE, «copiar trozos o ideas de un original sin citar el nombre del autor».

época romántica tiene fama de ser la edad de oro de las refundiciones de los textos de nuestros clásicos. Ya en 1990, dentro del magnífico número 5 de los Cuadernos de Teatro Clásico, *Clásicos después de los clásicos*, se ocupaban del tema Javier Vellón y David T. Gies.

En el artículo de este último titulado muy expresivamente «Notas sobre Grimaldi y el «furor de refundir» en Madrid (1820-1833)», el estudioso norteamericano aportaba numerosos datos y textos contemporáneos que criticaban las refundiciones de Lope, Tirso o Calderón. Entre ellos, la crítica que escribió Bretón de los Herreros en 1831 para la comedia refundida de Tirso *Desde Toledo a Illescas*, en donde habla precisamente del «furor de refundir» que aparece en el título del artículo:

Esta comedia es del maestro Tirso de Molina, quien la tituló *Desde Toledo a Madrid*. El refundidor no se ha atrevido a pasar de Illescas. Sin duda pronosticaba mal viaje y con razón. Más le hubiera valido no emprenderlo. Este furor de refundir... [citado por Gies, 1990: 118].

El mismo Bretón, Larra y otros críticos del momento insisten en esta misma idea, a veces tratando de distinguir las buenas refundiciones de las que «consisten en estropear la versificación haciendo consonar *trato* con *cinco* y *cuarto*» [citado por Gies, 1990: 118]. El más amplio y detenido es un artículo, transcrito completo por Gies, publicado en el *Correo Literario y Mercantil* el 13 de marzo de 1829 y firmado por M. (muy probablemente Mesonero Romanos). En él se defiende la labor de los refundidores, ya que

gracias a sus tareas las producciones de Lope, Tirso, Moreto, Calderón y demás son ya suficientemente conocidas. ¿Y se podrá negar el importante servicio hecho a nuestra literatura en sacar del polvo en que yacían y presentar con todo su brillo unos cuadros preciosos que estaban olvidados?

Hay quien dice que *las comedias antiguas debían representarse tales como son y sin refundirse*; pero quien habla así no conoce nuestro teatro antiguo ni los vicios de que adolece. [Citado por Gies, 1990: 122-123].

Sin embargo, es necesario preguntarse: ¿Era todo esto una novedad? ¿Hubo un momento en la historia de nuestro teatro en que los autores del Siglo de Oro se hayan tratado con el respeto que sin duda merecen? Para centrarnos en uno de los más grandes, veamos qué fortuna tuvo el teatro de Lope de Vega desde el mismo siglo XVII.

ENTRE EL PLAGIO Y LA RAPIÑA

Lope de Vega, que tuvo una fama inmensa mientras vivió, cayó muy pronto en el olvido tras su muerte. Ya Germán Vega mostró cómo Calderón, en fecha temprana, desplazó a Lope de los aposentos, es decir, de los gabinetes en que se producía la lectura de los textos publicados, lejos ya del bullicio de los corrales de comedias:

Desaparecido Lope, las comedias «nuevas», tan valoradas por el público espectador como por el lector, perdían ya cualquier posibilidad de ser creíbles. Era el momento de relevarlo. [...] La piratería en favor de Lope se hará fundamentalmente en favor de Calderón [Vega García-Luengos, 2001: 375].

Pero muy pronto fueron otros ingenios los que, a sabiendas o sin tener noticias ciertas, se beneficiaron de lo que sin duda se puede considerar un plagio. Un ejemplo palmario es el caso de una obra de Agustín Moreto titulada *La condesa de Belflor* editada en 1666 dentro de la *Parte Veinte y cinco de Comedias Nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*. El título ya es sospechoso, pero las dudas se vuelven certezas en cuanto se leen algunos versos de la obra moretiana.

*Sale Teodoro con una capa de color, y Tristán.*

TEODORO. Huye, Tristán, por aquí.  
TRISTÁN. Notable desdicha ha sido.  
TEODORO. ¿Si nos habrán conocido?  
TRISTÁN. No sé, presumo que sí. (*Vanse.*)

*Sale la condesa de Belflor.*

DIANA. ¡Ah, gentilhombre, esperad!  
¡Teneos! Oíd que digo...  
¿Esto se ha de usar conmigo?  
Volved, mirad, escuchad. [Moreto, 1666: f. 81]

Toda la obra sigue por el mismo estilo hasta los últimos versos, en que hay un cambio sustancial:

TEODORO.           Con esto, senado noble,  
que a nadie digáis se os ruega  
el secreto de Teodoro,  
dando, con licencia vuestra,  
*La condesa de Belflor*  
fin la famosa comedia. [Moreto, 1666: f. 100]

Sin ningún disimulo, pues, se copian los versos de Lope punto por punto. Hay, eso sí, una clara diferencia. La obra de Moreto es unos cien versos más breves. Y es que han desaparecido siete de los nueve bellísimos sonetos de la obra de Lope. Quedan solamente los dos sonetos que se leen Diana y Teodoro con los que comienza la seducción entre ellos. Así, la comedia es más ligera, los personajes no se detienen a reflexionar y nos evitan ¡ay! algunos de los mejores versos de Lope. ¿Fue Moreto el culpable de este plagio repugnante? ¿Fue un editor desconsiderado y poco fiable? Lo más probable es que se trate de esta segunda posibilidad. En todo caso, el hecho revela que en 1666 Lope ya no vendía, y que era necesario encubrir su nombre bajo el de un ingenio mucho más popular en la época.

Esta situación propició que la obra de Lope fuera continuamente saqueada por los ingenios de la segunda mitad del XVII, cuyas obras sustituyeron a las del Fénix en el gusto del público. Dos de estas refundiciones o rapiñas, como hemos definido más arriba, son especialmente significativas, ya que se representaron con mucha frecuencia en el XVIII, produciendo algunos equívocos entre los estudiosos, que imaginaron que en el XVIII se veían en escena las obras de Lope. Estamos hablando de *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador de Juan de Matos Frago, versión de *El villano en su rincón*, y *El mejor alcalde, el rey y no hay cuenta con serranos*, de Antonio Martínez de Meneses, refundición de *El mejor alcalde, el rey*. La primera fue publicada en 1670 en la *Parte treinta y tres de Comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*. En ella Matos Frago sigue punto por punto y episodio por episodio la comedia de Lope, cambiando el lugar de la acción, que pasa de Francia a España, e incorporando algunos versos propios, que en pureza no son malos [Matos Frago, 1670].

Muy diferente es la comedia de Martínez de Meneses, publicada en la *Parte veinte de Comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España* en 1663, ya que no se basa solamente en la comedia de Lope, sino prácticamente en todo el acervo teatral anterior. Su primera escena, que presenta a don Fernando huyendo tras haber gozado a doña Elvira haciéndose pasar por don

García, es un remedo de *El burlador de Sevilla*, mientras que el final, con todo el pueblo levantado en armas, recuerda inevitablemente a *Fuente Ovejuna*. [Martínez de Meneses, 1663].

Estas son las obras que, desde la segunda mitad del XVII y durante todo el XVIII, triunfaron en la escena madrileña. De *El sabio en su retiro* se documentan sesenta y siete reposiciones entre 1708 y 1808, lo que la coloca en el nivel de las obras más vistas de Calderón, Moreto y Rojas [Andioc y Coulon, 2008: 849]. Muy semejantes son las cifras de la comedia de Martínez de Meneses. El hecho, que ya no se puede ocultar después de los estudios de Andioc y Coulon, es que Lope de Vega fue un absoluto desconocido para los espectadores madrileños —y por extensión españoles— del siglo XVIII [Doménech, 2010].

#### LA RECUPERACIÓN DE LOPE HACIA 1800

Sin embargo, a partir de 1800 se produjo un redescubrimiento de la obra de Lope gracias al cual se estrenaron entre ese año y 1808 diecinueve comedias suyas con bastante éxito de público y un nuevo aprecio por parte de la crítica. Este hecho, importante en sí mismo, lo es más porque este redescubrimiento no se limitó a esos años, sino que fue el comienzo de un continuado aprecio por la obra lopiana que se mantuvo durante la época romántica y, con distintos altibajos, ha llegado a nuestros días.

El 22 de enero de 1800 se estrenó en el Coliseo de la Cruz *Sancho Ortiz de las Roelas*, versión de *La Estrella de Sevilla* (por entonces considerada de Lope) debida a Cándido María Trigueros, que había muerto dos años antes. Fue un éxito notable, ya que estuvo ocho días en cartel con muy buenas entradas, aunque quizá eclipsado por el inmediato estreno de la obra que arrasaba en toda Europa, *Misantrópía y arrepentimiento*, de August von Kotzebue, que estuvo dieciocho días con entradas altísimas. *Sancho Ortiz de las Roelas* se repuso en diciembre de ese mismo año, durante siete días, también con muy buenas entradas.

A partir de ese momento, Trigueros fue el mayor proveedor de comedias «arregladas» de Lope durante los primeros años del XIX: *Sancho Ortiz de las Roelas* se repuso en 1802, 1805, 1806, 1807 y 1808; *La moza de cántaro*, también en refundición de Trigueros, se representó en 1803, 1804, 1806 y 1807; *El anzuelo de Fenisa*, también refundida por el mismo con el título de *La buscona*, se vio en 1803 y 1804; *Los melindres de Belisa*, igualmente en adaptación de Trigueros con el

título de *La melindrosa*, se puso en 1803, 1804 y 1808 [Andioc y Coulon, 2008]. Es probable que las representaciones de estos años de *El mejor alcalde, el rey* y de *La esclava de su galán*, que habían sido adaptadas por él, se hicieran sobre su versión y no sobre las versiones que habían subido a las tablas en el XVIII, pero no hay seguridad sobre este aspecto.

Nuevas versiones de la obra de Lope se estrenaron en los años siguientes. *La niña de plata*, adaptada por Dionisio Solís, se estrenó en 1804; *La Dorotea*, en versión de Félix Enciso Castrillón, se representó en 1804 y 1805; el mismo Castrillón estrenó su adaptación de *La creación del mundo* en 1806 y 1807; y, sin constancia del adaptador se representaron *La boba fingida o engañar para reinar* en 1807, *Las bizarrías de Belisa* en 1804, 1805 y 1807, *La mayor victoria de Alemania* en 1804 y 1805, *Servir a buenos* en 1805 y *Por la puente, Juana*, en 1803 y 1804 [Andioc y Coulon, 2008].

Si hemos de buscar una fecha simbólica de esta recuperación de Lope de Vega en los teatros españoles, sin duda sería la del estreno en el Coliseo de la Cruz, en noviembre de 1806, de *El perro del hortelano*, que se mantuvo doce días (catorce si contamos las reposiciones en enero de 1807, en la misma temporada) con excelentes entradas, que llegaron a 9.500 reales el domingo 30 de noviembre, lo que la convirtió en la obra más taquillera de la temporada [Andioc y Coulon, 2008]. La obra se repuso en 1808 y desde entonces esta comedia desdeñada por Luzán a causa de su falta de verosimilitud no ha dejado de estar presente en los escenarios españoles y extranjeros hasta el punto de convertirse en uno de los pilares fundamentales del canon moderno de Lope [Ryjik, 2019].

Ese mismo año, para finalizar la temporada 1805-1806, se había estrenado *El sí de las niñas*, de don Leandro Fernández de Moratín, con el éxito que es de sobra conocido. La coincidencia apunta al nacimiento en estos años de una nueva sensibilidad, una sensibilidad que podemos calificar de moderna y en la cual Lope de Vega ocupa un lugar —por ahora— indiscutible.

### LO CIERTO POR LO DUDOSO

Entre todos estos estrenos de Lope tuvo un papel importante *Lo cierto por lo dudoso*, o *La mujer firme*, comedia refundida por Vicente Rodríguez de Arellano, que se convirtió en la obra de Lope más vista durante la época romántica. La obra, que ha desaparecido de los escenarios y que no se lista entre las obras más citadas

de Lope, cuenta en estos momentos con una edición crítica realizada por la profesora de la Università di Firenze Salomé Vuelta García dentro de la *Parte XX de Comedias* publicada por Gredos en 2021, volumen coordinado por Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer. Esta misma estudiosa ha realizado un minucioso estudio sobre la obra de Lope y su refundición en 1803 por Rodríguez de Arellano [Vuelta, 2020]. Sin embargo, hay todavía muchos aspectos que merece la pena estudiar, y especialmente el proceso de refundición y sus resultados.

*Lo cierto por lo dudoso* trata un tema muy querido por Lope, el del amor entre dos jóvenes que se ve obstaculizado por el deseo de un poderoso. En este caso se cruza con el drama histórico, ya que los dos jóvenes son Enrique, conde de Trastámara, que había de ser el rey Enrique II de Castilla, y Juana Manuel de Villena. El poderoso que se interpone e intenta casarse con Juana es el rey don Pedro I, el Cruel o el Justiciero. Se dramatiza, por tanto, el comienzo de la rivalidad entre los dos hermanastros que terminaría con la muerte de Pedro a manos de Enrique y el ascenso de la casa de Trastámara al trono de Castilla.

La acción transcurre en Sevilla. El Conde Enrique [Enrique de Trastámara] recorre la ciudad en la noche de San Juan acompañado de su amigo el «hijodalgo castellano» Ramiro, hombre de buen humor, que asume el papel de figura del donaire. Deciden visitar a doña Juana [Juana Manuel de Villegas], de quien el Conde está enamorado, pero se encuentran con su hermanastro el Rey [Pedro I], que va también de ronda con el Maestre [Fadrique, hermano gemelo de Enrique] y el criado Mendo. Sabiendo que Pedro pretende también a Juana, Enrique lleva a toda la comitiva a casa de su amante, la cortesana Teodora. Deja allí al Rey con un vano pretexto y va a ver a Juana, que lo recibe con su prima Inés a pesar de lo avanzado de la noche. El Rey, al darse cuenta del engaño, va también a los aposentos de Juana, lo que obliga al Conde a esconderse en la enramada del altar de San Juan que han hecho en la casa. Cuando Pedro pide celos a Juana, ella protesta y asegura que no está enamorada de Enrique, a quien no ha visto en toda la noche. Pero un reloj que lleva Enrique al pecho da las tres, descubriendo el engaño. El Rey, enojado, destierra al Conde.

Enrique, muerto de celos y despecho al haber oído a Juana rechazarlo, decide romper el destierro y volver a Sevilla para alojarse en casa de Teodora. Desde allí envía una carta a Juana por medio de Ramiro. Este le entrega la carta a Inés, que, por estar enamorada de Enrique, decide estorbar los amores de este con Juana. El Rey vuelve a casa de Juana y lee la carta, que Inés le dice estar dedicada a ella. Más consolado, Pedro decide acelerar la boda con Juana y, de una manera enigmática, le

da noticia de su decisión al Adelantado, don Juan Manuel, que vuelve de la guerra contra Granada tras conseguir una gran victoria. Enrique y Pedro se encuentran de nuevo por la noche ante la reja de Juana, lo que hace que el Rey vuelva a sus antiguos celos y renueve el destierro del Conde.

Pero Enrique retorna de nuevo a Sevilla, en donde todo parece dispuesto para la boda de Pedro y Juana. Por medio del Maestre, el Rey le envía como presente de bodas la corona de Castilla y le dice al Adelantado que llame al Arzobispo y que esa misma noche casen a Juana con un caballero embozado que encontrarán en sus aposentos, asegurándole que es un hombre de no menos alcurnia que el propio Rey. Enrique y Juana se vuelven a encontrar y se enzarzan en reproches y declaraciones de amor. Juana decide rechazar «lo cierto [la corona] por lo dudoso [el amor de Enrique]». Cuando el Rey aparece de nuevo, Juana esconde al Conde en sus aposentos y declara que no se puede casar con Pedro porque en una ocasión se besó en la boca con Enrique en una oscura escalera. Ciego de ira, el Rey sale de la casa y manda buscar al Conde y matarlo. Entre tanto, el Adelantado y el Arzobispo llegan a casa de Juana, donde encuentran al caballero embozado y, con gran alegría, ya que es el hermano del Rey, celebran el casamiento. El Rey vuelve para la boda, pero se encuentra con Juana y Enrique casados a causa de su propia torpeza por no explicar al Adelantado lo que se proponía. Ante los hechos consumados, Pedro decide ser magnánimo, perdona a todos y bendice los esponsales.

Hay un fondo histórico sobre el que se basa *Lo cierto por lo dudoso*. Es verdad que Enrique de Trastámara se casó en secreto con Juana Manuel de Villena el 27 de julio de 1350, en los aposentos de Leonor de Guzmán en el Alcázar de Sevilla. El joven rey Pedro, que tenía por entonces quince años y al parecer había pensado en casarse con Juana, a la sazón de once años, montó en cólera e, instigado por su madre, la reina María de Portugal, hizo prender a Leonor de Guzmán, que acabaría sus días asesinada en la prisión, y desterró a Enrique.

En todo este asunto son muy evidentes las luchas por el poder dentro de la casa real de Castilla. Juana Manuel, además de ser Señora de Vizcaya por herencia de su madre, era hija del Adelantado Mayor de Murcia y de Andalucía, el gran escritor don Juan Manuel, nieto de Fernando III y miembro, por tanto, de la casa real, además de uno de los señores feudales más ricos y poderosos del reino. Los vaivenes políticos de don Juan Manuel, que llegaron hasta la alianza con el rey de Granada contra Alfonso XI, hacían temible la unión de su familia con los Guzmán.

Lope se toma bastantes libertades sobre estos hechos, y la más importante es la relevancia que tiene en el desenlace el propio don Juan Manuel, que llevaba dos años muerto cuando se producen las disputas de Pedro y Enrique por su hija. Más alejado de la realidad histórica es el hecho de que en la obra se haga la alabanza de la reciente victoria del Adelantado (don Juan Manuel) contra los moros granadinos en la batalla de Guadalhorce, batalla que, efectivamente, ganó don Juan al general nazarí Ozmín, «el buen moro». El problema es que la batalla se libró en 1326, veinticuatro años antes de los sucesos que se narran en la comedia. Y, por cierto, ocho años antes del nacimiento de Pedro y Enrique, y trece antes del de Juana.

En la comedia todo el trasfondo político se reduce a un problema de celos entre los hermanos, haciendo que ambos estén enamorados de Juana y dejando que sea ella la clave del conflicto. En fin, todo se resume, con notable fantasía, en la rivalidad amorosa de Pedro y Enrique por Juana, los celos mutuos y las consideraciones acerca de la elección de la mujer entre lo cierto (la corona de Castilla, si se casa con Pedro) y lo dudoso (la boda con Enrique llevaría a la enemistad con el rey y puede que a la muerte del desposado).

Por lo demás, hay que reconocer que la obra, que tiene muy poca acción dramática para lo que solía hacer el Fénix, aunque no faltan los enredos y los equívocos, tiene momentos líricos de gran belleza. Tiene una espléndida colección de sonetos, siete concretamente, distribuidos entre los tres actos y entre los distintos personajes: Enrique, Juana, Pedro, Inés y Ramiro. Y son todos buenos, incluso muy buenos. Otra cosa son los discreteos y las disquisiciones acerca del amor y los celos, que resultan un poco monótonos, siempre dentro de un nivel alto de calidad.

Lope debió de escribir la comedia poco antes de 1620, ya que en julio de este año el autor de comedias Tomás Fernández Cabredo la tenía en su repertorio [Vuelta, 2020: 599-600]. Se publicó en 1625 en la *Parte veinte* de las comedias de Lope, que tuvo un gran éxito, con seis ediciones, cinco en Madrid (1625, dos en 1626, 1627 y 1629) y una en Barcelona (1630), además de diversas traducciones y una suelta en Bruselas en 1649. Después se olvidó hasta mediados del siglo XIX, en que vuelve a aparecer en diversas colecciones dedicadas al teatro del Siglo de Oro, entre ellas la de Hartzenbusch en la BAE y la de la Real Academia Española [Vuelta, 2020: 600]. La primera de estas nuevas ediciones, la del *Museo dramático ilustrado*, de Barcelona, 1863, sale a la luz cuando se estaba agotando en los escenarios la refundición que había suplantado a la obra de Lope durante sesenta años.

LA ADAPTACIÓN DE VICENTE RODRÍGUEZ DE ARELLANO

La versión de Rodríguez de Arellano se había estrenado en el Coliseo de la Cruz el 14 de octubre de 1803, con una compañía en donde la primera dama era la famosísima Rita Luna, los galanes Juan Carretero y Antonio Ponce y el gracioso Mariano Querol. La obra se mantuvo en cartel durante ocho días, con muy buenas entradas, que incluyeron los 9396 reales que se alcanzaron el domingo 16 de octubre, lo que la convierte en el mayor éxito de la temporada en el Teatro de la Cruz (el del Príncipe se había quemado en 1802 y se encontraba en reconstrucción). Sin tanto éxito, se reestrenó en el mismo Coliseo de la Cruz en 1804, en 1806 y en 1808. A partir de entonces siguió reponiéndose con asiduidad en Sevilla y en Madrid durante toda la primera mitad del siglo XIX, y solamente comenzó a declinar hacia 1860.

En el siguiente cuadro se puede comprobar el éxito de la refundición de Rodríguez de Arellano de acuerdo con los estudios sobre la cartelera madrileña y sevillana del siglo XIX. Teniendo en cuenta que los estudios son muy diferentes y no siempre señalan los días que se mantuvo la obra en cartel, las cifras son solamente de las veces en que se repuso la obra. A veces estaba un solo día y otras podía estar hasta una semana, aunque no era lo normal. En su estreno, por ejemplo, la obra duró siete días en cartel, mientras que en febrero de 1808 duró solamente dos días. Establecemos, con los mismos criterios, una comparación con otra de las obras de Lope que tuvo cierto éxito y que hoy en día goza de mayor consideración, *El perro del hortelano*.

Representaciones (estrenos y reposiciones) de *Lo cierto por lo dudoso* entre 1800 y 1864

Estudio	Lugar	Fechas	Representaciones
Andioc y Coulon	Madrid	1800-1808	4
Ana María Freire	Madrid	1808-1814	10
Aguilar Piñal	Sevilla	1800-1830	39
Simón Díaz y Herrero	Madrid	1830-1849	23
Ojeda y Vallejo	Madrid	1854-1864	7
TOTAL			83

Representaciones de *El perro del hortelano*

Estudio	Lugar	Fechas	Representaciones
Andioc y Coulon	Madrid	1800-1808	5
Ana María Freire	Madrid	1808-1814	7
Aguilar Piñal	Sevilla	1800-1830	18
Simón Díaz y Herrero	Madrid	1830-1849	9
Ojeda y Vallejo	Madrid	1854-1864	7
TOTAL			46

Se puede plantear cuál era el tremendo atractivo que tenía la obra entre el público español del Romanticismo. En primer lugar, estamos ante un drama histórico, que dramatiza un conflicto de la España medieval tal como se había puesto de moda en toda Europa y en España. En segundo lugar, el tema es claramente el del triunfo del amor sobre la conveniencia social. La mujer fuerte, Juana, elige el amor frente a la posibilidad del ascenso social que le ofrece Pedro. Seguramente Lope y Rodríguez de Arellano tocaron uno de los puntos débiles del público en la época romántica.

Pero hay un tercer elemento clave en el éxito de la obra, y es que ofrecía un magnífico papel para una primera actriz. Lo vio con clarividencia Alberto Lista:

Es antigua costumbre de nuestras compañías cómicas empezar el año teatral con una de aquellas comedias que llaman de *examen*, porque en ellas los principales actores pueden desplegar sus habilidades. [...] Esta comedia puede, efectivamente, servir de examen, porque el carácter de la mujer firme es muy bello, está muy bien seguido, tiene excelentes escenas y en ellas muy buenos versos, y afectos muy sentidos y perfectamente expresados. La actriz que representando a Doña Juna de Castro no interese a los espectadores ni les arranque aplausos, ignora absolutamente su arte [citado por Vuelta, 2020: 603].

Rodríguez de Arellano, como hemos señalado, adaptó la obra para Rita Luna, actriz que se hizo famosa por su fuerte expresividad. Lope le ofrecía, para su lucimiento, un papel extraordinario, el de doña Juana.

Pero Arellano hizo numerosos cambios en la obra de Lope. Si este se había tomado muchas libertades con la materia histórica, Rodríguez de Arellano no

hizo menos: la más sorprendente y difícil de justificar es el cambio de la protagonista: la Juana de su obra no es Juana Manuel, sino Juana de Castro, Y es que realmente Pedro I se casó con Juana, pero no con Juana Manuel, sino con Juana de Castro, «la Desamada», hija de Pedro Fernández de Castro, señor de Lemos, Monforte y Sarria, y padre también de Inés de Castro. Se casaron en 1354 en Cuéllar, mientras Pedro seguía casado con Blanca de Borbón, con quien se había desposado en 1353. A la vez, el rey mantenía una intensa relación amorosa con María de Padilla. El cambio, que obliga a convertir al Adelantado don Juan Manuel muerto en 1348 en don Pedro Fernández de Castro, fallecido en 1343, rompe completamente la verosimilitud histórica, lo que resulta sorprendente en un siglo como el XIX donde este concepto comenzaba a tener importancia en la composición de obras artísticas.

Menos importancia tiene, aunque también es difícil de explicar, el cambio del hidalgo Ramiro, convertido en un gracioso tópico, el criado plebeyo y de orígenes judíos Chichón. Mucho mayores son los cambios en la estructura y el sentido de la comedia. Lo primero es que redujo la obra, haciéndola más ágil, con una acción más rápida que la que había planteado el Fénix. Hay una reducción de las constantes idas y venidas de Enrique, de los enfrentamientos con el rey Pedro, de los destierros y regresos a Sevilla, lo que simplifica notablemente la acción.

La desaparición de varios de los sonetos contribuye a esta simplicidad y ligereza, ya que elimina momentos de lirismo y de reflexión de los personajes. De todos los sonetos que escribió Lope quedan solamente dos, el de Chichón en el acto I con que le agradece al rey su regalo y el del propio rey en el acto II. Quedan fuera los dos bellos sonetos de Inés, así como los que se dirigen Enrique y Juana como expresión de su amor.

Pero hay más: la acción secundaria protagonizada por la cortesana Teodora, amante del infante Enrique, desaparece completamente. Esto no solamente hace más sencilla la trama, sino que elimina un elemento poco decoroso para el público del ochocientos: el que todo un infante de Castilla tenga una amiga en cuya casa entra y sale sin ocultar la relación que existe entre ambos.

Y lo más importante de todo: el final es muy distinto del de Lope. La boda entre Enrique y Juana no se produce por un malentendido del Adelantado, como en la obra original. Es el propio rey Pedro quien, viendo «desde el bastidor» la nobleza de Enrique, que renuncia a Juana al ver la corona que el rey le ha enviado, y el amor de Juana, decide bendecir su unión:

Los Reyes son Reyes siempre,  
y los más altos empeños  
al mayor poder encargan  
los celestiales decretos:  
vencerse es lo más difícil  
y mucho mayor trofeo  
es vencerme yo que tú,  
pues si bien lo considero,  
es más difícil el lauro  
al mayor poder opuesto.  
Este tu delito ha sido,  
el que castigar pretendo  
con nobleza y no con saña:  
dad la mano a Enrique luego  
[Rodríguez de Arellano, 1803: 30].

No hay, por tanto, engaños, ni incidentes que dicen poco de una dama, como la confesión (o invención) de Juana de que Enrique y ella se besaron en la boca en una escalera oscura, ni tampoco la decisión del rey de matar a su hermano Enrique para librarse de un rival amoroso. La escena del beso en la escalera, en la que Juana juega astutamente con la ansiedad del rey, está magistralmente escrita por Lope:

JUANA. Bajando por la escalera...  
No sé yo qué sentenciado  
la sube con más cuidado...  
REY. Acaba, por Dios.  
JUANA. Espera.  
REY. Mayor enojo me causas.  
JUANA. Ya lo comienzo a contar.  
REY. ¿Cuándo piensas acabar?  
Mira que es sangrarme a pausas.  
JUANA. Siendo mi culpa tan poca,  
digo, señor, que me asió  
Enrique.  
REY. ¿Y bien?  
JUANA. Y llegó,  
o fue por yerro, a la boca.  
Que acaso hablarme quería  
y la mucha oscuridad

obligó a su autoridad  
a tanta descortesía.  
Ves aquí, pues, la razón  
de no haber podido ser  
tu mujer.  
[Vega, 1625: f. 49r]

La acción, con todo esto, es mucho más «decorosa», es decir, más ajustada a una visión moralista un poco mojigata. Sin cortesanas, sin damas que se besan en oscuras escaleras, sin reyes que deciden matar a su hermano... Todo es mucho más acorde con la visión neoclásica y la censura de 1803 (todavía estaba en activo don Santos Díez González), que no habría aceptado una visión tan negativa del rey, ni siquiera la de don Pedro el Cruel.

## CONCLUSIONES

A finales del siglo XIX opinaba don Juan Valera:

Cualquiera que sea la opinión que tengamos sobre la necesidad o conveniencia de la refundición de comedias de nuestro teatro del siglo XVII, no se ha de negar que, durante el primer tercio del siglo XIX, en que prevalecía el seudoclasicismo francés, las más hermosas joyas de nuestros dramaturgos castizos se hubieran arrumbado y olvidado sin aparecer en la escena, a no haber alguien que piadosa, hábil y discretamente las ajustase al gusto moderno y a las reglas de moda. [Citado por Gies, 1990: 121]

Podría tener razón el culto novelista, pero ¿realmente vio el público romántico una hermosa joya de Lope de Vega cuando asistió a la representación de *Lo cierto por lo dudoso*? ¿Conoció al mismo Lope de Vega que conocemos nosotros? La versión de Rodríguez de Arellano, como hemos dicho, es muy eficaz dramáticamente. Si no se conoce la obra de Lope, se puede considerar muy buena. No es extraño que haya funcionado perfectamente durante cincuenta años en los escenarios españoles. Pero al verla el espectador no pudo comprobar la libertad de Lope al tratar temas tan conflictivos como la moralidad un poco ambigua de reyes e infantes y los vaivenes de la pasión amorosa.

Podemos pensar, como Valera, que lo que hizo Arellano fue simplificar una comedia demasiado complicada para los gustos de su época. Pero no se trata de una simplificación inocente. Vicente Rodríguez de Arellano tenía una posición ideológica muy clara. Nacido en Navarra, hizo estudios de Leyes y llegó a ser escribiente de la Real Biblioteca, cargo del que fue expulsado por «ausencia» en el puesto de trabajo. Durante la Guerra de la Independencia combatió contra los franceses entre los voluntarios de Navarra y, a la vuelta de Fernando VII perteneció a la camarilla del rey, defendiendo en sus escritos las ideas absolutistas [Huerta, Peral y Urzáiz, 2005: 610-611].

Lope no era, desde luego, un antimonárquico, pero tenía una visión más abierta, más compleja, de la realidad. Sus personajes son mucho más ricos y, con gran diferencia, mucho más cercanos a una realidad que ni siquiera necesita exponerse en sus aspectos más crueles. El rey Pedro y su hermano Enrique salen en el primer acto a recorrer Sevilla en busca de aventuras amorosas nada edificantes, a pesar de estar profundamente enamorados de Juana. Enrique, por otro lado, tiene sin complejos amores con una bella cortesana que no tiene empacho en ceder a su hermano. Pedro es celoso y, en un arranque de ira, no duda en mandar matar a Enrique y envía a varios de sus guerreros para que lo asesinen (hay una sugestión apenas indicada de la lucha fratricida que sucederá más tarde). Enrique no es mejor: encuentra motivos de celos en cualquier palabra o acción de Juana, se lanza sin reparo a disquisiciones misóginas y cuando le dedica un soneto para mostrar su amor le lanza alguno de los versos más ofensivos para una sensibilidad actual que salieron de la pluma de Lope:

Que tanto me quisiéades hiciera  
que de otro ningún bien se os acordara,  
el pensamiento a una cadena atara  
y la imaginación os suspendiera. [Vega, 1625: f. 40r]

Es, por si fuera poco, un hombre sin palabra: rompe continuamente el destierro ordenado por el rey, a pesar de que lo acata en su presencia, para volver a Sevilla y esconderse en la casa de Teodora... En resumen, son dos seres humanos enfrentados por un capricho amoroso que los lleva a romper cualquier norma, no el modelo de comportamiento que se supone deben encontrar los espectadores en dos reyes que son, además, hermanos. Al eliminar todo esto, al cambiar el final del engaño (¡un engaño al rey!) por una escena de recta moralidad en que cada uno de

los contendientes lucha por ser más generoso, Rodríguez de Arellano está dando una visión ideológica a favor de la monarquía absoluta.

Los espectadores románticos, al ver la obra de Arellano como si fuera de Lope, fueron objeto de una estafa. Se puede argumentar que podían leer la obra de Lope y comprobar que era bastante distinta. Pero la obra de Lope no estaba disponible más que para algún erudito que fuera capaz de leer las antiguas ediciones del XVII. Hasta 1863 no se editó *Lo cierto por lo dudoso* en una colección moderna, mientras que la obra de Arellano seguía publicándose edición tras edición. «Publicada en Madrid el mismo año de su estreno, la refundición de Rodríguez de Arellano obtuvo gran éxito comercial, con ediciones que salieron a la luz contemporáneamente en varias ciudades españolas: en Sevilla, Valencia y Cádiz en 1815; en Valencia, en 1825; en Madrid y Barcelona en 1834» [Vuelta, 2020: 21].

Bien mirado, aunque hoy en día algún director desalmado se pase de la raya al adaptar alguna obra de Lope, tampoco estamos tan mal.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO [2018]: *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ANDIOC, RENÉ, y MIREILLE COULON [2008]: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVI-II (1708-1808)*. Segunda edición corregida y aumentada, Madrid, FUE, 2 vol.
- DOMÉNECH RICO, FERNANDO [2010]: «Un siglo sin Lope (El teatro de Lope de Vega en el siglo XVIII)», *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, Vol. 33.1, pp. 55-80.
- FREIRE LÓPEZ, ANA MARÍA [2009]: *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo. Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- GIES, DAVID T. [1990]: «Notas sobre Grimaldi y el «furor de refundir» en Madrid (1820-1833)», *Clásicos después de los clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 111-124.
- HERRERO SALGADO, FÉLIX [1963]: «Cartelera teatral madrileña II: años 1840-1849», *Cuadernos bibliográficos*, IX, pp. 1-105.
- HUERTA CALVO, JAVIER, EMILIO PERAL VEGA y HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA [2005]: *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa.

- MARTÍNEZ [DE MENESES], Antonio [1663]: *La gran comedia. El mejor alcalde el rey, y no hay cuenta con serranos*, en *Parte Veinte de Comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España*. Madrid, Imprenta Real, f. 328-63.
- MATOS FRAGOSO, Juan [1670]: *Comedia famosa del Sabio en su retiro*, en *Parte Treinta y tres de Comedias Nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid, Joseph Fernández de Buendía, ff. 1-43.
- MORETO, Agustín [1666]: *Famosa comedia. De la Condesa de Belflor*, en *Parte Veinte y cinco de Comedias Nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Domingo García Morrás, ff. 81-100.
- RODRÍGUEZ DE ARELLANO, Vicente [1803]: *Comedia nueva titulada Lo cierto por lo dudoso o la mujer firme, en tres actos, por D.V.R.A. formada por la que con el mismo título escribió el célebre Lope de Vega*, Madrid, Librería de González.
- RYJIK, Veronika [2019]: «*La bella España*»: *el teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- SIMÓN DÍAZ, José [1961]: «Cartelera teatral madrileña I: años 1830-1839», *Cuadernos bibliográficos*, III, pp. 1-93.
- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene, y Pedro OJEDA ESCUDERO [2001]: *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.
- VEGA, Lope de [1625]: *Lo cierto por lo dudoso*, en *Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, f. 19-51.
- VEGA, Lope de [2021]: *Lo cierto por lo dudoso*, ed. Salomé Vuelta García, en *Comedias. Parte XX*, edición crítica de Prologo, coords. Daniel Fernández Rodríguez y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Madrid, Gredos.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [2001]: «Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espúreas», en *Calderón: innovación y legado*. Coords. Ignacio Arellano y Germán Vega, Nueva York, Peter Lang, pp. 367-84.
- VELLÓN LAHOZ, Javier [1990]: «El proceso de refundición como práctica ideológica: «La dama duende» de Juan José Fernández Guerra», *Clásicos después de los clásicos. Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, pp. 99-109.
- VUELTA GARCÍA, Salomé [2020]: «Una refundición de Lope de Vega en las tablas del siglo XIX: *Lo cierto por lo dudoso* o *La mujer firme*, de Vicente Rodríguez de Arellano», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI, pp. 596-616.



# EL ARTE DE REFUNDIR Y ADAPTAR LOS CLÁSICOS EN EL SIGLO XIX

**Carmen Santana Bustamante**

---

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

*A Almagro y mis maestros,  
por infundirme la pasión por  
nuestro teatro del Siglo de Oro*

## INTRODUCCIÓN

Es innegable el notable éxito que siguió teniendo el teatro barroco en los siglos posteriores, como el XIX, especialmente a través de refundiciones de piezas de los dramaturgos áureos, aunque no ha sido un tema lo suficientemente estudiado por la crítica ni los especialistas. Por consiguiente, en el siguiente trabajo se plantea un acercamiento, tanto teórico como funcional, a la práctica de refundir, que gozó de enorme fortuna en la dramaturgia decimonónica. Para ello, en primer lugar, se presenta una visión panorámica del teatro del Siglo de Oro en el XIX desde el punto de vista preceptivo. Después, se ofrece un marco teórico sobre el arte de refundir en la época, sus patrones comunes, para concretarlo en el último apartado del trabajo, con ejemplos concretos de refundiciones. Por último, se extraerán unas conclusiones donde se recojan los resultados principales del análisis que se ha llevado a cabo.

## 1. EL TEATRO BARROCO EN EL SIGLO XIX

Aunque se tiende a considerar el siglo XVII opuesto e incluso enfrentado a los siglos XVIII y XIX, esta visión no deja de ser incompleta y podría decirse hasta errónea, ya que,

en el siglo XVIII y, en buena parte del XIX, recurrieron a su propio pasado en busca de un periodo en donde arraigar el sentido del arte y de la historia que estas centurias aspiraban a representar. El siglo XVII español se erigía, pues, en el referente histórico, inmediato y particular, en el que los siglos venideros hallaban su fundamento [Rodríguez, 1990: 78].

Así pues, como plantea en su trabajo Checa Beltrán [1990: 11-31]<sup>1</sup>, el teatro barroco suscitó un intenso debate en los siglos posteriores, especialmente a partir de la *Poética* de Luzán (1737), en la que se muestra un rechazo generalizado hacia la comedia, por no respetar las normas clásicas del arte, así como una mayor aceptación de la tragedia, ya que esta sí se sustenta en el estudio y las reglas. Luzán cree que, en España, especialmente en el Siglo de Oro, predomina notablemente más la comedia, cuyo máximo exponente es Lope de Vega, criticando sus ideas del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) por no seguir los preceptos aristotélicos.

La obra de Calderón también se consideraba imperfecta, pero Luzán valora sus comedias de capa y espada como ejemplo del buen hacer y con muchos aspectos elogiados, como la resolución del conflicto y el estilo ameno y a la vez elegante. De Moreto destaca su entendimiento e imaginación, además de elegir bien los temas de sus obras y desarrollar la trama con ingenio y claridad. De forma que, a pesar de todas estas críticas generalizadas, sí elogiaba el ingenio de los dramaturgos del XVII, la fecundidad de ideas y el poderoso control de la versificación.

Poco después de la *Poética* de Luzán fueron muchos quienes le respondieron, unos en reprensión de algunas de sus propuestas, como Iriarte y, otros, apoyándolas, como Blas de Nasarre, quien juzga con vehemencia tanto a Lope como a Calderón. También se sumaron al debate Ignacio Loyola Oyanguren, Agustín Montiano, Luis José Velázquez y, ya a mediados del XVIII protagonizarán una ardua oposición Clavijo y Fajardo, detractor del teatro barroco, particularmente de

---

<sup>1</sup> Seguiremos este estudio para abordar el teatro del Siglo de Oro según las preceptivas dramáticas del siglo XVIII.

los autos sacramentales, que incluso proponía prohibir<sup>2</sup>, frente a Romea y Tapia, de opinión contraria.

El refundidor Sebastián y Latre publica en 1772 dos refundiciones de Rojas Zorrilla y Moreto, en cuyo prólogo critica de nuevo el no respeto del teatro áureo por las normas y su excesiva fantasía. Pero, sin duda, quien más polémica suscitó fue García de la Huerta con su *Theatro Hespagnol* (1785-1786), donde no incluye ninguna obra de Lope, Tirso, Ruiz de Alarcón ni otros importantes dramaturgos del XVII, por lo que recibió la reprobación de Iriarte, Forner, entre otros. En 1794 publica Pedro Estala su famoso *Discurso sobre la comedia antigua y moderna*, en el que revaloriza el teatro barroco, principalmente por su ingenio, pintura de costumbres y capacidad de atraer al público.

En consecuencia, al concepto de refundición también se vincula la idea de mejorar la pieza original, puesto que no todas encajan completamente con la dramaturgia de los siglos XVIII y XIX [Álvarez Barrientos, 2000: 9-11]. El objetivo final sería, por tanto, partir del gran legado dramático del Siglo de Oro y enriquecerlo con los preceptos modernos e ilustrados que lo dotarían de una mayor proyección ideológica y cultural, tanto a nivel nacional, como, especialmente, en el extranjero, alcanzando la posición hegemónica de otros países. Por tanto, en esta noble tarea «el refundidor actúa siempre de buena fe, con propósito de superación literaria, moral o política, aunque no siempre consiga su objetivo ni el aplauso de los críticos» [Aguilar, 1990: 33].

Las preceptivas dramáticas del siglo XIX también dan cuenta de este cambio de paradigma respecto al siglo anterior, entre las que destacan fundamentalmente dos: la del inglés Hugo Blair (1798-1801), traducida por José Luis Munárriz y que se convirtió en manifiesto de la concepción estética de los liberales españoles de comienzos de siglo [Rodríguez, 1990: 80], y *Principios filosóficos de la literatura* del Abate Batteux (1797-1801), traducida por Agustín García de Arrieta y que sirvió de base para los férreos defensores de los valores nacionales. Aunque ambas elogiaban el valor del teatro áureo por su innovación dramática y el reflejo de las costumbres de su tiempo, presentan diferentes perspectivas: la primera destaca que se naturalizó la dramaturgia clásica readaptándola a su época, mientras que la segunda realza su capacidad para dar a conocer la idiosincrasia hispánica al resto de países a través de sus comedias.

La oposición entre estas dos tendencias se radicalizará con la llamada «querrela calderoniana» surgida a principios del siglo XIX entre Böhl de Faber contra

<sup>2</sup> Estas piezas fueron prohibidas finalmente en junio de 1765 por real cédula.

Joaquín de Mora y Alcalá Galiano: el primero, de acuerdo con las teorías de los hermanos Schlegel, defendía una literatura nacional que promulgara los valores españoles y cristianos, rescatando a autores barrocos como Calderón, frente a los segundos, que abogaban por una literatura neoclásica de corte liberal [Carnero, 1982: 292]. Tras el punto medio que propuso Agustín Durán en 1828<sup>3</sup>, buena parte de los preceptistas y dramaturgos decimonónicos se inclinó hacia una apertura de los moldes ilustrados, debido a que se aceptaba el valor intrínseco del teatro como baluarte de la nación española cristiana. De manera que aceptar esta tesis suponía sustituir las bases por un teatro propio nacido del genio creador del escritor, el cual no debe someterse rígidamente a los preceptos del gusto clásico [Rodríguez, 1990: 89].

Ya a partir de la segunda mitad de siglo, el teatro evoluciona desde los dramas románticos y el teatro costumbrista del Romanticismo de los años 30 y 40 hacia el Realismo, donde imperan la verosimilitud y la estética de acuerdo con una moral establecida, en este caso, la de la burguesía hegemónica. En este contexto, encontramos como género predominante la alta comedia, cuyos máximos exponentes fueron Adelardo López de Ayala y Tamayo y Baus, quienes cultivaban obras totalmente apegadas a la vida de su público, esto es, la burguesía imperante. Como señala Ruiz Ramón [1967: 402-403], con ella se propuso superar el Romanticismo apostando por un teatro de corte realista que reflejara la sociedad contemporánea, mostrando cómo se desenvuelve el hombre en ella.

Además, se estaba experimentando un periodo de crecimiento económico y de avances técnicos importantes, de manera que muchos burgueses acomodados se entusiasmaron con el dinero, los negocios, la elegancia y la apariencia [Gies, 1996: 348]. Todo ello llevará a los autores de la alta comedia a dotar sus obras de una intención moral con una crítica de estas conductas e incitación al cambio en el espectador, aunque siempre de forma superficial, sin mostrar una crítica profunda. Se revalorizaron los personajes del Siglo de Oro como símbolo de una idea, de unos valores determinados, exactamente igual que en las piezas de ese momento se intentaba plasmar la ideología de la clase burguesa. El predominio de este teatro de tipo popular propiciará el auge de la zarzuela y el denominado «género chico», que engloba el teatro bufo, los sainetes, los pasillos, los juguetes cómicos, las parodias, etc.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Martínez de la Rosa fue otro defensor de una postura intermedia [Rodríguez, 2000: 27].

<sup>4</sup> Son obras normalmente breves, de carácter popular, tono ligero y que buscan entretener al público.

No obstante, existía una consideración generalizada, especialmente por parte de críticos e intelectuales, de que el teatro estaba sumido en una profunda crisis, sin un rumbo concreto ni ideas nuevas, atractivas ni de calidad. Había, sin duda, una división entre quienes apostaban por un teatro de corte popular que satisficiera los gustos burgueses, y aquellos que creían en la imperiosa necesidad de renovar la dramaturgia. La búsqueda de ese teatro nuevo propio español supone que, después de la segunda generación de refundidores, no encontramos ningún grupo notable, pues

en el del teatro posterior, la refundición ya no posee esa dimensión escénica que animó a los Solís, Gorostiza, Bretón, Mesonero Romanos, en la década de 1820. El teatro barroco ya no tiene vigor en las carteleras y las esporádicas refundiciones constituyen un ensayo literario sin expectativas de representación [Vellón Lahoz, 1996: 138-139].

## 2. EL CONCEPTO Y EVOLUCIÓN DE LA REFUNDICIÓN EN EL SIGLO XIX

El concepto de refundición no está exento de polémica, ya que ha recibido numerosas definiciones, algunas de ellas discrepantes o contradictorias entre sí. En realidad, el término se interrelaciona y, a la vez, confunde con otros como «versión», «adaptación» o «arreglo», conceptos que, además, han sido definidos de diferentes maneras por los especialistas. Así, por ejemplo, desde el punto de vista de la teoría literaria, Genette [1989: 40] propone el término de «trasposición» para las transformaciones serias, que englobarían también a las denominaciones de «reescritura, recuperación, arreglo, refección, revisión, refundición, etc.».

En realidad, la reescritura de obras anteriores es una práctica común desde los orígenes de la literatura, y el siglo XVII no es una excepción, ya que la reelaboración de ideas y motivos de otras piezas será una constante, como detalla Vega García-Luengos [1998: 11]: «la reescritura fue procedimiento fundamental en la fábrica del teatro español áureo»<sup>5</sup>. No obstante, en este contexto, sería más conveniente utilizar el término «versión», porque los dramaturgos partían de una

---

<sup>5</sup> En el XVII realmente los dramaturgos, sobre todo de la generación calderoniana, se inspiraron en la generación anterior, la de Lope de Vega. Mackenzie [1993] dedica el segundo capítulo de su libro a la refundición de comedias dentro del siglo XVII. Puede verse también un detallado trabajo sobre este proceso de versión/refundición en el Siglo de Oro en Castrillo Alaguero [2023], en concreto, del caso de Moreto con obras de Lope de Vega.

obra previa y solían versionarla hasta lograr otra diferente de la original, es decir, se inspiran en ella, pero no la copian.

El concepto de refundición se aplica desde el último tercio del siglo XVII, cuando las obras de los grandes autores del siglo son considerados clásicos que hay que actualizar en algunos aspectos. Ya en el siglo XVIII una refundición es «una obra basada e inspirada en cierto texto de una época anterior en la cual un autor determinado ha rehecho la obra con tales modificaciones para que resulte ser otra» [Bingham Kirby, 1992: 1005].

Si realizamos un breve recorrido por la historia de la refundición y sus principales exponentes en la España de los siglos XVIII y XIX, a comienzos de siglo encontramos una serie de refundidores posbarrocos, como Antonio de Zamora o José de Cañizares, pero que mantenían la ideología y preceptos teatrales del XVII, aunque sí orientan sus piezas más hacia la espectacularidad escénica que al mejor desarrollo de la trama o los personajes.

La *Poética* de Luzán (1737), como ya se ha explicado, marca un punto de inflexión y nace la práctica de refundir como tal, bajo la influencia de la preceptiva neoclásica. En este contexto, aparece la conocida como primera generación de refundidores, integrada por Sebastián y Latre, Trigueros, Enciso Castrillón, Rodríguez de Arellano y Dionisio Solís, entre otros, y cuyas refundiciones se representaron con asiduidad durante la época de Isidoro Máiquez [Gies, 1990: 119]. De todos ellos, Solís es el más importante de las tres primeras décadas del siglo XIX, una franja temporal clave para la práctica de refundir [Vellón Lahoz, 1996: 126]<sup>6</sup>.

Precisamente, entre 1820 y 1833, las obras barrocas refundidas alcanzaron un total de 1166, como recoge [Gies, 1990: 113-114] de los datos obtenidos por Adams y Shields. Los dramaturgos cuyas obras se refundieron y representaron más respecto a las representaciones de sus piezas originales fueron<sup>7</sup>: Tirso de Molina (346 de 394), Lope de Vega (248 de 293), Calderón de la Barca (110 de 171), Moreto (82 de 164), Rojas Zorrilla (116 de 122), Vélez de Guevara (30 de 38), Pérez de Montalbán (44 de 46), Matos Fragoso (43 de 51) y Ruiz de Alarcón (13 de 30).

Cabe destacar que, a pesar de este rico panorama que acabamos de presentar, la práctica de refundir se reconoció oficialmente hasta principios del siglo

---

<sup>6</sup> Puede verse un detallado perfil biográfico y literario del autor en Medina García [1996], así como el estudio de refundiciones concretas en García Santo-Tomás [1997], Cienfuegos [2013: 9-22] o el más amplio de Miguel y Canuto [1995: 115-130].

<sup>7</sup> Algunos de estos casos paradigmáticos pueden consultarse en Santana y Gómez [2022a y 2022b].

XIX, cuando aparece en el *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros* (1807) la primera definición, por la cual entendemos aquellas obras «en que el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula, y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia suya» [Cotarelo y Mori, 1904: 701]. Por tanto, se puede considerar que la refundición ya era un género plenamente aceptado por el público, además de lucrativo para los autores.

A partir de la segunda década del siglo XIX, encontramos la segunda generación de refundidores, con dramaturgos como Hartzenbusch, Gorostiza, Bretón de los Herreros, García Gutiérrez, Martínez de la Rosa o José Zorrilla [Gies, 1990: 120], en la que ya se aprecian tonos y formas propias del Romanticismo o próximas a él. Estos autores buscan dotarse de unas piezas que los lleven a una nueva forma dramática, dada la ausencia de modelos teatrales, es decir, quieren crear un nuevo teatro nacional propio que empezaba a demandar el público burgués. Por ello, se ha valorado positivamente la labor de los refundidores en el paso del clasicismo al Romanticismo [Álvarez Barrientos, 1995: 29-30].

Al profundizar en los cambios introducidos por estos refundidores de corte neoclásico, Ermanno Caldera [1983: 57-81] señala que se realizaban modificaciones sobre tres aspectos fundamentalmente: la estructura, el estilo y la moral. En cuanto a la estructura, se priorizaba la unidad de acción, la homogeneidad de la obra, suprimiendo secuencias, personajes o intervenciones prescindibles para el correcto desarrollo de la historia. Cabe destacar también que, en muchas ocasiones, se dividían las piezas en cinco actos, como las obras clásicas, porque se pensaba que ayudaba a la evolución de los personajes.

En este sentido, también se intenta respetar la unidad espacio-temporal, es decir, que la trama ocurra en un único espacio o en lugares adyacentes, como el interior y el exterior de una misma casa, y en 24 horas. Si bien estas pautas no siempre se seguían, sí se buscaba mantener o, al menos, que el tratamiento del espacio y el tiempo de la historia sea lo más verosímil y armonioso posible, de forma que esta era la norma más rígida de todas, contribuyendo a desfigurar más la obra original, por la serie de supresiones, inversiones y añadiduras que suponía [Caldera, 1983: 61].

El estilo era uno de los constituyentes sobre los que más trabajaban los refundidores, depurando o suprimiendo, en muchas ocasiones, el excesivo retoricismo, la oscuridad, artificiosidad y ambigüedad del Barroco, en favor de la naturalidad y claridad expresivas, puesto que «para ese momento, el lenguaje no es un fin,

sino un medio que hace llegar la moralidad pretendida, así como las motivaciones de los personajes» [Álvarez Barrientos, 2000: 14].

No obstante, cabe matizar que estas tendencias no se practicaban de forma radical, ya que incluso los neoclásicos más integrales reconocían la belleza y el valor del estilo áureo, de modo que intentan llegar a un punto medio entre la función informativa y la sentimental del lenguaje. El resultado es que encontramos refundiciones donde se mantienen numerosos versos del original (los más sencillos) y se suprimen los más recargados por los excesos retóricos; todo ello enmarcado en una reducción de los esquemas métricos [Vellón Lahoz, 1996: 137].

Atendiendo a la métrica, uno de los resortes estructurales de las comedias del XVII, la polimetría aurisecular se simplifica de forma notable, prácticamente se redujo al empleo del romance y la redondilla, con la pérdida de la especialización que conlleva. Se eligen estas formas métricas porque son versos octosílabos, los más comunes en la literatura española y, sobre todo, son los más próximos a los grupos fónicos de la lengua oral, es decir, se acercan a la fluidez y naturalidad de la prosa tan del gusto de la época. Además, el empleo de un único metro y de arte menor favorecería la agilidad del texto<sup>8</sup>.

Por último, en el aspecto moral, es muy importante el decoro de los personajes, esto es, que actúen y hablen de acuerdo con su posición social, evitándose particularmente escenas o palabras subidas de tono, demasiado violentas... en definitiva, en contra de la norma del buen gusto. En consecuencia, el personaje peor considerado de las comedias áureas era el gracioso, debido a su carácter tan desenfadado, sus chistes obscenos, impertinentes... y que, además, rompía la fluidez de la acción, de los diálogos y desviaba la atención del público del verdadero conflicto de la trama. La solución de los refundidores suele ser, o bien prescindir del gracioso, o modificar su carácter puliendo esos defectos y que se integrara mejor en el desarrollo de la historia.

Los otros personajes también experimentan modificaciones: en primer lugar, se suprimen algunos de ellos si en la obra hay demasiados, puesto que, si el número excede de ocho o diez, se considera desmesurado e innecesario. Recri-

---

<sup>8</sup> Cabe apuntar también que la especialización de las formas métricas es más propia de los dramaturgos de la escuela lopista, entre los que se incluyen a Lope de Vega, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Guillén de Castro, etc. que de la calderoniana, a la que pertenecen Calderón, Rojas Zorrilla y Moreto. Los autores calderonianos no mantienen o, al menos no de forma tan sistemática, dicha especialización, mostrando preferencia por el romance y la redondilla, las cuales, naturalmente, se emplean para cualquier situación dramática.

mina el Neoclasicismo, además, la falta de individualidad y escasa caracterización psicológica de los personajes barrocos. Efectivamente, al priorizar el teatro aurisecular la acción, es mucho más importante lo que hacen los personajes que cómo son, concepción que no era del agrado de la época de las refundiciones, en la que preferían personajes más complejos y cuyas acciones se justificaran de forma creíble.

Por ello, la verosimilitud parece ser la esencia de todos estos preceptos, más concretamente, el diferente concepto de ella que emplean los dramaturgos barrocos y los neoclásicos: los primeros entendían el teatro como un espectáculo convencional, donde la imaginación del público es fundamental, mientras que los segundos conciben la obra como un todo, un universo autosuficiente que no necesita recurrir a lo extrateatral, ya que aporta al espectador los resortes necesarios para seguir minuciosamente la evolución de la trama.

La mayoría de estos preceptos se sustentan también desde la teoría de la recepción, pues no podemos olvidar que el público que asistía a los corrales de comedias no es igual que el ilustrado y burgués de los teatros dieciochescos y decimonónicos, respectivamente. Los primeros normalmente conocían el argumento de la obra e, incluso, el final, de modo que el dramaturgo lograba captar su atención a través de la acción, elemento clave, apoyándose en el enredo, juegos cómicos, deslumbramiento retórico, las actuaciones exageradas de los actores...

En general, este público era más activo en el proceso de recepción y completaba la obra a través de su imaginación, como acabamos de explicar. En cambio, el público de los siglos posteriores desea una obra más acabada, equilibrada, que le presente todos los resquicios dramáticos, justifiquen las acciones de los personajes y su desarrollo, que la trama fluya de forma natural a través de un estilo claro, más cercano y prosaico... Como recoge Leandro Fernández de Moratín [1846: 321], «la exposición breve, el progreso continuo, el éxito dudoso, la solución (resulta necesaria de los antecedentes) inopinada y rápida, pero no violenta, ni maravillosa, ni trivial».

Teniendo en cuenta todos estos patrones neoclásicos, cabe preguntarse qué piezas barrocas se amoldan más a ellos, es decir, cuáles serían más fácilmente refundibles. A responder esta cuestión ayuda la colección de comedias áureas realizada por Bernardo de Iriarte por orden del conde de Aranda [Palacios, 1990: 43-64]. Este, que dice haber leído cien piezas teatrales, elabora una lista eligiendo setenta y tres, las más aptas para adaptarse.

### 3. ALGUNOS EJEMPLOS REPRESENTATIVOS

Para ejemplificar todas las ideas que se han ido exponiendo, consideramos relevante mostrar ejemplos concretos de la práctica de refundir, así como de los distintos tipos de refundiciones que podemos encontrar<sup>9</sup>. A pesar de los rasgos comunes que suelen presentar las refundiciones, no son todas iguales, sino que tienen diferencias y matices propios, dependiendo del contexto en el que se escribieran, la intención del dramaturgo o sus gustos personales. Así, por ejemplo, encontramos refundiciones que son tituladas como tal por los autores, pero realmente son copias de las piezas originales, pues solo añaden algunas acotaciones o cambios mínimos.

Dentro de las refundiciones que sí introducen modificaciones, tenemos algunas más conservadoras que otras, es decir, que siguen más de cerca la obra base, por lo que mantienen la estructura original y muchos versos y pasajes exactos o casi, mientras que el número de parlamentos reescritos o añadidos es menor. En el otro extremo, se sitúan refundiciones innovadoras que modifican considerablemente la estructura, añadiendo, suprimiendo y variando secuencias dramáticas e intervenciones de los personajes con distinta finalidad.

Como se ha comentado, la práctica de refundir se sustentaba en unos parámetros que los autores intentaban seguir en mayor o menor grado. En ese contexto, encontramos una suerte de poética en el prólogo de la refundición que José Fernández Guerra llevó a cabo de *Yo por vos y vos por otro* de Moreto y que él tituló *Ir contra el viento* (1826). Aquí el dramaturgo analiza la obra barroca y expone con detalle sus virtudes y defectos, los cuales debían pulirse para mejorar la pieza, como se muestra en el siguiente fragmento:

El pensamiento sobre el que gira es de suyo tan cómico, tan interesante, que habría sido una lástima dejarle confundido entre los defectos con que Moreto manchaba y oscurecía sus mismas bellezas [...]. Mas como ni la filosofía, ni el buen gusto, ni el conocimiento de las reglas reinaban en aquel siglo, Moreto no prepara el desenlace, no da caracteres a los personajes, ni trazó una marcha natural y verosímil (pp. IV-VI).

---

<sup>9</sup> Este apartado se nutre fundamentalmente de los trabajos donde se estudian refundiciones concretas, que he realizado durante varios años de investigación. Conclusiones similares pueden observarse en otros estudios recientes como, por ejemplo, los de Cienfuegos [2013: 9-22], Gómez Sánchez-Ferrer [2017: 87-110] o González Cañal [2021: 343-376].

Se observa cómo Fernández Guerra aprecia la comedia áurea, pero al no respetar las reglas dramáticas clásicas, hay elementos fallidos que deben corregirse, de forma que el objetivo de su refundición, —a veces obviado por otros autores—, será «dar carácter a los personajes, regularidad al plan, naturalidad a la marcha de la acción y verosimilitud al desenlace. Este es, a mi entender, el gran secreto del arte; secreto olvidado por muchos de los que me han precedido en la afición de refundir comedias antiguas» (p. II).

A nivel estructural, se buscaba la unidad de acción y la verosimilitud, es decir, que los hechos tuvieran unas causas y consecuencias determinadas, de modo que priorizaban una sola acción principal y no dejar cabos sueltos en la trama. También reordenan las acciones dramáticas para conseguir estos objetivos. Así se observa en el siguiente ejemplo de la refundición de *Ir contra el viento* de Fernández Guerra, quien elimina aquellas secuencias<sup>10</sup> que considera innecesarias o las fusiona directamente con otras:

Moreto	Fernández Guerra
-Secuencia 1: Quejas de Íñigo y Enrique a Motril y trazado del plan (vv. 1-538)	-Secuencia 1: Quejas de Diego a Motril y trazado del plan (vv. 1-180)
-Secuencia 2: Lamentos de Isabel y Margarita por sus amores no correspondidos (vv. 539-660)	_____
_____	-Secuencia 2: Diego corteja a Isabel y ella lo rechaza; Margarita siente celos (vv. 181-252)
-Secuencia 3: Motril intenta desencantar a las hermanas de sus enamorados (vv. 661-757)	_____
_____	-Secuencia 3: Conversación Margarita-Inés (vv. 253-287)

<sup>10</sup> Seguimos la noción de microsecuencia de Marc Vitse (1998: 45-63), en su clásico estudio de la estructura de *El burlador de Sevilla*, aunque nosotros no partimos de la métrica de la obra.

Moreto	Fernández Guerra
-Secuencia 4: Enrique se confiesa a Margarita e Íñigo a Isabel, pero son rechazados (vv. 758-1009)	-Secuencia 4: Enrique corteja a Margarita y ella lo rechaza; Isabel siente celos (vv. 288-338)
-Secuencia 5: Conversación Motril-Enrique-Íñigo (vv. 1010-1043)	_____
_____	-Secuencia 5: Lamentos de Isabel y Margarita por sus amores no correspondidos (vv. 339-394)
_____	-Secuencia 6: Motril intenta desencantar a las hermanas de sus enamorados (vv. 395-476)
_____	-Secuencia 7: Conversación parejas y reconciliación (vv. 477-606)
_____	-Secuencia 8: Conversación Motril-Enrique-Diego (vv. 607-638)

Figura 1. Estructura de la jornada I de la refundición *Ir contra el viento* de Fdez. Guerra. [Fuente: Santana, 2022a: 112-113]

En cuanto a los personajes, los refundidores solían mantener los principales, suprimían los prescindibles en la historia y modificaban el carácter de aquellos que consideraban necesario. A continuación, ofrecemos un cuadro comparativo del *dramatis personae* de *El alcalde de Zalamea* de Calderón y una refundición llevada a cabo por el dramaturgo y político del XIX, Adelardo López de Ayala, quien conserva todos los personajes de la obra original y solo elimina a Mendo y Nuño, dos personajes con reminiscencias quijotescas y poco integrados en la trama:

Calderón	Refundición de López de Ayala
Pedro Crespo, labrador, viejo	Pedro Crespo
Don Lope de Figueroa	D. Lope de Figueroa

Calderón	Refundición de López de Ayala
Don Álvaro de Ataide, capitán	D. Álvaro de Ataide, capitán
Juan, hijo de Pedro Crespo	Juan Crespo
Isabel, hija de Pedro Crespo	Isabel, hija de Pedro Crespo
Inés, prima de Isabel	Inés, prima de Isabel
Un sargento	Un sargento
Rebolledo, soldado	Rebolledo, soldado
La Chispa	La Chispa
Don Mendo, hidalgo	_____
Nuño, su criado	_____
El rey Felipe II	El rey Felipe II
Soldados, un tambor, labradores, acompañamiento	Un escribano, un tambor, soldados, labradores y acompañamiento

Figura 2. *Dramatis personae* de la refundición de *El alcalde de Zalamea* (1861) de Adelardo López de Ayala. [Fuente: Santana, 2021: 87]

Ya comentamos que otro de los constituyentes sobre el que más intervenía el refundidor es el estilo ampuloso y retórico del Barroco, que era uno de los rasgos más criticados por los preceptistas neoclásicos, por lo que intentarán reducirlo considerablemente, como también recomienda en su prólogo Fernández Guerra:

La precipitación con que escribieran, el gusto del tiempo y la falta de exactitud en las ideas influían muy poderosamente en que los tales autores se explica-

sen de un modo tan vicioso que, si bien pueden deslumbrar por un momento, después [...] apenas se encuentra en ellas un periodo, una sentencia, un solo verso que no sea defectuoso. El lenguaje del sentimiento y de la razón le suplían con retruécanos, con metáforas, con personificaciones chocantes, con conceptillos cultos y alambicados (pp. XII-XIII).

Más concretamente, podríamos distinguir hasta cuatro prácticas del refundidor respecto a la obra original: supresión de versos, adición de pasajes nuevos, conservación de los versos originales inalterados, o la reescritura, es decir, se mantiene el mismo contenido, pero con una expresión estilística diferente. Un efectivo método comparativo consistiría en contabilizar y clasificar cada verso de las comedias analizadas en cuestión, obteniendo un gráfico como los dos ejemplos que mostramos a continuación de dos refundiciones de *El valiente justiciero*:

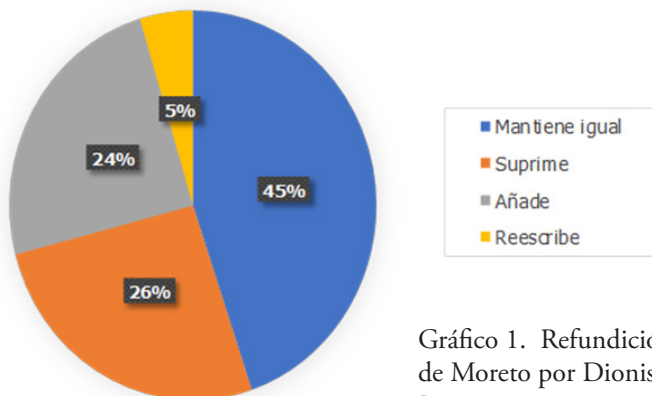


Gráfico 1. Refundición de *El valiente justiciero* de Moreto por Dionisio Solís (1811).  
[Fuente: Santana, 2022b: 23]

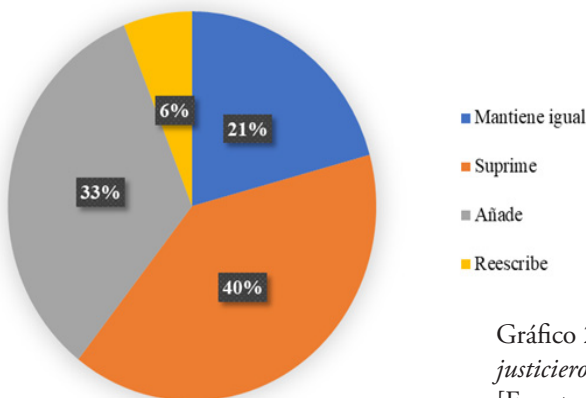


Gráfico 2. Refundición de *El valiente justiciero* de Fdez. Guerra (s.a.)  
[Fuente: Santana, 2025: 91]

Estos permiten apreciar a simple vista cuán fiel o diferente es la refundición respecto a la obra de la que parte: si comparamos ambos casos, la pieza de Solís es mucho más conservadora que la de Fernández Guerra, pues el primero mantiene idénticos hasta un 45 % de los versos originales, mientras que el segundo solo un 21 % y, en cambio, suprime un 40 %. La eliminación o simplificación de pasajes era una práctica muy común en este tipo de piezas, pues comulgaba con la economía del lenguaje y se lograba un texto más fluido, ágil, en consonancia con el gusto decimonónico. Así se puede observar en el siguiente fragmento de una refundición de *La presumida y la hermosa* de Antonio Enríquez Gómez que compuso el dramaturgo Carlos Doncel (1850)<sup>11</sup>, donde reduce a la mínima expresión un parlamento en el que Leonor expresa su amor a través de una sucesión de metáforas y otros recursos estilísticos:

LEONOR. [...] ¡Sin alma estoy!  
don Diego, mi gravedad,  
mi prudencia y discreción  
son los polos de mi sangre  
los ejes de mi valor,  
**los atlantes de mi fama  
y luces de mi opinión.  
Mi científica cordura  
amplifica mi candor  
y a los vulgares conceptos  
el ente de mi razón  
no se inclina, porque tengo  
ideas, que en el fulgor  
de mi espíritu producen  
luces, si tinieblas no.**  
Siento que el señor don Juan  
[...]  
[AEG<sup>12</sup>, I, vv. 784-799, p. 57]

LEONOR. [...] (Sin alma estoy.)  
D. Diego, mi gravedad,  
mi prudencia y discreción  
son los polos de mi sangre,  
los ejes de mi valor.  
Siento que el señor don Juan  
[...]  
[Doncel, I, vv. 666-671, p. 7]

En otras ocasiones, los dramaturgos del XIX introducían lecturas actualizadas de algunas expresiones de las piezas barrocas, es decir, *lectiores faciliores*, normalmente de pasajes más ambiguos o cómicos, ya que el humor se sustenta sobre

---

<sup>11</sup> Esta refundición ha sido estudiada por Santana [2024: 729-752].

<sup>12</sup> Antonio Enríquez Gómez.

todo en el contexto del momento y sus referentes se pierden con el paso del tiempo, de forma que sería incomprensible para el público moderno, como el siguiente comentario en *El valiente justiciero* refundido por Dionisio Solís:

PEREJIL. [...] Y eso agradezca,  
que mi amo no da asiento  
ni aun a ginoveses.  
(Moreto, I, vv. 730-732, p. 218)

PEREJIL. [...] Y eso agradezca,  
que mi amo no da asiento  
sino solo a reyes.  
(Solís, II, vv. 599-601, p. 19)

[Fuente: Santana, 2021: 93]

Esta es la intervención de Perejil cuando Tello no concede una silla al rey en su casa, diciéndole que su amo no le ofrece asiento ni a los «ginoveses o genoveses», que en el siglo XVII tenían fama de ser buenos comerciantes [Hermenegildo, 2013: 218]<sup>13</sup>. Como el público decimonónico perdería esa connotación de los genoveses, Solís decide actualizar la lectura y sustituir el término por otro más sencillo y comprensible, en este caso, «reyes».

También adquirieron un papel relevante en las refundiciones las acotaciones, pues el espacio era un elemento muy importante en la dramaturgia del XIX, por lo que los dramaturgos añadían detalladas acotaciones a sus composiciones, como la siguiente de la refundición de *El valiente justiciero* de Calisto Boldún (1872), en la que incorpora una acotación en cada jornada, como la que inaugura el tercer acto:

(La bóveda o rotonda de una cárcel con reja practicable en el centro y puerta en la derecha.— Otras de calabozos en ambos lados. — Una lámpara colgada del techo alumbra débilmente.— Al levantarse el telón, aparece doña María sentada en un escaño; un criado la acompaña.— Dos guardias vigilan la reja por la parte exterior.— Después de una pausa de algunos instantes, se abre la puerta del calabozo de la izquierda del actor, y salen por ella doña Leonor e Inés, precedidas de un carcelero, el cual, después de cerrar, se marchará por la reja del centro) [Santana 2022c: 172].

---

<sup>13</sup> Las referencias negativas hacia los genoveses eran comunes en el Siglo de Oro porque los acusaban de monopolizar las finanzas hispánicas. Algunos comentarios despectivos aparecen, por ejemplo, en *Las harpías de Madrid* de Castillo Solórzano o en *Los Sueños y Discursos* de Quevedo [Hernández Casado, 2024: 21].

Respecto a la métrica, se mantenía el verso barroco, pero se reducían los metros empleados, siempre en favor del romance y la redondilla, ya que los versos octosílabos —los tradicionales castellanos— tienen un patrón prosódico más cercano a la oralidad y, por ende, son más naturales. Así se aprecia en el siguiente cuadro comparativo entre la métrica de *El valiente justiciero* de Moreto y la refundición de Solís, quien prescinde de las silvas, décimas, endecasílabos pareados, etc. y cuyos versos integra en el romance, las redondillas y quintillas:

<i>Metro</i>	MORETO		SOLÍS	
	<i>Número de versos</i>	<i>Porcentajes</i>	<i>Número de versos</i>	<i>Porcentajes</i>
Romance	1566	56,99%	1240	60,11%
Redondilla	928	33,77%	613	29,71%
Quintillas	155	5,64%	210	10,18%
Silvas	91	3,31%	—	—
Seguidillas	8	0,29%	—	—
Silva de consonantes	—	—	—	—
Endecasílabos pareados	—	—	—	—
Décima	—	—	—	—
	Total: 2748	100%	Total: 2063	100%

Figura 3. Comparación métrica de *El valiente justiciero* de Moreto y Solís. [Fuente: Santana, 2022b: 31]

## CONCLUSIONES

Como se ha comentado a lo largo del trabajo, el teatro del Siglo de Oro siguió muy presente en los siglos venideros, incluido el XIX, aunque no sin suscitar un intenso debate entre sus defensores y detractores, en especial después de la publicación de la *Poética* de Luzán en el siglo anterior. En dicho contexto, tuvieron un éxito rotundo las refundiciones que, a pesar de su confusa delimitación por la crítica, se llevaba practicando desde hacía siglos de diferentes formas. Así, en la época decimonónica asistimos a un auténtico furor de refundir, pues se corregían

los supuestos defectos de las piezas auriseculares y las adaptaban a los nuevos patrones dramáticos de la época.

En líneas generales, los dramaturgos seguían los preceptos neoclásicos, es decir, buscaban la verosimilitud, unidad de acción, tiempo y espacio y un estilo más natural y menos recargado. De manera que suprimían secuencias y personajes superfluos para el correcto desarrollo de la trama, reducían los cambios espaciales y temporales y también trabajaban mucho el estilo, reduciendo los pasajes más extensos y retóricos o actualizando expresiones anacrónicas y sin referente para el público del XIX.

No obstante, no todas las refundiciones son iguales, e incluso dos dramaturgos pueden refundir de manera muy diferente una misma pieza, como se ha comprobado. Es más, algunas obras tituladas como «refundiciones» no dejan de ser prácticamente copias de las originales, mientras que otras son tan diferentes que se podrían considerar más una versión propia que una adaptación o refundición.

Por ello, sería necesario, en primer lugar, intentar alcanzar un consenso terminológico y definir nociones tan similares, pero a la vez con matices, como «refundición», «adaptación», «versión» o «reescritura». Después, convendría estudiar de manera individualizada y en contexto cada adaptación/refundición para lograr en el futuro una visión de conjunto más objetiva de la que tenemos actualmente.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco [1990]: «Las refundiciones en el siglo XVIII», en Joaquín Álvarez Barrientos (coord.): *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 33-41.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín [1995]: «Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX», en Ana Sofía Pérez-Bustamante, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.): *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, Cádiz, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 27-39.
- [2000]: «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación», en Luciano García Lorenzo (coord.): *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger, pp. 279-324.
- BINGHAM KIRBY, Carol [1992]: «Hacia una definición precisa del término «refundición» en el teatro clásico español», en Antonio Vilanova, Josep María Bricall

- y Elías L. Rivers (eds.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo II, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 1005-1011.
- CALDERA, Ermanno [1983]: «Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de Literatura Española*, 2, pp. 57-81.
- CARNERO, Guillermo [1982]: «Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro», *Revista de Historia Moderna*, 2, pp. 291-317.
- CASTRILLO ALAGUERO, Javier [2023]: *La reescritura en el teatro español del Siglo de Oro: Agustín Moreto refunde a Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.
- CHECA BELTRÁN, Jesús [1990]: «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», en Joaquín Álvarez Barrientos (coord.): *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 13-31.
- CIENFUEGOS ANTELO, Gema [2013]: «Colaborada, refundida y adaptada: *Cuántas veo, tantas quiero*, un enredo de comedia de dos ingenios de la corte», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 31, pp. 9-22.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1904]: *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de las Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- FERNÁNDEZ GUERRA, José [1826]: «Prólogo» a *Ir contra el viento. Comedia en tres actos, refundida de la que escribió don Agustín Moreto con el título de Yo por vos, y vos por otro*, Málaga, Oficina de Antonio Fernández de Quinceos.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro [1846]: «Discurso preliminar a sus comedias», en *Obras de don Nicolás y don Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Rivadeneyra.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique [1997]: «Silencios y proyecciones del canon dramático: *El mejor alcalde, el rey* en la refundición de Dionisio Solís (1818)», *Anuario Lope de Vega*, III, pp. 83-98.
- GENETTE, Gérard [1989]: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- GIES, David T. [1990]: «Notas sobre Grimaldi y “el furor de refundir” en Madrid (1820-1833)», en Joaquín Álvarez Barrientos (coord.): *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 111-124.
- [1996]: *El teatro en la España del siglo XIX*, trad. Juan Manuel Seco, Cambridge, University Press.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, Guillermo [2017]: «Las refundiciones de *El parecido* o la comedia moretiana (re)escrita en España al gusto de Europa», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15, pp. 87-110.

- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael [2021]: «Difusión y fortuna escénica de *El escondido y la tapada* de Calderón de la Barca», *Anuario calderoniano*, 13, pp. 343-376.
- HERMENEGILDO, Alfredo [2013]: ed. *El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá*, en María Luisa Lobato (dir.): *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, vol. VIII, Kassel, Reichenberger, pp. 177-295.
- HERNÁNDEZ CASADO, Cristina [2024]: «La reputación y la pluma. La escritura en defensa y en detrimento de los hombres de negocios al servicio de Felipe IV», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 12:1, pp. 15-26.
- MACKENZIE, Ann L. [1993]: *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press.
- MEDINA GARCÍA, Virginia [1996]: *Estudio de la vida y obra dramática de Dionisio Solís*, tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada.
- MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de [1995]: *Dionisio Solís, aventador de comedias lopianas: notas para una poética*, en Ana Sofía Pérez-Bustamante, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.): *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*, Cádiz, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 115-130.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio [1990]: «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)», en Joaquín Álvarez Barrientos (coord.): *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 43-64.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María Jesús [1990]: «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX», en Joaquín Álvarez Barrientos (coord.): *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 77-98.
- [2000]: *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Ediciones Almar.
- RUANO DE LA HAZA, José María [1995]: «La relación textual entre *El burlador de Sevilla* y *Tan largo me lo fiáis*», en Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, María Carmen Pinillos y Miguel Zugasti (eds.): *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX. Coloquio internacional (Pamplona, 1994)*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 283-295.
- RUIZ RAMÓN, Francisco [1967]: *Historia del teatro español, I. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza.
- SANTANA BUSTAMANTE, Carmen [2025]: «José Fernández Guerra y su refundición de *El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá* de Agustín Moreto», en M. C. Pérez Vargas (coord.), *Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería: ediciones XXXVIII-XL*, Almería, Editorial Universidad de Almería, pp. 68-89.

- [2024]: «Una refundición desconocida de *La presumida y la hermosa* de Antonio Enríquez Gómez», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 12:1, pp. 729-752.
- [2022a]: «*Ir contra el viento*, una refundición de José Fernández Guerra de *Yo por vos y vos por otro* de Agustín Moreto», *Esféricas literarias*, 5, pp. 107-127.
- [2022b]: «*El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá* de Moreto y la refundición de Dionisio Solís en el siglo XIX», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 42, pp. 1-37.
- [2022c]: «*El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá* de Moreto y la refundición de Calisto Boldún en el siglo XIX», *Hesperia: anuario de Filología Hispánica*, pp. 145-184.
- [2021]: «*El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca y la refundición decimonónica de Adelardo López de Ayala», *Biblioteca de Babel: revista de filología hispánica*, 2, pp. 78-98.
- SANTANA BUSTAMANTE, Carmen e Iván GÓMEZ CABALLERO [2022a]: «Fortuna y recepción escénica de *De fuera vendrá quien de casa nos echará* o *La tía y la sobrina* de Agustín Moreto en España en los siglos XVII, XVIII y XIX», *Philobiblion: revista de literaturas hispánicas*, 15, pp. 7-34.
- [2022b]: «Fortuna y recepción escénica de *El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá* de Agustín Moreto durante los siglos XVII-XIX», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 25, pp. 192-257.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán [1998]: «La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias», *Criticón*, 72, pp. 11-34.
- VELLÓN LAHOZ, Javier [1996]: «Dos versiones decimonónicas de *El alcalde de Zalamea*: Dionisio Solís y Pedro Carreño. Hacia la dramaturgia burguesa», *Criticón*, 68, pp. 125-140.
- VITSE, Marc [1998]: «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en Ysla Campbell (ed.): *El escritor y la escena*, VI, Ciudad Juárez, Universidad de la Ciudad Juárez, pp. 45-63.



## CRÓNICAS DE LOS COLOQUIOS



CRÓNICA DEL COLOQUIO  
*VERSIONES, ADAPTACIONES Y RECREACIONES*  
*DE LAS OBRAS CLÁSICAS*

**Irene G. Escudero**

---

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Uno de los platos fuertes del primer día de las Jornadas de teatro clásico de Almagro de este año 2024 fue el coloquio protagonizado por Juana Escabias, María Bastianes y Lucía Carballal sobre la labor de versionar, adaptar y recrear las obras clásicas. La mesa fue moderada por Almudena García González, quien presentó a las invitadas empezando por María Bastianes, filóloga y profesora/investigadora del programa Talentos de la Universidad Complutense de Madrid. Ha estudiado la relación entre los textos y la escena y, especialmente, la vida escénica de *La Celestina* desde 1909 hasta 2019. La segunda componente de la mesa fue Juana Escabias, doctora en filología, dramaturga, directora escénica y fundadora de la compañía Teatro Sonámbulo. Su trabajo se ha centrado en la recuperación de mujeres dramaturgas, entre las que destaca Ana Caro de Mallén, editando dichos textos y llevándolos a escena. Por último, Lucía Carballal, dramaturga y escritora. En los últimos años ha estrenado con gran éxito diversas obras, pero es por su último trabajo, *La fortaleza*, inspirada en *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la Barca, por lo que en esta ocasión nos acompañó para hablar sobre su trabajo de recreación, más que de adaptación.

Comenzó la mesa con la intervención de María Bastianes, dado que la obra sobre la que trataba su intervención es la más antigua. La estudiosa empezó narrando cómo llegó una obra como *La Celestina* a su vida. De origen argentino, Bastianes descubrió esta obra cuando tuvo que representar el papel de Melibea en una clase. Desde ese momento quedó prendada de esta pieza y, al plantearse hacer su tesis doctoral, se dio cuenta de que había una falta importante de estudios sobre la puesta en escena de *La Celestina*. La primera representación de la trama completa de la obra de forma segura es la que se llevó a cabo en 1909, pero ya desde el siglo XVI se había desarrollado una tradición escénica casi paralela a las características del teatro clásico. De esta forma, pronto se configura como una obra que simboliza una visión más humanista y transgresora, en contraposición al canon representado por Calderón de la Barca.

La investigadora explicó cómo *La Celestina* se ha configurado a lo largo del tiempo como una obra de gran carga simbólica. Asociada inicialmente a una imagen de marginalidad y resistencia, el texto evolucionó en sus interpretaciones hasta convertirse en una plataforma para explorar temas de identidad, género y política. Según destacó, las primeras representaciones escénicas se caracterizaban por un enfoque moralista que suavizaba la complejidad del texto original, presentando a Celestina como una figura demonizada y a los amantes como arquetipos de la pureza. Con el tiempo, sin embargo, la obra se ha reinterpretado desde perspectivas más contemporáneas, otorgando mayor protagonismo a personajes como Melibea y explorando la ambigüedad moral de Celestina. Sobre Melibea, Bastianes comentó que las primeras representaciones sobre este personaje se centraban en su pasividad y sometimiento, evolucionando hacia una figura de poder y decisión. Como ejemplo, mencionó la adaptación de Anabel Alonso, quien reflejó este cambio al presentar en su adaptación una Melibea activa y con mayor protagonismo, siendo esta la tendencia que cree que prevalecerá en las representaciones futuras. Además, Bastianes subrayó la importancia de investigar las representaciones visuales y escénicas de la obra, ya que estas ofrecen claves sobre su impacto cultural y su adaptación a diferentes contextos históricos. Concluyó su intervención destacando el potencial de *La Celestina* para seguir dialogando con las problemáticas sociales actuales, como la desigualdad y la lucha por la inclusión.

A continuación, tuvo lugar la intervención de Juana Escabias, quien enfocó su participación en sus versiones para la escena no en versiones filológicas, que no tienen nada que ver. Uno de los intereses que caracterizan el trabajo de Escabias es la recuperación de autoras olvidadas, como Ana Caro de Mallén, destacando especial-

mente la obra, *Valor, agravio y mujer*, una comedia que cuestiona los roles de género y las normas sociales de su tiempo. Escabias también subrayó los retos inherentes a la adaptación de obras con numerosos personajes y escenas extensas, propias del Siglo de Oro, que requieren condensación y ajustes para mantener la acción dramática en la escena moderna. Las claves de su trabajo las resumió en seis puntos principales, partiendo de un gran respeto y del sentido común. Para dar cuenta de ello, puso como ejemplo su trabajo de adaptación en la dirección de *El conde Partinuplés*, una obra que combinó elementos de comedia, drama y fantasía para conectar con públicos modernos. Subrayó que la adaptación de clásicos no solo requiere cambios estructurales, como la reducción del número de personajes, sino también una atención especial al ritmo narrativo y a la accesibilidad del lenguaje. Es decir, en su opinión, hoy en día, debe primar la acción dramática y, por ello, en ocasiones, se debe recortar el texto, “peinarlo”, para adecuarlo a nuestra forma actual de procesar la información, que no es igual a la que se tenía en el siglo XVII. En tercer lugar, destacó la importancia de hacer lecturas correctas de los textos, escucharlos, para poder pasar al cuarto paso que es el de esforzarse por acomodar el texto sin traicionarlo. Además, hizo una crítica a las interpretaciones que sacrifican el rigor histórico en favor de agendas contemporáneas, argumentando que el respeto por la esencia de los textos es crucial para mantener su autenticidad. Para terminar, como puntos quinto y sexto, señaló que se puede trabajar mucho en una adaptación para la escena sobre el papel, pero este trabajo no se ve hasta que el montaje se lleva a las tablas. Por último, destacó que tampoco hay que perder el respeto por el público.

La ponente, además, relató cómo descubrió y rescató la figura de Ana Caro de Mallén, cuyo legado permanecía casi inexplorado. Mediante un exhaustivo trabajo de archivo, Escabias reconstruyó la biografía y las obras de esta dramaturga, destacando la calidad literaria y la relevancia de textos como *Valor, agravio y mujer*. Este esfuerzo culminó en una serie de representaciones que, según explicó, han demostrado la vigencia de las obras de Caro de Mallén tanto en términos estéticos como temáticos.

Por último, Escabias destacó la importancia de representar clásicos en festivales y teatros nacionales como una forma de acercar estos textos a nuevos públicos. Insistió en la necesidad de educar y sensibilizar a las audiencias sobre el valor de estas obras, especialmente en un contexto donde los clásicos a menudo son percibidos como inaccesibles.

La tercera intervención fue la de Lucía Carballal, que compartió su experiencia al crear *La fortaleza*, una obra inspirada en *El castillo de Lindabridis* de Cal-

derón de la Barca, a petición de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Desde un enfoque profundamente personal, Carballal reflexionó sobre los desafíos de abordar un texto clásico siendo una autora que habitualmente trabaja con temáticas contemporáneas y autobiográficas.

Carballal relató que su acercamiento a *El castillo de Lindabridis* se basó en una relectura en la que encontró como motivo determinante el simbolismo del castillo como herencia y canon, pero a partir de sus propios referentes. A través de este prisma, la dramaturga exploró cuestiones como la relación entre la tradición y la modernidad, así como los conflictos generacionales y de género que se desprenden de estas relaciones. Destacó, además, la importancia de visibilizar el proceso creativo en las producciones contemporáneas, haciendo énfasis en cómo los problemas técnicos y narrativos pueden formar parte del producto final.

En su intervención, Carballal también mencionó el papel crucial de los actores formados en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Según explicó, su dominio del verso y su capacidad para interpretar textos clásicos enriquecen significativamente las producciones modernas, creando un puente entre el pasado y el presente. La autora concluyó señalando que su experiencia con *La fortaleza* la inspiró a considerar futuros proyectos que dialoguen con los clásicos, aunque desde enfoques experimentales y procesuales.

Después de las intervenciones de las expertas se abrió el coloquio al público. En primer lugar intervino David Felipe Arranz, de la Universidad Carlos III de Madrid, quien quiso preguntar a Juana Escabias cómo había conseguido reconstruir todos los vacíos de Ana Caro de Mallén y cómo había sido la aventura de empezar a reconstruir su historia, casi desde cero. Escabias contestó que, sobre todo, fue por adoptar una actitud temeraria. Le parecía muy injusto que una escritora como Caro de Mallén tuviera un vacío tan grande y que ni siquiera la hubieran oído nombrar en la RESAD. Por ello, Escabias pensó que la mejor manera de visibilizar a la dramaturga andaluza era reconstruir su biografía, la cual contenía numerosos errores cuando ella empezó a indagar sobre su vida tuvo muchas decepciones, hasta que finalmente pudo encontrar algunos datos fiables. Tirando del hilo descubrió noticias acerca de su vida, que dieron explicación a la incógnita de por qué hemos conservado tan pocas de obras de una autora de su talla. La razón no es otra que porque la dramaturga padeció la temida peste y, al morir, quemaron sus pertenencias, práctica habitual en la época para evitar la propagación de la enfermedad.

A continuación, María Bastianes preguntó a Lucía Carballal cómo se había enfrentado al texto de *El castillo de Lindabridis* sin tener ninguna referencia visual

previa. Carballal contestó que le fue de gran ayuda que Ana Zamora estrenase su versión de la obra cuando ella estaba trabajando en las labores de montaje de su propio espectáculo que, irremediablemente, estaban muy sujetos a cuestiones de presupuesto. También señaló que *La fortaleza* lo había montado a través de planos y que sí le ayudó el hecho de no haber visto montajes anteriores. Saber que la obra calderoniana fuera considerada por la crítica como una pieza menor, la tranquilizó a la hora de realizar su trabajo.

También Bastianes preguntó a Escabias cómo se había enfrentado ella al montaje de una obra sin apenas representaciones, frente a un clásico con una trayectoria escénica bien definida y documentada, dada su experiencia profesional en uno y otro campo. La dramaturga contestó que cuando presentó al Centro Dramático Nacional las obras de Ana Caro de Mallén esperaba que no eligieran *El conde Partinuplés*, porque es una obra complicada de llevar a escena, por sus muchos personajes y elementos mágicos, y porque quería ella hacer esa labor. Escabias ha cumplido su deseo recientemente y explicó que para todos los elementos mágicos de la pieza ha contado con la inestimable labor de Miguel Ángel Coso. Por suerte, el CDAEM decidió representar *Valor, agravio y mujer*, una pieza mucho más asequible escénicamente hablando, pero con mucho que contar.

Por su parte, Rafael González Cañal también quiso preguntar a Lucía Carballal si esta primera experiencia que había tenido con la obra de Calderón le animaba a seguir trabajando con los clásicos o solo se trataba de un trabajo puntual. La dramaturga contestó que no sabía si seguiría por esa línea. Pero lo cierto es que tuvo mucha más comprensión de Calderón de lo que pensaba en un principio, lo que derivó, finalmente, en su obra más personal. Porque, opinaba, las distancias son circunstanciales y, realmente, no se encontró lejos del dramaturgo madrileño y, probablemente, seguirá investigando en este sentido. También quiso puntualizar que una de las cosas de las que más orgullosa se sentía con este trabajo ha sido cómo gente lejana, e incluso crítica con el teatro clásico, se ha acercado a su montaje y les ha hecho entender a los clásicos desde nuevas perspectivas, sin tantos prejuicios, puesto que siempre hay nuevos canales de comunicación por explorar.

A raíz de esto, un asistente quiso preguntar la opinión de las conferenciantes acerca de esa clase de público que no va a ver clásicos porque cree que no los va a entender, lanzando la pregunta de cómo podemos enfrentarnos, como académicos, a esta situación. Juana Escabias contestó que, en su opinión, lo que hay que intentar es atraerles, despojarlos de esa leyenda negra a través de la educación. Es decir, la clave está en las escuelas, en los institutos y sus docentes. A este respecto,

Lucía Carballal puntualizó que desde hace diez o quince años se han llevado a cabo políticas para acercar al público joven al teatro, lo cual entiende como algo especialmente positivo. Para ella, su trabajo ha sido como una especie de aperitivo que generó interés y expresó que se siente aún a falta de explorar el verso con músicas modernas y nuevos ritmos, porque, en su opinión, todavía hay mucho por hacer.

Almudena García González intervino en el coloquio para recordar esa característica de los textos clásicos gracias a la cual son clásicos porque nos siguen hablando, de ahí que una dramaturga y escritora actual como Lucía Carballal haya hecho una relectura de *El castillo de Lindabridis*, inspirándose en ella para traerla de nuevo al presente.

Para aportar su granito de arena a estas ideas que se estaban comentando, María Bastianes intervino para expresar su sensación de que cuando *La Celestina* se lleva a escena se le saca mucho menos jugo al texto que en los montajes de teatro áureo, puede que por el trabajo de recortar y retocar el texto de Rojas para adaptarlo a un tiempo asumible en escena.

La última pregunta fue dirigida a Juana Escabias por parte de Almudena García González quien le preguntó por sus próximos proyectos. La estudiosa contestó que su mayor deseo es que *El conde Partinuplés* llegue a los escenarios madrileños, además de seguir estudiando y potenciando a autoras del Siglo de Oro (hay veinte mujeres que se sepa a día de hoy, además de Ana Caro de Mallén), editándolas y llevando sus textos a las tablas porque funcionan, son buenos y no se caen, escénicamente hablando.

En definitiva, el coloquio subrayó el papel fundamental de las adaptaciones en la revitalización de los clásicos teatrales. Las intervenciones de Bastianes, Escabias y Carballal pusieron de manifiesto que el teatro clásico, lejos de ser una reliquia del pasado, ofrece herramientas y discursos que permiten dialogar con el presente. En particular, se destacó que las adaptaciones pueden actuar como vehículo para reflexionar sobre temas universales, como la identidad, la justicia y el poder. Este encuentro fue una muestra del vigor y la relevancia de las obras clásicas, así como de los retos y posibilidades que plantea su reinterpretación en el siglo XXI. Además, el coloquio sirvió como recordatorio del papel crucial que desempeñan investigadoras, dramaturgas y directoras en la preservación y renovación de nuestro legado teatral.

## CRÓNICA DEL COLOQUIO DE LA REPRESENTACIÓN DE LA *COMEDIA DEL RECIBIMIENTO*

**Óscar García Fernández**

---

UNIVERSIDAD DE LEÓN  
IES ANTONIO GARCÍA BELLIDO

*Conversando con Cairasco*, con la presencia de Inma Chacón, Oswaldo Rodríguez, Rafael Rodríguez e Irene Pardo y moderado por Rafael González Cañal. Actividad incluida en el XLVII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Jueves 18 de julio a las 13.00 horas en el Corral de comedias.

Dentro del marco de las XLVII Jornadas de teatro clásico de Almagro, con el apasionante título de *El arte de adaptar a los clásicos*, se celebra uno de los ya tradicionales coloquios de las obras representadas el día anterior, en este caso de la *Comedia del recibimiento*, obra considerada como el primer texto dramático de la literatura canaria. Se trata de una producción de la compañía Euroescena en colaboración con la Fundación Auditorio Teatro de las Palmas de Gran Canaria. Se pudo ver la obra la noche anterior, el 17 de julio a las 22.45 horas, en un prácticamente lleno Palacio de los Villareal. El elenco recibió una gran ovación al finalizar. La duración fue de una hora y en los corrillos de la salida se alababa el buen trabajo actoral y de dirección.

Normalmente este tipo de coloquio se celebra en el aula magna del palacio de los Condes de Valparaíso, sin embargo, esta conversación toma tintes muy especiales al llevarse a cabo en el fabuloso corral de comedias de Almagro, donde se nota el calor. Hay una gran afluencia de público.

Mostrando la armonía existente entre el propio Festival y las Jornadas, la directora del Festival de teatro clásico de Almagro, Irene PARDO, toma la palabra para agradecer al público su asistencia con un corral lleno a pesar de la elevada temperatura. Muestra su alegría por la recuperación del importante dramaturgo canario Bartolomé CAIRASCO DE FIGUEROA. También agradece la asistencia y colaboración de las instituciones canarias para que este autor reciba la atención que merece. Irene PARDO se congratula de la presencia en el coloquio de Inma Chacón y recuerda a su fallecida hermana Dulce Chacón, a quien el público reconoce cariñosamente con un fuerte y prolongado aplauso.

Le cede la palabra a Rafael GONZÁLEZ CAÑAL, director de las Jornadas, quien agradece al público su asistencia. Explica la costumbre de hacer un coloquio con miembros de la compañía teatral. Destaca asimismo el empaque que otorga a este encuentro el espacio del corral de comedias.

GONZÁLEZ CAÑAL reivindica a Bartolomé Cairasco de Figueroa como uno de los padres de las letras canarias, poeta y dramaturgo del que es necesaria su difusión. Explica que la obra es un texto de finales del siglo XVI, pero de descubrimiento muy tardío, de 1962. Tras este breve prólogo, le va facilitando la palabra a cada miembro de la mesa, compuesta por Oswaldo Guerra, Inma Chacón y Rafael Rodríguez. Va presentando a cada uno antes de sus intervenciones.

Oswaldo GUERRA SÁNCHEZ es profesor titular de la universidad de Las Palmas de Gran Canaria y el editor de esta *Comedia del recibimiento* en 2005. También ha investigado sobre otros poetas y autores canarios, además de ser él mismo poeta.

GUERRA toma la palabra y agradece poder estar en el festival de Almagro para hablar de Cairasco de Figueroa (1538-1610) en el corral de comedias, un lugar que debió ser habitual para el dramaturgo, no el de Almagro, pero sí otros similares. Este autor no era un desconocido en los siglos de oro, ya que sus obras eran celebradas y leídas. Recibió una formación eclesiástica y se ordenó sacerdote con trece años. Estudió en la Península Ibérica, incluidas Coimbra y Lisboa, e, incluso, en Italia. Él era un mestizo ya que descendía de una mujer autóctona canaria. El apellido Cairasco es de origen portugués y el apellido Figueroa, que también hubo en Almagro, es de origen nizaro, pero del periodo en que Niza pertenecía a Italia y no a Francia.

GUERRA continúa acercando la figura de Cairasco, un cura muy especial, ya que estuvo en Sevilla y sus mentores/patrocinadores recibieron noticias de que su conducta no era ejemplar. Al parecer, le gustaba divertirse demasiado y llegaron rumores de asuntos amorosos, por lo que le suspendieron la financiación para

seguir estudiando y formándose. Además, como poeta escribía poemas satíricos, lo que era un tanto extraño para un clérigo. Entró en contacto con grandes personalidades, especialmente con Miguel de Cervantes y Lope de Vega y ambos lo mencionan en alguna de sus obras. Su estela sigue hasta el *Buscón* de Quevedo, si bien, de forma satírica. GUERRA incide en que es bastante significativo que investigadores actuales han averiguado que Góngora fue discípulo de Cairasco en el uso del verso esdrújulo, además de uno de los grandes representantes de este tipo de composición.

Dentro de su producción literaria destacan las obras religiosas, sus antedichos poemas esdrújulos y el *Templo militante*, escrito entre 1602 y 1610: esta obra es una vida de santos en verso con cuatro tomos con más de 120.000 versos y se considera la obra más extensa de este tipo en español; es más, fue considerado libro de cabecera en su época y hasta el siglo XVIII. Durante todo ese periodo está documentado que fue llevado a América y allí se distribuía, especialmente en conventos.

Tras este repaso por la vida y obra del autor, GONZÁLEZ CAÑAL retoma la palabra para recordar el montaje de la noche anterior. Agradece la versión de la edición de la comedia que se ha podido repartir a todos los matriculados en las XLVII Jornadas de teatro clásico. También explica que esta representación de la *Comedia del recibimiento* es un espectáculo del productor Salvador Collado y del teatro Galdós de Las Palmas, con el patrocinio de distintas instituciones canarias. La obra originalmente se representó en 1582 ante las puertas de la catedral de la ciudad.

El moderador presenta a Inma CHACÓN. Ella es doctora en Ciencias de la Información, colaboradora en prensa en diversos medios, autora de excepcionales novelas y la adaptadora de la versión teatral. GONZÁLEZ CAÑAL le pregunta por la génesis de la adaptación.

Inma CHACÓN toma la palabra y agradece estar en un lugar como Almagro, especialmente en el corral de comedias. Si Irene Pardo recordaba a Dulce Chacón en la presentación del acto, Inma CHACÓN recuerda que la producción teatral de *La voz dormida* se estaba haciendo en las islas de Gran Canaria y Tenerife. Así, durante aquellas representaciones, el productor Salvador Collado le propuso adaptar un clásico, y, aunque Inma Chacón pensó en Lope de Vega y aceptó inmediatamente, en realidad, la propuesta era la de Cairasco de Figueroa, a quien no conocía mucho, pero se puso a leerlo y a estudiar su obra. De esta manera tan emotiva recuerda que su acercamiento al dramaturgo canario fue, de manera indirecta, gracias a su hermana Dulce Chacón.

Cuenta que la obra de Cairasco es muy complicada, muy barroca, con muchas figuras literarias. Su labor de investigación continuó con la lectura de *El templo militante*, de donde también tomó algunas palabras e ideas para este montaje teatral. Le resultaron muy interesantes, asimismo, las obras satíricas y los poemas eróticos; es decir, se empapó de la obra de Cairasco de Figueroa.

Respecto a la adaptación en sí, llegó a tener siete versiones diferentes y ya estaba en marcha desde antes de la pandemia. Una de las cuestiones que más le gusta de trabajar el teatro es que es algo colectivo, acaba siendo una creación colectiva. Desde su propuesta hasta la representación, hay una responsabilidad combinada, todos tienen que ver mucho en el proceso y en el texto final.

Dado que la historia de las islas Canarias es muy desconocida, se conquistó casi a la par que el descubrimiento de América, CHACÓN imaginó la manera de contarla con un escenario dividido en dos partes: por una la comedia, por la otra, pinceladas de la historia de Canarias, para que la gente se pudiera preguntar por los piratas en las islas y por los esclavos aborígenes. Estos se suicidaban de manera casi numantina antes de entregarse a los conquistadores, hecho que terminó reflejado en la obra. Dialogó mucho con el productor sobre la lengua, la historia, aprovechó el vocabulario que escuchaba durante este proceso para que la obra fuera muy canaria, aunque sin perder de vista la intención divulgativa. Hubo otras aportaciones importantes como la parte musical a cargo de Isabel Álvarez y la del propio director Rafael Rodríguez, de aquí esa idea del teatro como creación colectiva.

Ya con esa versión, el director le pidió que la historia de Canarias estuviera integrada en la propia comedia y no en paralelo. Además, su intención era acercar el texto al siglo XXI, seguramente en el siglo XVI se entendería mejor, pero no en la actualidad. Otra idea que tuvo que acomodar fue que la parte de la guerra estuviera escrita en verso por completo y para ello se ciñó al metro de la octava real.

La música de Isabel Álvarez fue el punto de unión a través del personaje de Magec, la representación femenina del sol en la mitología canaria. Por otro lado, la obra le recuerda a *El sueño de una noche de verano* dado que en ambas aparece en mundo onírico, el de las hadas y duendes y el personaje del sol sirve como elemento de enlace.

Inma CHACÓN continúa con la explicación del proceso de adaptación. Tenía muy claro que el texto debía ser comprensible, de ahí que le diera el nombre de versión libre al texto final, el que se terminó publicando. En el calor del corral, reconoce que tenía mucho respeto a la opinión de Oswaldo Guerra, pero este apostilla que se alegró mucho de esa versión libre.

Para finalizar su intervención, vuelve a agradecer haber sido responsable de la versión, que se completa a la perfección gracias a la cuidada iluminación, capaz de crear muchas interpretaciones, y gracias al logrado vestuario.

A continuación, GONZÁLEZ CAÑAL presenta a Rafael RODRÍGUEZ, director del montaje. Ya había dirigido obras de teatro auriseculares como *¿De cuándo acá nos vino?* con la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2009; y con su propia compañía 2Rc Teatro un *Alcalde de Zalamea* o *Abre el ojo* de Rojas Zorrilla. GONZÁLEZ CAÑAL le pregunta por el proceso de montaje de la obra.

Rafael RODRÍGUEZ agradece la presencia en Almagro de la obra y esta cita tan especial en el corral de comedias. Recuerda que montar la *Comedia del recibimiento* fue una «locura» del productor Salvador Collado. Cuando aquel se preguntó quién lo podría dirigir, pensó en la compañía de Rodríguez, que tiene una trayectoria de veinte años y suele hacer una obra de teatro del siglo de oro desde la modernidad cada segundo año. Hablaron y, en realidad, Cairasco es bastante desconocido hasta en Canarias, por lo que no lo conocía y se puso a investigarlo.

La primera versión de Inma Chacón fue avanzando en ese proceso colectivo. Hubo un diálogo entre todos y surgieron ideas y distintas posibilidades, pero para empezar a trabajar con los actores y actrices, necesitaba tener el texto lo más definitivo posible. En este sentido, recomienda a todo el público que lea el texto original y no solo la versión de Inma Chacón para poder comparar ambas.

La obra para él es una loa de Canarias y del obispo al que se recibe. A la pieza original le faltaba acción y conflicto, lo que hace muy difícil hacer una obra teatral, pero llegaron a esa séptima versión, que luego todavía hubo que pulir para la representación. De hecho, en el proceso de montaje se cambió todo el final. Como siempre quiere que se entienda bien la historia que se está contando, su principal preocupación es aclarar bien el contenido. Se consigue crear conflicto desde el inicio a través de los personajes de las ninfas y su enfrentamiento, y también mediante los graciosos Gáldar y Guía, cuyos nombres son tomados de dos pueblos vecinos que tradicionalmente se llevan mal. Los dos personajes se plantean la modernidad y la tradición, situación que incluso se puede trasladar a la actualidad con el asunto del turismo. Otra adaptación fue el paso de estos personajes femeninos a masculinos.

En lo relativo al vestuario, se fijaron en los referentes de Cairasco, que son clásicos por formación, como el caso de las ninfas. Para ello explica también que la propia historia, el origen de Canarias todavía hoy se debate. Cada isla tenía su propio pueblo aborigen y no había comunicaciones entre sí. Señala que la última

teoría parece apuntar a que fueron los romanos los que llegaron ya desde el siglo I y luego los bereberes. Consecuentemente, estos referentes se pueden ver en el vestuario de Magec, el sol, que tiene un referente bereber; los graciosos lo tienen en el pueblo y las ninfas en el mundo clásico.

Otro elemento que hubo que convertir en un diálogo es la loa final de Doramas, el héroe resucitado, dedicada al obispo que recibe la comedia, ante quien se representa. Esa loa se ha transformado en un diálogo, intentando ver quién gana o pierde, pero como un encuentro entre iguales.

Para finalizar su intervención agradece que el productor contara con él y la exposición sobre la figura del autor *Perfiles para Cairasco* que se inaugura esa misma tarde en la casa palacio Juan Jedler, en Almagro, dentro de la programación del Festival.

GONZÁLEZ CAÑAL retoma la palabra y pregunta si la lengua aborigen que se utiliza en la obra está en la propia obra de Cairasco.

Inma CHACÓN contesta que hay una parte en lengua tamazight y otra que no está en la obra de Cairasco. Esta segunda fue introducida por la propia adaptadora con la asesoría del especialista Rubén Sosa.

De hecho, apostilla Oswaldo GUERRA, en la propia exposición se podrá ver un vídeo de una persona hablando esta lengua en la actualidad.

GONZÁLEZ CAÑAL ofrece la palabra al público, pero Inma CHACÓN quiere aclarar antes que el final de Doramas es una loa al obispo en que se va comparando la vida del propio Doramas con la del obispo. A ella le ha gustado mucho el montaje por la idea de que el vencido es quien recibe al conquistador. Y esa misma cuestión también aparece en *El templo* de Cairasco. Esto se refleja muy bien en la obra ya que el obispo comienza más elevado en el escenario, pero va descendiendo a la altura de Doramas para volver a subir juntos, terminando Doramas a su derecha. De esta manera, se trata con mucha dignidad al vencido. Doramas, que había sido resucitado, tiene que volver a morir y lo hace con mucha dignidad y se convierte de manera definitiva en un mito. Todo esto otorga a Canarias esa idiosincrasia tan característica, tan suya. Y es que el asesinato de Doramas fue un punto de inflexión en la historia de las islas, algunas de las cuales, como Tenerife y La Palma, fueron conquistadas después del descubrimiento de América. Doramas fue asesinado a traición cuando el rey isleño ya estaba firmando pactos con los conquistadores mientras Doramas quería seguir resistiendo, de aquí la traición y el carácter mítico.

El público interviene y comienza el dramaturgo Manuel CANSECO. Felicita por la obra y la agradece mucho, ya que encontró sus raíces canarias, donde vivió

entre los cuatro y los diecisiete años. Esas raíces van en dos sentidos, por un lado, como canario, y por otra, como canario lejos de las islas Canarias. Dice que se puede ver el ímprobo trabajo llevado a cabo. Solo puede poner una pega y se dirige al director desde su propia perspectiva de director. Le hubiera gustado un poco más de polimetría ya que esto hubiera otorgado más atractivo al texto, que así se quedó un poco plano.

El director R. RODRÍGUEZ agradece la felicitación y la idea de la polimetría, asegurando que la va a tener en cuenta.

La siguiente intervención es de Alexander SAMSON, quien también felicita al director por la obra y pregunta por la escenificación original de la misma.

Oswaldo GUERRA explica que hay investigadores que la han estudiado y sobre esta obra no hay más noticias, pero sí sobre otras parecidas. Existen documentos que sobrevivieron al fuego en Gran Canaria tras la invasión pirata del siglo XVI, por lo que se sabe cómo se construyó el escenario ante la catedral. Es más, en Inglaterra también hay material de Cairasco.

En este mismo sentido, Inma CHACÓN recuerda que Cairasco era músico. En la biblioteca del Palacio Real se conservan algunos documentos y ella estuvo allí para verlos y analizarlos y fue muy emocionante ver la letra del propio autor.

Sin abandonar esta cuestión, GUERRA recuerda que nunca ha conseguido que le cedan estos documentos originales para una exposición. Y es que Cairasco optó a ser secretario en la corte de Felipe II y al no haberlo conseguido, se puede observar un cierto rencor en su obra. Esto se puede ver especialmente en esta *Comedia del recibimiento*, está enfadado porque todos los obispos venían de la península y ninguno era canario. Cairasco quería ser obispo y albergaba un cierto resquemor, por lo que Doramas es el protagonista, sin que el obispo esté en un origen.

Rafael GONZÁLEZ CAÑAL recuerda que Lope de Vega también tuvo unas grandes aspiraciones en la corte, al igual que Cairasco, pero nunca consiguió un cargo, de modo que ambos autores se pueden considerar almas gemelas respecto a esto.

Para finalizar el interesante coloquio sobre esta obra, GONZÁLEZ CAÑAL agradece al productor Salvador Collado y a las autoridades canarias su esfuerzo, así como al elenco su gran interpretación, para quienes pide un aplauso.

Con una cerrada ovación por parte del público para los actores, y miembros de la mesa, termina el coloquio a las 13.00 horas en el emblemático espacio del corral de comedias de Almagro en el marco de las Jornadas de teatro clásico y el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

BIBLIOGRAFÍA

- CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé [2005]: *Comedia del recibimiento*, edición, introducción y notas de Oswaldo Guerra Sánchez, Las Palmas de Gran Canaria, Archipiélago.
- : *Comedia del recibimiento*, versión libre de Inma Chacón.

CRÓNICA DEL COLOQUIO SOBRE LA REPRESENTACIÓN  
DE *EL MONSTRUO DE LOS JARDINES*, DE PEDRO  
CALDERÓN DE LA BARCA, POR LA JOVEN COMPAÑÍA  
NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO (2024)

**Alberto Gutiérrez Gil**

---

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

*El monstruo de los jardines* es un texto mitológico de un consolidado Calderón que, a pesar de las potencialidades escénicas que ofrece, nunca había sido elegido para conformar el repertorio de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. La Joven Compañía supo apreciar su actualidad y, sobre todo, como señala su director, Iñaki Rikarte, el componente lúdico que nos muestra a un Calderón divertido y arriesgado: «Es difícil no imaginar a don Pedro Calderón de la Barca pasándose en grande mientras escribía la obra porque este *monstruo*... es un puro juego»<sup>1</sup>. Teniendo en cuenta el abanico de posibilidades que abría, este título de la dramaturgia calderoniana salía, como Aquiles, de su cueva para conocer y darse a conocer a los espectadores del siglo XXI.

El día 18 de julio los asistentes a las XLVII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro pudieron disfrutar del ensayo general que la Joven hacía en una calurosa noche de julio que, no obstante, ofreció una atmósfera perfecta para disfrutar del texto calderoniano. Y, como no podía ser de otra manera, al día siguiente, eran las

---

<sup>1</sup> <https://www.festivaldealmagro.com/programa/el-monstruo-de-los-jardines/#ficha>

jornadas las que recibían a los responsables del espectáculo para comentar aquellos aspectos más destacables tanto de la puesta en escena como del significado del texto en sí mismo.

Dirigido por Rafael González Cañal, se abrió el coloquio a las 12:35 del 19 de julio con Iñaki Rikarte, encargado de la dirección y la versión de *El monstruo de los jardines*; Ania Hernández, actriz principal; y Pascual Laborda, actor que encarnó a Aquiles, elemento central del argumento. Iñaki es un hombre de teatro y un director con una trayectoria larga y reconocida que se inició con Kolunka teatro, con la que incluso ha ganado un premio Max por su versión de *Forever*, y que continuó con la puesta en escena de títulos clásicos como *El desdén con el desdén*, con el que estuvo en Almagro en 2020 con la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico en la Antigua Universidad y con el que fue finalista al premio Max de Dirección; Ania Hernández, por su parte, es una actriz con una firme formación en el seno de la RESAD y que ha trabajado el mundo clásico en varias ocasiones, como es el caso de *La traición en la amistad*; finalmente, Pascual Laborda es otro actor habitual en el clásico, como atestiguan sus trabajos en *La discreta enamorada* o *Don Gil de las calzas verdes*.

#### CARPINTERÍA TEATRAL: EL TRABAJO DE COMPAÑÍA

Uno de los polos temáticos que guio el debate y que más interesó a los asistentes tuvo que ver con el trabajo de compañía, tanto previo como paralelo a la vida escénica de la versión. Duncan Wheeler, profesor inglés centrado en el estudio de la cultura española, encontró interesantes concomitancias en la manera en que los actores pueblan el escenario, se mueven en él y recitan el texto y el teatro de la zarzuela, en ambos casos, artes escénicas que precisan de un gran trabajo con el movimiento para que se pueda entender a la perfección todo lo que ocurre en escena. En *El monstruo de los jardines* Wheeler vio esa importancia del movimiento y una buena ejecución que no siempre se puede apreciar. Iñaki Rikarte confirma estas intuiciones y explica que a la hora de trabajar considera fundamental que los actores entiendan muy bien lo que dicen y, si no es así, en los ensayos se trabaja de manera intensa.

En este sentido, Rikarte revela que la compañía tuvo la suerte de trabajar el texto de la función en diferentes momentos antes de empezar con los ensayos. El elenco profundizó en el texto calderoniano en los talleres de la Compañía durante

un mes, incidiendo en aquellos elementos indispensables para comprender verdaderamente el texto. Más aún, como apunta Ania Hernández, los actores siguieron un ritmo y un modo de trabajo muy disciplinado junto con el equipo técnico, logrando construir un reloj suizo en el que todas las piezas estaban perfectamente coordinadas. Y dentro de ese equipo técnico, recuerda Pascual Laborda, fueron muy importantes Vicente Fuentes y David Huerta, encargados expresamente del texto, y con los que lo desmenuzaron, desarmaron y armaron para pasar posteriormente a darle forma escénica con Iñaki, quien aporta una visión muy rica desde el punto de vista de la recepción por parte del público. En su caso, Labordeta tenía muy claro cómo quería contar la historia y, para ello, ese trabajo previo de comprensión textual fue decisivo. Como indica, el trabajo del actor es comunicar y debe hacerlo bien.

De nuevo, es el profesor Wheeler quien incide en esta labor didáctica de la Joven y pregunta si esos talleres formativos, tan importantes en la gestación de este espectáculo, están solo enfocados a los actores jóvenes o también son compartidos con los integrantes de la CNTC. Toma la palabra Fran Ninot, coordinador artístico de la compañía, y explica que este enfoque fuertemente didáctico es una de las labores de formación que identifica a la Joven Compañía, una formación a través de talleres previos al montaje que abarcan diferentes disciplinas y que dan muy buenos resultados, como ya comprobaron en la temporada anterior con *La discreta enamorada*. Dentro de estos talleres, hay un trabajo de investigación intenso con el texto, más largo en la Joven que en la CNTC, que lleva aparejado procesos de ensayo más amplios en los que se profundiza en la fuerza de la palabra y en su poder sugestivo.

Otro de los asistentes al coloquio centra su mirada en el papel de Iñaki Rikarte, tanto como director como versionador del texto y, sobre todo, se interesa en cómo fue realizar este trabajo en contacto con los actores. Iñaki se define como una persona muy metódica y, por tanto, partió de una lectura profunda y detallada de los versos de Calderón, así como de otras obras relacionadas. Lo que buscaba con esta lectura era liberarse de la idea de lo que aquello debería ser para encontrar él mismo el cómo quería que fuera desde un punto de ingenuidad, entendiendo el texto de manera minuciosa y, a partir de ahí, construir la versión pensando en el elenco de la compañía (aún no sabía que sería destinada a la Joven, aunque confiesa una debilidad por trabajar con gente joven, pues lo hacen con fe y con un arrojo que evita tener que explicar todo lo que tienen que hacer).

A partir del texto versionado, se dirigieron a la sala de ensayos, donde fueron identificando, actores, director y equipo técnico, todos aquellos instrumentos que

debían favorecer la transmisión del texto al espectador y que, de algún modo, conectaban con el Calderón gamberro que él había descubierto en *El monstruo de los jardines*. De ahí surgieron ideas como la plataforma giratoria, la estética del mundo militar de los años cincuenta o sesenta que descubrieron en algunas fotografías, la introducción de psicofonías y otros elementos del mundo paranormal o del mundo de las telecomunicaciones militares, etc. Todos estos elementos cobraron vida en el transcurso de los ensayos, donde también hubo que hacer ciertas renunciadas y tomar decisiones que, aunque se separaban de la idea primigenia, ayudaron a levantar un espectáculo mucho mejor de lo que él habría podido pensar.

Y como el tema de las jornadas versa en torno a las adaptaciones, Iñaki cierra este apartado hablando sobre la adaptación, un asunto que interesaba especialmente a Rafael González Cañal como director del encuentro. Es una obra que se entiende muy bien, aunque el texto en sí es complicado. En este sentido, la primera labor consistió en podar la obra, reducir un texto que, de hacerse por completo, conllevaría un espectáculo de unas cinco horas, algo impensable actualmente. Se propuso, por un lado, no cortar nada que no se entendiese, es decir, que para realizar cortes primeramente era importante conocer su significado; por otro lado, que los actores tuvieran también su parte de responsabilidad en esta tarea, pues es importante que se comprometan con este trabajo y, de esta manera, se sientan también importantes en la narración de la obra; finalmente, lo que se buscaba es que el mensaje calara de una manera clara entre los espectadores y, para ello, era fundamental dar luz a pasajes complicados que pudieran constituirse en obstáculos que desconectarán al público.

#### LA PUESTA EN ESCENA

Este espectáculo de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico cobra una identidad muy especial gracias al trabajo escenográfico, que se suma como un elemento que enriquece la acción dramática, la dota de un color diferente y, además, colabora en la decodificación del significado de la historia. En este sentido, un número considerable de las intervenciones del público asistente al coloquio estuvo dirigido a ensalzar el buen trabajo realizado y a intentar comprender de manera más profunda cada uno de sus resortes. Como bien señala González Cañal, el Teatro Adolfo Marsillach acoge a los actores en un escenario muy grande, diferente al de la Comedia y, en este sentido, entiende que la compañía debe hacer

también una labor de adaptación al medio. Ania y Pascual reconocen que ha sido un proceso complejo pero, a la vez, rápido, que conllevó también un reaprendizaje por su parte.

Iñaki Rikarte reconoce que en esa readaptación su objetivo principal seguía siendo que un texto tan complicado siguiera comprendiéndose de la mejor manera posible, pues la falta de comprensión de un espectáculo no deja de ser un gran fracaso. Las comedias mitológicas calderonianas han sido denostadas habitualmente por la crítica debido a su complejidad y a, entienden ellos, su falta de naturalidad. Sin estar totalmente de acuerdo, Rikarte entiende que son obras fascinantes pero muy irregulares y, por ende, ha sido necesario homogeneizar todas sus partes. Y es aquí donde toma sentido y fuerza la escenografía. A partir de la construcción del discurso articularon el espacio escénico en torno a un elemento giratorio que despertó la fascinación del público. Algunos de los presentes alabaron su uso, pues se reveló como un mecanismo tan perfecto como un reloj suizo que, en realidad, no es sino la rueda del destino a la que están sometidos los personajes y que los arrojaba a pesar de sus intentos por huir de ella.

La idea partió de una intuición que le acompañó desde que se inició el proceso creativo de *El monstruo de los jardines*, a pesar de las dificultades técnicas que planteaban su ejecución. Para ellos fue como un «salto al vacío» que se convirtió en un gran acierto una vez encajó en el discurso como ese elemento del engranaje argumental que arrastraba a Aquiles como un hámster y contra cuya inercia lucha constantemente su madre. No obstante, entiende que su inserción en la escena es un ejercicio de coherencia con el género, pues las comedias mitológicas estaban escritas para el artificio y, en consecuencia, su puesta en escena tiene que plasmar imágenes impactantes. En esta senda, además del elemento giratorio, cobra mucha importancia el artificio musical, originario también de Calderón. La música, como ocurría en el texto calderoniano, que ya presenta en su origen fragmentos escritos para ser cantados, se pone al servicio de la trama y se erige como una herramienta muy poderosa y dramáticamente muy interesante.

Igual de sorprendente que la plataforma giratoria es la aparición del helicóptero que se lleva a Aquiles en el desenlace de la obra. *El monstruo de los jardines* presenta un final abrupto, enigmático, y en el que el protagonista se convierte en un héroe que decide optar por el amor sorteando las manipulaciones de Ulises, un personaje perturbador, oscuro. Ambos representan la lucha de dos fuerzas que ofrece una lectura política que enriquecía el argumento base y que ellos decidieron contarla en el contexto de una guerra para que el espectador entendiese mejor esta

situación. Es así como se decide introducir un helicóptero en el final, una máquina anacrónica que representa el cable que los dioses tienden a Aquiles para llevarlo a la guerra. Lo interesante del caso es que el germen de la estética y el enclave temporal fue el helicóptero, que marcó la ambientación de toda la representación y acercó el argumento a los años cincuenta/sesenta. Con este artificio se potenciaba la idea de la manipulación al oprimido, del bando que ocupa al ocupado, y, de alguna manera, conectaba con referentes actuales como la guerra de Ucrania, que despertan un fuerte sentimiento de empatía en el espectador. El propio Rikarte explica que es indispensable que el público entienda lo que está pasando para que no se desvincule del espectáculo, aunque no comprenda el cien por cien de todo lo que ocurra o se diga en escena.

En esta línea, la elección del vestuario estuvo motivada también por la necesidad de que el público entendiera y localizara bien la historia, que encontrara situaciones reconocibles. Así, pensando en una guerra cercana y en la importancia de la religión, se rescató al cuerpo de la Legión y, de manera especial, al legionario como hombre de fe, de acción y, sobre todo, de impulso, una de las cualidades más apreciadas por los románticos en los personajes del teatro calderoniano.

Lo más enriquecedor del teatro es que en muchas ocasiones el espectador es capaz de encontrar mensajes o detalles que no estaban en la configuración inicial del montaje ideado por la compañía. En este coloquio vemos un interesante ejemplo de esto, pues uno de los asistentes, recordando el elemento del helicóptero, muestra una interesante visión circular del devenir de Aquiles que tiene que ver con la escenografía: la historia arranca con la profecía de la muerte del joven y se cierra con su huida en helicóptero asido por el talón por el que se profetizó que moriría. A pesar de que podría haber sido una genialidad prevista, el director reconoce que no estaba en la voluntad de la versión jugar con este símbolo; sin embargo, es un ejemplo de lo importante que es el diálogo con el público, un diálogo que empieza en Calderón y termina en el espectador, que realmente es quien da significado a la obra.

Este final se completa con la visión de los personajes protagonistas femeninos. Como Ania explica, fue difícil en un principio para las actrices adentrarse en personajes que encarnan a mujeres empoderadas, y fue de nuevo gracias al público que lograron finalmente encontrar el tono. La trama de Tetis, por ejemplo, es muy poderosa y, sobre todo, evidencia una humanización de los personajes mitológicos por parte de Calderón pues, como queda claro en la obra, es más importante la madre que la diosa. En este caso, Tetis se enfrenta al destino y fracasa, siendo la

decisión del Estado de llevar a su hijo a la guerra la que triunfa. Y no solo es un fracaso en el resultado final, sino que ese enfrentamiento con el destino arrebató a su hijo los mejores años de su vida, pues vive encerrado en la cueva para, una vez fuera, ser reclutado para la guerra y morir joven. Es un final trágico en el que eliminaron cualquier atisbo de vodevil, pues así lo requería, y en el que Tetis se rinde a la evidencia y pide perdón por los yerros que han abocado a su hijo a la muerte y a ella a la soledad. En el caso concreto del personaje encarnado por Ania, era importante que, como le indicaba el director, no se quedara pequeño y evitara por todos los medios cualquier atisbo de victimización, pues su escenario era el de una princesa encerrada en una jaula de oro, un lugar que le impedía hacer lo que realmente quería. Debía cumplir con su deber frente a su gusto, lo que le sumía en una profunda frustración de la que escapa al final, cuando puede, en una especie de anagnórisis, tomar las riendas de su vida y expresar lo que realmente siente y quiere.

#### UN ETERNO DEBATE: LOS AÑADIDOS MODERNOS Y EL «PROBLEMA» DEL VERSO

Como no podía ser de otra manera, el coloquio se cierra con dos temas recurrentes en el mundo de la dramaturgia y que se han tratado con especial incidencia en las últimas ediciones de las Jornadas: por un lado, la introducción de elementos modernos o anacrónicos para acercar la historia al espectador; por otro lado, el trabajo de verso por parte de compañía y, especialmente, su dicción por parte de los actores.

Manuel Canseco, desde su dilatada experiencia como director en montajes de clásicos, aporta una visión diferente en cuanto a ciertos aspectos escénicos, como los numerosos gags utilizados en la versión y su puesta en escena para ganarse de manera fácil el beneplácito del público, la estética del vestuario, la localización de la acción en Grecia en lugar de en España si la intención era la de transgredir; así como cierto disgusto ante el trabajo con el verso, pues considera que existe un problema de homogeneización en la forma de decir el verso entre los diferentes integrantes del elenco e, incluso, en los diferentes momentos de la obra.

Teniendo en cuenta que cada uno entiende estos aspectos de manera positiva o negativa según sus gustos personales, Iñaki Rikarte entiende que, por ejemplo, la introducción de ciertos gags modernos en el espectáculo puede conllevar que la función escasee hacia un lugar demasiado cómodo para el público, una situación

que intenta evitar para que la creación sea nueva y le ofrezca sorpresas; es importante escuchar la reacción del público pero no venderse a ella. No obstante, el humor que de por sí es patente en la pieza le dio pie para introducir guiños que lanzan lazos al público sin sacarle del hilo argumental. En este sentido, recogiendo la crítica a la localización de la historia, considera que sí se podía haber trasladado a los personajes a España, pero le parecía un esfuerzo quirúrgico muy grande para un rendimiento cuestionable; entendieron más interesantes que las relaciones con la actualidad se sugiriesen, no se explicasen.

Centrándose en el tema del verso, y reconociéndose responsable del trabajo de la compañía en este aspecto, defiende que en todo momento hay un enorme respeto por cómo se dice el verso en la función, diferenciando el hablar el verso del decirlo. En su caso, hay que tener en cuenta que es la Joven y, por tanto, son actores que están construyendo un camino en el que desde la dirección intentan evitar que hablen en verso y, en consecuencia, el producto resulte acartonado.

Pascual Laborda defiende el trabajo realizado por la compañía con respecto al verso y, más allá de que son «novatos» en ello, reconoce también que, a pesar de los estudios existentes, también parece claro que incluso los autores juegan con el verso, incurren en errores de hipermetría o hipometría; en definitiva, se toman licencias que juegan a favor de la comunicación y, sobre todo, que juegan a favor de una mejor comprensión del texto y la historia por parte del público. Y es en esa lucha en la que ellos, como compañía, están.

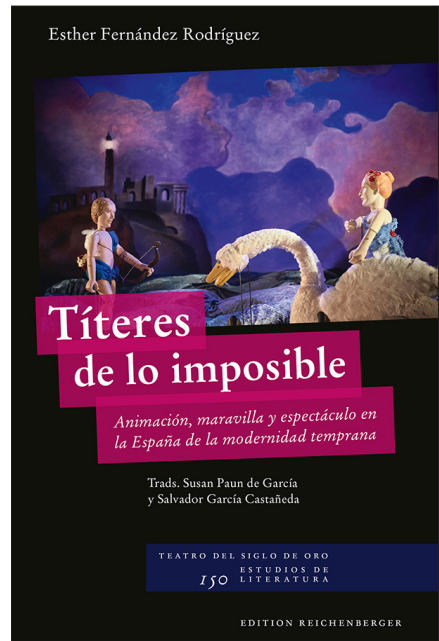
## CIERRE

Los coloquios que tienen lugar en las Jornadas de teatro clásico de Almagro son siempre un ejemplo de la estrecha relación que actores, estudiosos y público mantienen en el mundo del teatro clásico. En este caso, además de hacerse evidente esta conexión, el coloquio se mostró como un espacio en el que desarmar el engranaje del montaje de *El monstruo de los jardines* para poder comprender mejor sus resortes. Así, los integrantes de la Joven enriquecieron la experiencia vivida por los participantes en el teatro Adolfo Marsillach la noche anterior y, en ese viaje de ida y vuelta, recibieron también una retroalimentación sobre su trabajo con el texto y la escenografía que posiblemente abrió nuevos horizontes para futuras representaciones.

## LIBROS EN ESCENA



FERNÁNDEZ, Esther. *Títeres de lo imposible. Animación, maravilla y espectáculo en la España de la modernidad temprana*, Kassel, Edition Reichenberger, 2024 (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura 150).



**Esther Fernández**

INSTITUTE FOR RESEARCH IN THE HUMANITIES  
UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

La idea para este libro se originó en el Corral de Almagro, en 2010, cuando vi por primera vez el montaje de *El esclavo del demonio* a cargo de la compañía La Máquina Real. Una compañía visionaria y valiente que proponía un tipo de teatro desconocido para la mayoría del público e incluso para los estudiosos del teatro. En aquella época, yo estaba enfrascada en otro proyecto, pero, después de ver esa representación de una comedia de santos realizada exclusivamente con títeres, se

abrió ante mí una nueva dimensión, especialmente al enterarme de que existía todo un repertorio de obras escenificadas con marionetas en el siglo XVII. Antes de aquel montaje, cuando pensaba en el significado del títere (en el sentido más amplio de la palabra) y en su relación con la temprana modernidad, la única referencia que me venía a la mente era el episodio del retablo de Maese Pedro de *El Quijote*.

Para iniciar esta nueva línea de investigación, tomé como punto de partida la *Historia de los títeres en España* (1957) del hispanista John Varey y me propuse ampliar la sección en la que trata de la temprana modernidad. Sin embargo, al empezar a leer este monumental estudio, me di cuenta de que lo que verdaderamente me fascinaba de los títeres era justamente lo que ocultaban: es decir, su significado, su intrahistoria, su relación con las teorías de la animación y de lo maravilloso, y su resiliencia a través de los siglos —como si el tiempo no hubiera agotado su poder de fascinación—.

*Títeres de lo imposible* no es una investigación de archivo ni pretende ser un estudio histórico exhaustivo. Yo lo describiría más bien como una reflexión que parte del títere y de otros objetos y escenarios animados en la temprana modernidad para abordar temas de índole universal, como la materialización de lo sagrado, la esencia de la maravilla y la construcción de la ilusión a través del artificio. Centrar la mayor parte de mi estudio en el Barroco me permitió explorar un terreno liminal, afín a la esencia de la marioneta: el umbral entre el encanto y el desencanto, la ilusión y la razón, la maravilla y el experimento.

Los capítulos de esta monografía proponen un viaje por diversos artefactos, ritos y escenarios muy distintos, pero unidos por el concepto de animación. Uno de los capítulos, por ejemplo, está dedicado a los Cristos articulados, que se asemejaban a títeres para representar escenas de gran complejidad, como la resurrección. También presto especial atención a las compañías de máquina real, ya mencionadas, que surgieron en la España del siglo XVII para representar comedias hagiográficas exclusivamente con marionetas en los corrales, principalmente durante la Cuaresma, cuando los actores no podían ejercer.

Dos capítulos están dedicados a los objetos espectaculares que Cervantes incluye en *El Quijote*, como los títeres del retablo de Maese Pedro, la cabeza encantada y Clavileño, el caballo volador. No es coincidencia que todos estos artefactos surjan en la segunda parte de la novela, cuando el protagonista inicia su camino hacia el desencanto. En este sentido, considero que podemos interpretar la cabeza oracular y a Clavileño como precursores de una imaginación futurista en la industria del entretenimiento, la ciencia y la tecnología.

Finalmente, en el último capítulo me enfoco en el teatro de Calderón de la Barca, por ser el dramaturgo que, en mi opinión, mejor supo dar forma y textura a la noción de desengaño a través de sus visionarias escenografías. Aquí me refiero a la alacena móvil de *La dama duende* (1629) y a los mecanismos del túnel en *El galán fantasma* (1637). La crítica ha considerado estas dos comedias como hermanas justamente debido al falso ilusionismo que despliegan en sus tramas mediante la manipulación o animación del espacio a cargo de sus protagonistas.

La monografía se cierra con una reflexión sobre las estatuas animadas que surgen principalmente en las comedias de magia y que conectan con el siglo XVIII y con el concepto de la domesticación de lo maravilloso.

Mi intención con este estudio ha sido abrir nuevos caminos para aproximarnos a la modernidad temprana, tomando la animación y la maravilla como conceptos representativos del cambio, la experimentación, la adaptabilidad y una creatividad radical. También destaco el proceso de partir, literalmente, de la materia y de artefactos poco o mal estudiados para llegar a ideas que nos permitan reevaluar una serie de conceptos profundos que marcaron la entrada al mundo moderno, cuajado de nuevos avances pero acechado por la amenaza inminente de la deshumanización.



PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.: *El teatro áureo y la escena. Historia, trasgresión y complicidad*, Berriozar (Navarra), Cénlit Ediciones, col. «Entre letras. Crítica y didáctica», núm. 13, 2024.



**Felipe B. Pedraza Jiménez**

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Desde hace unos años, las circunstancias y mis compañeros del Instituto Almagro de teatro clásico me vienen permitiendo que cumpla uno de mis deseos: reunir en libritos, con cierta unidad temática, los artículos —ya muchos— que he ido publicando en revistas, actas de congresos, homenajes y otros varios formatos.

Creo que mis colegas, y especialmente mi sucesor en la dirección de Instituto Almagro de teatro clásico, acceden a mis deseos pensando que en el pecado va la penitencia. El placer de publicar de nuevo estos artículos se contrapesa con el esfuerzo de preparar la edición.

No les ocultaré que para mí es muy grato releer lo que en otros momentos pensé y escribí sobre algunas cuestiones relativas al teatro y la literatura; pero también tengo que admitir que dejar listo para la imprenta un libro como el que hoy presento es una tarea muy laboriosa. Más que por el esfuerzo objetivo que hay que hacer, porque es una ocupación que exige una agobiante meticulosidad: corrección del texto tan escrupulosa como sea posible, homogeneización de citas, referencias bibliográficas, tratamientos tipográficos, rótulos... A ratos, esta dedicación, que siempre se dilata más de lo que uno esperaba, parece estéril: estos problemas mecánicos ya habían quedado resueltos, con más o menos acierto, al publicar por primera vez cada uno de los artículos; y ahora hay que hacerlo de nuevo para que el conjunto adquiera cierta armonía tipográfica y conceptual. Y esa sensación de volver sobre lo ya hecho cansa un poco: hay que sobreponerse a ella en la configuración del volumen y en la repetida corrección de pruebas.

Digo esto por si alguien fantasea con caer en la tentación pensando en los placeres de una nueva estampa de sus ensayos. Sepa que los encantos de la culpa van unidos inexorablemente a las fatigas de la expiación.

Este librito responde a uno de los intereses más constantes en mi vida: la representación teatral, su historia, su trasfondo. En las *Palabras preliminares* se resumen de ciertas andanzas de mi vida de espectador teatral. Entresaco algunos de los párrafos que creo más significativos.

Empiezan con una anécdota perfectamente documentable. Cabría imaginar que un azar biográfico ha determinado mi afición, constante y apasionada, al mundo de la escena: me parieron en una sala paredaña del teatro de mi pueblo. La habitación en que nací (en la planta alta de un caserón de la calle Puerta de La Rambla, provincia de Córdoba) era contigua al edificio que ocasionalmente recordaba la función para la que se había construido: servir de escenario a dramas y comedias, pasos y entremeses, o espectáculos de variedades. En la década de 1950, la mayor parte del tiempo se dedicaba a la proyección de las películas de aquella época gloriosa del cine. De ahí el nombre, muy repetido entre los de su especie, con que se anunciaba: *Ideal Cinema*.

Soy escéptico y ni siquiera creo en una ciencia tan antigua y acreditada como la astrología, a la que millones y millones de personas dedican su tiempo y, en muchos casos, su fe. Y como soy escéptico, estoy firmemente convencido de que el nacer en esas curiosas circunstancias espaciales no me ha colocado bajo el signo de Talía ni me ha conferido ningún tipo de ciencia infusa para juzgar los fenómenos de la escena; pero, a lo mejor, sí me ha infundido una devoción, una ya vieja pasión por el teatro y su historia.

Es verdad, no fábula, que desde niño vengo asistiendo con regularidad a representaciones teatrales. Vivir mi segunda infancia (a partir de los siete años) y la totalidad de mi juventud en Barcelona posibilitó que acudiera a las sesiones estivales del Teatro Griego, a los Festivales de España, a las Campañas Populares de Teatro que promovía el ministerio de Información y Turismo... Aunque con menos ahínco, también buscaba y rebuscaba las representaciones de carácter más o menos experimental que proliferaban en locales marginales de la ciudad o de su amplia y precaria aunque muy activa periferia. A algunas de ellas aludo en las páginas que hoy presento.

Además, a partir de los 15-16 años (la vida era más precoz en aquellos tiempos del tardofranquismo), como ya trabajaba y tenía una modestísima economía propia, encontré la manera de hacer escapadas a Madrid, donde el teatro de repertorio gozaba de una salud algo más robusta, para ver, en doble sesión de tarde (a las 7) y noche (a las 11), los espectáculos que me interesaban. Estas inclinaciones y hábitos se han mantenido en épocas posteriores.

No hay espectador de teatro que no sea crítico y cronista de lo que ve en las tablas. Inevitablemente, ante cada representación, se forma un juicio y, con el tiempo, va tejiendo un concepto de la puesta en escena y elaborando una historia, puramente personal, del arte de la representación. Como se trata de una realidad efímera, las impresiones, juicios e ideas que despierta cada función se convierten en algo tan evanescente como los «recuerdos de un espectador».

A estos intereses responden, en general, los artículos aquí reunidos. En la primera sección domina una perspectiva ampliamente diacrónica: trato de dibujar la forma en que se han adaptado a las circunstancias escénicas de los diversos momentos un drama tan complejo como *La Celestina* y un subgénero como las comedias de comendadores, y de intuir cómo fue la única representación de una legendaria fiesta teatral de 1622 en Aranjuez.

En la segunda, esbozo las conexiones con el repertorio áureo de tres directores y de tres compañías de finales del siglo XX: Adolfo Marsillach y la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Ángel Facio y Los Goliardos, y Fernando Urdiales y Teatro Corsario. Se completa esta sección con el análisis de una secuencia poco atendida de *La vida es sueño* y su concreción sobre la escena en estos últimos años.

En el último apartado se ofrecen tres reflexiones sobre el papel de la censura y el control social a lo largo de los cuatro últimos siglos, la conflictiva relación con el público engendrada por las teorías y prácticas antiteatrales de las décadas finales del XX en contraste con las actitudes que podemos adivinar en los drama-

turgos áureos, y las perspectivas de la dirección escénica de nuestros días ante el repertorio clásico.

En conjunto, se trata de consideraciones sobre lo que ha sido, es y quizá pueda ser el triángulo formado por la poesía dramática, los artistas que le dan vida en las tablas, y el público que acoge o rechaza esas creaciones.

Este librito está muy lejos de desarrollar de forma orgánica, sistemática, las cuestiones que plantea. Al contrario: acumula apuntes diversos; pero quizá se pueda intuir una cierta sistematicidad interna: todos ellos remiten, en último término, a mi experiencia de espectador. Incluso los que en esencia se ocupan del pasado escénico, del teatro en su historia, que no pude ver ni oír, traslucen, *velis nolis*, mis preferencias e inclinaciones, el concepto que he ido formando sobre la vida de la escena y su relación con los grandes creadores de la literatura, las coordenadas que podrían regir —en mi opinión, de forma ventajosa sobre lo que hoy tenemos— las conexiones entre el público, los artistas del tablado y los textos clásicos.

Reúno aquí diez artículos que abordan, desde ángulos muy distintos, esas cuestiones. Han quedado fuera un puñado de ensayos. Unos, porque, al releerlos, he visto que son —por decirlo así— borradores preparatorios de los que finalmente se incluyen. Otros, porque se han reeditado recientemente en misceláneas parecidas a la que ahora presento. Y alguno más, porque el olvido o el azar (*habent sua fata libelli*) no le han hecho un hueco ni en este libro ni en otros anteriores.

En conjunto, sostengo una tesis que me parece digna de atención: en mi concepto, la mejor escenificación es aquella que crea una intensa solidaridad y una placentera complicidad entre las estructuras literarias creadas por el poeta dramático, la forma de encarnar personajes, lances y palabras por los artistas teatrales (director, actores, escenógrafo, figurinista, luminotécnico...), y los gustos y sensibilidades del auditorio al que se dirige.

Los contenidos de este libro y su publicación son fruto de la labor del Instituto Almagro de teatro clásico, que me he honrado en dirigir desde que se fundó en 1991 hasta finales de 2023. Gracias, pues, a la Universidad de Castilla-La Mancha, que creó este centro de investigación y lo viene manteniendo desde hace más de treinta años.

*Clásicos subversivos / clásicos subvertidos: Apropiación y vigencia del teatro áureo.* Kassel, Edition Reichenberger, 2023. (colección: Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura 147). ISBN: 978-3-967280-52-4, XII, 336 pp.



**Julio Vélez Sainz**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Propongo un auto de fe para el teatro español del Siglo de Oro... en último término debería decir que ese teatro (apenas con algunas excepciones en los géneros menores, a las que después aludiré) es malo, es mal teatro. En sus tramas y argumentos sustenta actitudes morales y políticas depravadas y serviles. Esto, por otra parte, es evidente y se puede decir tranquilamente en general. Sin salvar casi nada. Depravadas y serviles. Nada se descubre de lo que pueda haber de hondo misterioso la constitución de los hombres, que todavía se llama «naturaleza»; como puede haber descubrimiento en el sentido casi teológico en

Esquilo o en Shakespeare. ¿Inquisición? No Inquisición: ni siquiera hacía falta una institución tan precisa. Evidentemente, este miedo generalizado entre la gente, como sustento necesario del Estado naciente, es la primera condición que tenemos que poner en relación con la incapacidad técnica, con la miseria de nuestro teatro; en una situación de miedo tan acentuada, no se puede hacer teatro. Yo no digo que en una democracia se puede hacer; hay pruebas de que, en una democracia y con las mayores libertades, también se puede hacer muy mal teatro o no hacerse ningún teatro. Pero, desde luego, en una situación de miedo como la característica del siglo de oro, la miseria técnica, la miseria teatral, era una consecuencia casi inevitable. (1979: 179)

Las palabras del maestro Agustín García Calvo, muy sintomáticas de su momento histórico, muestran a las claras lo difícil que resultó (todavía resulta) la institucionalización del legado clásico. En un país dividido en múltiples guerras culturales y simbólicas que de manera recurrente refieren al hecho más traumático del siglo XX, la celebración de un legado común se muestra renqueante, dubitativa, censurada a un lado y otro del estrado (cada uno por sus razones). A su vez, los «clásicos españoles» no son hoy comparables en su influencia en la escena global a los grecorromanos, al *classicisme* francés, a la *commedia dell'arte*, ni al gran teatro isabelino. Un simple vistazo a las programaciones de los teatros nacionales a nivel mundial sirve para corroborar este hecho. Esto se debe fundamentalmente al proceso de instrumentalización ideológica que ha habido de la materia clásica.

Con el fin de desentrañar este complejo proceso, este libro (finalista de los premios «Leandro Fernández de Moratín» para estudios teatrales, 2023 de la Asociación de Directores de Escena de España y del premio de la Real Academia Española, 2024) oscila entre el análisis del dato duro (bases de datos, informes y encuestas profesionales) y el de artefactos culturales muy diversos. Entre otros, se contemplan periódicos de los siglos XIX y XX, un libelo de 1965, entrevistas personales, actas de jornadas de estudio, dos carteles (uno electoral del PSOE en 1978, otro universitario mexicano de 2015) e incluso dos brindis (el de Menéndez Pelayo y el del político de Vox Javier Ortega Smith). La monografía cubre alrededor de 140 años, aunque presta más atención a los últimos 50. La actualidad y la instrumentalización del teatro clásico en español presentan muchas aristas y se pueden entrever varios paradigmas interpretativos que oscilan entre lo revitalizador (antropología, feminismo, poscolonialismo) y lo anquilosante (nacionalismo, política identitaria). La monografía, además, se bate el cobre con algunos paradigmas interpretativos presentes (incluso imperantes) tanto en el mundo académico

como en el artístico (la lectura sociológica del maravallismo, la lectura nacional católica en la tradición de Menéndez Pelayo, la bardólatra que hace un mito de Shakespeare). Solo a través de una lente múltiple que combine la sociología de la cultura, la historia del teatro, los estudios teatrales, el arte dramático y el análisis de la construcción escénica, así como la repercusión social y cultural del hecho teatral llegamos a un entendimiento cabal de este proceso.

Nuestros clásicos no son globales, y solo es nuestra culpa. Continuaré este libro con un segundo volumen sobre aquellos valientes que han intentado llevar los clásicos fuera de nuestras fronteras, que han sido muchas veces incomprensidos y criticados tanto por el mundo académico como por el profesional.



GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y Almudena GARCÍA GONZÁLEZ (eds.): *Los clásicos en la escena del siglo XXI*. XLVI Jornadas de teatro clásico (Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2023), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2024.



**Irene G. Escudero**

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

El volumen 50 de la colección *Corral de Comedias* recoge una selección de textos que pretenden dejar constancia de lo sucedido durante las XLVI Jornadas de teatro clásico, enmarcadas en la programación del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. En esta ocasión, el eje vertebrador no fue otro que «Los clásicos en la escena del siglo XXI», en el que se exploró la relevancia y la recepción de la puesta en escena del teatro clásico en España de los últimos 23 años. El tema se abordó desde una perspectiva multidisciplinar, de tal forma que, durante aquellos calurosos días de julio, intervinieron personas de diferentes ámbitos del teatro

clásico español, teatreros y estudiosos, como ya es habitual en estos encuentros. Esta pluralidad ha quedado plasmada en este volumen, lo que podrá comprobar usted con la lectura del libro que tiene entre manos, donde los y las autoras analizan cómo las obras han sido adaptadas, reinterpretadas y mantenidas vivas en la cultura actual.

Las primeras páginas acogen las palabras de agradecimiento de Rafael González Cañal, director de las Jornadas, en las que no solo recuerda la importancia del público asistente sin el cual no tendrían mucho sentido, sino también a la organización del Festival y a su directora, Irene Pardo Molina, por su entusiasmo y predisposición para que, un año más, estas Jornadas salgan adelante.

El primer capítulo lo firma Manuel Canseco, quien nos narra su experiencia personal como director teatral, bajo el título «Mis montajes de clásicos en el siglo XXI». En esta ocasión nos presenta un repaso de los montajes que llevó a cabo entre 2002 y 2022, en los que tuvo la oportunidad de llevar a escena textos, no siempre teatrales, de escritores tan importantes como Calderón de la Barca, con tres títulos: *El escondido y la tapada*, *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *No hay burlas con el amor*; de Lope de Vega: *Fuenteovejuna* y un poema de 600 octavas titulado *Corona trágica*, sobre María Estuardo, al que dio por título *María Estuardo, corona trágica*. También aborda un texto del Arcipreste de Hita, titulado *Coplas de buen amor*, una versión del profesor Antonio Serrano sobre textos del Arcipreste; otro basado en textos teatrales de los siglos XV y XVI titulado *Querellas ante el dios Amor*, con dramaturgia propia, y, por último, en 2022, *El agua sobre cristal*, basado en *El libro de la vida* de Santa Teresa, con dramaturgia de Antonio Serrano.

En segundo lugar, nos encontramos con un texto de Daniel Migueláñez (UCM/ITEM), en el que nos acerca a la trayectoria de la compañía Morboria, en un capítulo titulado «La compañía Morboria y el repertorio clásico español. Conversación con Eva del Palacio». La original manera, en octosílabos, de empezar su discurso y presentar a la Compañía y, por ende, a su directora hace que nos sumerjamos en una atmósfera teatral que propicia la lectura amable y atenta de la entrevista que tenemos la oportunidad de leer a continuación. En ella, la actriz hace un repaso por la historia de Compañía, desde sus inicios, recordando el proceso de algunos de sus montajes más emblemáticos y valorados. Además, también trata un asunto clave en estas y otras tantas Jornadas sobre teatro clásico: cómo los estudios filológicos ayudan a la hora de llevar a cabo un montaje teatral. En su experta opinión, estos son de gran ayuda, pero no puede faltar un trabajo

actoral contundente para que los personajes, tan bien estudiados y perfilados en los trabajos académicos, tomen vida sobre un escenario.

Uno de los platos fuertes de esta edición de las Jornadas de Almagro fue la conmemoración de los 40 años de vida de la compañía Teatro Corsario. En el tercer capítulo, Jesús Peña, director de la Compañía, y Germán Vega, catedrático de la Universidad de Valladolid y director del Festival Olmedo Clásico, hacen una revisión de la trayectoria de la compañía vallisoletana, sin ajustarse en las líneas que leemos a lo que verdaderamente sucedió en el palacio de los Condes de Valdeparaíso el 14 de julio de 2023, para concluir las Jornadas de dicho año. Bajo el título «40 años de Teatro Corsario» Germán Vega realiza un recorrido por los grandes éxitos teatrales de la Compañía, algunos de ellos retomados en la actualidad, y de los numerosos caminos que han tenido que transitar en esta larga andadura que llevan recorriendo estas últimas cuatro décadas (y las que les quedan). Por su parte, Jesús Peña afronta el texto desde el punto de vista que solo, tras la experiencia, tiene alguien de su trayectoria profesional. Es una mirada «desde dentro», en la que el actor y director nos adentra en los entresijos de lo que supone dedicar tu vida al teatro. El capítulo se cierra con dos apéndices. El primero recoge imágenes de cada uno de los espectáculos llevados a cabo por Teatro Corsario, ordenados cronológicamente (material que se pudo ver en la exposición sobre la Compañía, cuyo comisario fue el propio Germán Vega); y el segundo que contiene una serie de referencias bibliográficas y otros recursos audiovisuales para saber más sobre «los corsarios».

Gema Cienfuegos Antelo (UVa/Instituto del Teatro de Madrid (UCM)) firma el cuarto *ítem* de este libro, cuyo título «Diálogo con Helena Pimenta: ahondar en los clásicos» nos anticipa una lectura llena de anécdotas y mucha pasión por el teatro clásico. Entre sus líneas nos encontramos la sabiduría de ambas contertulias acerca del amor por lo que se hace, y también nos podemos hacer una idea de lo que supone armar un montaje teatral, en lo que pretende ser un relato lo más fiel posible a lo que sucedió aquella segunda tarde de las Jornadas. Cienfuegos quiso destacar, en primer lugar, la experiencia como docente de Pimenta (para sorpresa de los allí presentes), lo que da paso a un recorrido por los espectáculos más significativos dirigidos por Helena Pimenta, desde Ur Teatro, pasando por la CNTC, hasta hoy.

Laila Ripoll es la protagonista del siguiente capítulo, titulado «Laila Ripoll y Micomicón teatro, los clásicos necesitan que alguien los quiera», escrito por Judith Farré Vidal (CSIC). En este capítulo se abordan temas tan interesantes como «La

pasión por Lope de Vega y el oficio escénico», donde se destacan los montajes más importantes realizados por Micomicón en torno a los textos del Fénix; «La estética de cabaré», en el que la estudiosa hace referencia a *Castrucho*, obra de 2003; «Memoria y compromiso», como señas de identidad de la Compañía, para pasar a un apartado en el que nos adentramos en la «Fundación y orígenes de la compañía». Por último, el texto trata sobre uno de los espectáculos fundamentales de Micomicón en su camino de acercamiento a los clásicos, como es «*Mudarra: la voz de los silenciados*», para terminar con el sugerente subtítulo «Ecos numantinos», en el que se profundiza en uno de los montajes que Ripoll destaca dentro de su carrera por ser un referente para la Compañía en el proceso de adaptar, reescribir y actualizar los clásicos.

En el ecuador de este volumen Eduardo Vasco nos habla de «Noviembre y los clásicos», en el que el destacado director hace un recorrido desde los comienzos de su carrera hasta la actualidad. Junto a Yolanda Pallín fundó Noviembre Compañía de Teatro, pero antes ya habían coincidido en el Taller de teatro Telémaco y habían fundado Don Duardos Teatro, con una clara alusión a los clásicos. Vasco nos ofrece una crónica de los primeros pasos y montajes de esta compañía, que les dio tantas alegrías, pero también tantas lecciones. A continuación, el director hace un recorrido por los espectáculos llevados a cabo por, ahora sí, Noviembre Compañía de Teatro, haciendo hincapié en obras como *No son todos ruiseñores*, *La fuerza lastimosa*, *La bella Aurora*, de Lope de Vega y *Hamlet*, antes de su andadura de siete años como director de la CNTC, con montajes tan destacados como *Amar después de la muerte*, *El pintor de su deshonra* o *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, *El castigo sin venganza*, *El perro del hortelano* o *Las bizarrías de Belisa*, de Lope de Vega, así como *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, o *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes, por nombrar algunos ejemplos. Su larga trayectoria continuó, después de su paso por la CNTC, con cuatro *Shakespeares*, en versión de Yolanda Pallín: *Noche de reyes*, *Otelo*, *El mercader de Venecia* y *Ricardo III*, ya en 2016. Las últimas páginas aluden a títulos tan sugerentes como lo fueron sus montajes, *La ruta de Don Quijote*, *El caballero de Olmedo*, *Entre bobos anda el juego*, *Carsi, una comedia de cómicos clásicos*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Donde hay agravios no hay celos* (o *Amo y criado*, como se llamó en Bogotá, donde realizaron las representaciones), terminando con *Abre el ojo*, comedias estas últimas de Francisco de Rojas Zorrilla.

No hay jornadas de teatro clásico que se puedan denominar como tales si no han contado alguna vez con la presencia de Ana Zamora. Javier San José Lera

(USAL) firma el capítulo titulado «El renacer del teatro renacentista. Una poética dramaturgica de Nao d'amores (de lo predramático a lo posdramático)», quien expresa la alegría que sintió al conocer la noticia de que la directora de la compañía Nao d'amores había recibido el Premio Nacional de Teatro en su edición de 2023. El estudioso hace un recorrido por las propuestas escénicas de esta compañía, especializada en el teatro español del siglo XVI, ahondando en la poética dramaturgica, que caracteriza a la compañía. Pone el énfasis en la rigurosa documentación histórica que llevan a cabo en cada proyecto y en la revisión de las tradiciones populares; es decir, la carga antropológica que lleva aparejada cada uno de los textos a los que se han acercado, la importancia que dan al verso y su manera tan cuidadosa de trabajarlo, así como la relevancia de la música (¡cómo olvidar a Alicia Lázaro!) y la escenografía de sus montajes. Para terminar, San José Lera puntualiza que, lejos de resultar unos espectáculos «elitistas y aburridos», Nao d'amores se caracteriza por la viveza y contemporaneidad de sus propuestas.

Antes de los textos de Félix Blanco y de Alejandra Ulla y Óscar García, el volumen nos presenta dos crónicas. La primera, firmada por una servidora, sobre el coloquio de Yayo Cáceres y Álvaro Tato, es decir, *Ay Teatro*, que tuvo lugar la pasada edición del 2022. Y, la segunda, firmada por Óscar García Fernández, sobre el diálogo, que también tuvo lugar el año anterior, sobre la Fundación Siglo de Oro.

A continuación, Félix Blanco Campos trata sobre el escabroso asunto que siempre es la «Reactualización y rescate: la etapa de Lluís Homar como director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico». El estudioso nos recuerda la importancia de la CNTC como adalid en cuanto a programación de teatro clásico en nuestro país. A través de diferentes apartados como los titulados «El canon escénico del teatro clásico español», «La línea de la CNTC desde sus orígenes: reactualización y rescate» y «Los montajes de la CNTC en la etapa de Lluís Homar», Blanco Campos hace un recorrido pormenorizado por las decisiones estéticas de la Compañía Nacional, que han marcado el panorama del teatro clásico en nuestro país en los últimos años. Después de hacer un breve repaso de la historia de la CNTC, termina su texto con una serie de cuestiones, que durante todos los días de jornadas sobrevolaron las diferentes intervenciones, coloquios y debates: «¿es planteable la creación de un teatro o compañía teatral estable que programe de forma continuada un repertorio del barroco español con un número adecuado de intérpretes al margen de la CNTC?» Como acertadamente intervino Ana Zamora, puntualiza, el canon se construye en escena, por lo tanto la labor de la CNTC es trascendental en este sentido, ya que vive una etapa de madurez, lo que, al mismo tiempo, da

lugar a otros interrogantes, como «¿Por qué nuestro teatro áureo no forma parte de la identidad cultural de nuestro país, más allá de algunos versos sueltos de *La vida es sueño* o de *Don Juan Tenorio*? ¿Por qué no son las obras de Lope o Calderón uno de los principales atractivos culturales nacionales de cara al exterior, pero también al interior, como sí lo son las de Shakespeare o Molière en sus respectivos países? ¿Por qué no hay salas a las que poder acudir cualquier día del año para ver obras del Siglo de Oro, más allá del Teatro de la Comedia?» Estas cuestiones las dejo en este punto para reflexión del público lector de esta reseña.

Para terminar, el último capítulo de este libro se titula «La investigación sobre el teatro áureo en el siglo XXI: el proyecto ITSAE». Alejandra Ulla (Universidad de Santiago de Compostela) y Óscar García Fernández (Universidad de León e IES Antonio García Bellido) presentaron en estas Jornadas el proyecto ISTAE (Impresos Suelos del Teatro Antiguo Español). Se trata de un proyecto de investigación, que surgió como resultado de la identificación de los retos pendientes en el campo de teatro del Siglo de Oro, derivados de la reunión de especialistas en el congreso de AISO (Asociación Internacional del Siglo de Oro) en el año 2020. Las Humanidades Digitales han supuesto nuevos retos para la filología: el trabajo colaborativo, la interdisciplinariedad, la internacionalización, el manejo de grandes bases de datos, los accesos abiertos, etc., y es en este contexto en el que nació ASODAT, un proyecto que reúne a varios grupos de investigación para servir como medio vehicular de información contenida en diferentes bases de datos relacionadas con el teatro del Siglo de Oro. Esta es la realidad en la que nació ISTAE, cuya misión principal es la recopilación, descripción e identificación de los impresos sueltos entre 1600 y 1834, que contengan obras dramáticas del Siglo de Oro, incluyendo piezas menores. El proyecto ha tenido algunos hallazgos, como una comedia perdida de Monroy y Silva, *Perdonar por no poderse vengar*, a la que, hasta ahora, no habíamos podido tener acceso. Todos los resultados que se van consiguiendo en este proyecto se incluyen en la base de datos que están creando, la cual redunda en beneficio de todos los investigadores e investigadoras de este campo, ya que facilita un mejor acceso a la información.

Por último, este volumen se cierra con dos apartados más, uno dedicado a la «Crónica del coloquio sobre la representación de *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, por la CNTC (2023)», firmado por Alberto Gutiérrez Gil, y otra sección, denominada «Libros a escena», en la que Antonio Serrano reseña el libro de Fernando Aguado *Del teatro y otros males que acechan en los corrales*, y en la que también, de nuevo una servidora, hace una breve reseña del volumen 49 de

esta misma colección, sobre las Jornadas del año 2022 dedicadas a Calderón de la Barca, y que llevan por título *Calderón sin fronteras. XLV Jornadas de teatro clásico*.

La colección *Corral de Comedias* cumple sus bodas de oro al haber llegado a la publicación número 50 con este volumen, por lo que el Instituto Almagro de teatro clásico y el Servicio de Publicaciones de la UCLM están de enhorabuena. Sin salirse de la calidad habitual, este compendio de textos presenta una gran especialización en el estudio del teatro del Siglo de Oro, con la feliz añadidura de la carga emotiva que produce el recuerdo de la trayectoria desarrollada, del camino recorrido, como nos han transmitido los responsables de los montajes de nuestros clásicos, que en las últimas décadas han ocupado teatros, jornadas y demás espacios de este país.



# ÍNDICE



RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL	
Palabras preliminares .....	7
Programa .....	10
<b>Adaptar a los clásicos en el siglo XXI</b>	
Brenda ESCOBEDO	
<i>El oficio dramaturgico: saber decir lo que dijeron antes</i> .....	15
Álvaro TATO / Óscar GARCÍA FERNÁNDEZ	
<i>«Qué confuso laberinto». Cómo versionar un clásico</i> .....	47
Eduardo VASCO	
<i>El campo de juegos que son los clásicos o, si no los amas, «quídám», déjalos en paz</i> .....	59
Yolanda PALLÍN	
<i>Diálogos con el pasado: «Abre el ojo» y «El curioso impertinente»</i> .....	65
Alexander SAMSON	
<i>Adaptar la comedia en el siglo XXI: una reflexión</i> .....	85
Duncan WHEELER	
<i>Diario de un espectador itinerante: adaptando la comedia para el escenario en Londres, Almagro y Madrid</i> .....	101
Aroa ALGABA GRANERO	
<i>De la estampa a las tablas: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en la escena del siglo XXI</i> .....	125

Julio VÉLEZ SÁINZ  
*Contrapunteo yanqui entre lo Hispanic y lo LatinX:  
adaptaciones de teatro clásico español en Estados Unidos* ..... 139

David Felipe ARRANZ  
*Los clásicos del Siglo de Oro en el cine clásico:  
Lope de Vega soviético y Calderón en Hollywood* ..... 157

### **Dos calas en el arte de refundir en el siglo XIX**

Fernando DOMÉNECH  
*«Lo cierto por lo dudoso», el Lope que vieron los románticos* ..... 177

Carmen SANTANA BUSTAMANTE  
*El arte de refundir y adaptar los clásicos en el siglo XIX* ..... 197

### **Crónicas de los coloquios**

Irene G. ESCUDERO  
*Coloquio Versiones, adaptaciones y recreaciones de las obras clásicas,  
con Juana Escabias, María Bastianes y Lucía Carballal* ..... 219

Óscar GARCÍA FERNÁNDEZ  
*Coloquio sobre la representación de «Comedia del recibimiento»,  
de Bartolomé Cairasco de Figueroa* ..... 227

Alberto GUTIÉRREZ GIL  
*Coloquio sobre la representación de «El monstruo de los jardines», de Calderón de la  
Barca, por la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico* ..... 235

### **Libros en escena**

Esther FERNÁNDEZ  
*Títeres de lo imposible. Animación, maravilla y espectáculo en la  
España de la modernidad temprana, Kassel, Reichenberger, 2024* ..... 243

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ <i>El teatro áureo y la escena. Historia, trasgresión y complicidad,</i> Berriozar (Navarra), Cénlit Ediciones, 2024 .....	249
Julio VÉLEZ SÁINZ <i>Clásicos subversivos/Clásicos subvertidos. Apropiación y vigencia del teatro áureo,</i> Kassel, Reichenberger, 2023. ....	253
Irene G. ESCUDERO <i>Los clásicos en la escena del siglo XXI. XLVI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2023,</i> Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2024. ....	257







Publicaciones del Instituto Almagro  
de teatro clásico  
Universidad de Castilla-La Mancha  
Colección Corral de comedias.

Otros títulos

36. Martín Muelas: *El teatro para la representación de comedias de Cuenca y Colegio de niños de la doctrina: 1587-1777. Estudio y documentos.*
37. *El entremés y sus intérpretes.* XXXVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2015.
38. *El teatro en tiempos de Isabel y Juana. (1474-1517).* XXXIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2016.
39. *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española.* Congreso extraordinario de la AITENSO. Toledo, 2016.
40. *Drama y teatro en tiempos de Carlos I. (1517-1556).* XL Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2017.
41. Felipe B. Pedraza Jiménez: *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega.*
42. Juan Ortega Robles: *Las comedias moriscas de Lope de Vega.*
43. *El universo cómico de Agustín Moreto. IV Centenario.* XLI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2018.
44. Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres: *Enriquez Gómez: política, sociedad, literatura. Ensayos reunidos.*
45. *Sor Juana Inés de la Cruz y el teatro novohispano.* XLII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2019.
46. *La mujer, protagonista del teatro español del Siglo de Oro.* XLIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2020.
47. Felipe B. Pedraza Jiménez: *Calderón. El arte del teatro.* Ensayos reunidos.
48. *El Siglo de Oro ibérico: Portugal y el teatro clásico español.* XLIV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2021.
49. *Calderón sin fronteras.* XLV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2022.
50. *Los clásicos en la escena del siglo XXI.* XLVI Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2023.
51. *El arte de adaptar a los clásicos.* XLVII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 2024.



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

ISBN 978-84-9044-721-5



9 788490 447215

<http://publicaciones.uclm.es>