

La edición de textos para las compañías hoy: algunos ejemplos del trabajo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico

Debora Vaccari

*Creo que la labor de un versionista es como la de
un cámara: en la medida en que no se te vea
estarás haciendo un buen trabajo.*
(Álvaro Tato)

0. Algunas cuestiones preliminares

El debate acerca de cómo y cuánto modificar la comedia nueva para llevarla a la escena contemporánea fue especialmente candente durante los años 80 debido al «renacimiento de la puesta en escena de los clásicos» (Mascarell, 2014: 110), y vio enfrentarse a dos bandos diferentes, como bien sintetiza el escritor, dramaturgo y director teatral Jorge Márquez (2011: 12):

los filólogos y traductores, más cercanos a las bibliotecas que a los escenarios, defienden la pureza del texto original por encima de dobles lecturas y suelen calificar a éstas de traiciones a la intención del clásico, actualizaciones innecesarias (porque para ellos en el clásico ya está todo) y enrevesamientos contaminadores. Por su parte, los adaptadores, pensando en la representación escénica más que en la lectura, acusan de arcaico al lenguaje que los filólogos atribuyen al original —cuando no al del original mismo—, suelen juzgar excesivamente largos y primitivos en su estructura los textos clásicos y, sobre todo, no quieren resistirse a la tentación de “adaptar” (a veces un poco a

Debora Vaccari, University of Rome La Sapienza, Italy, debora.vaccari@uniroma1.it, 0000-0002-9498-8288

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Debora Vaccari, *La edición de textos para las compañías hoy: algunos ejemplos del trabajo de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, pp. 113-145, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-224-9.06, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

machamartillo) una obra de teatro a un conflicto más o menos novedoso, lo que les viene al pelo para demostrar hasta qué puntos los clásicos son eternos y —todo hay que decirlo— lo hábiles que son ellos al haberse dado cuenta de las posibilidades de la obra y “ajustarla” al suceso que está ocurriendo o acaba de ocurrir.

El conflicto entre “puristas” (que seríamos nosotros, filólogos especialistas en el teatro del Siglo de Oro) y “libres adaptadores”, que ha llenado páginas y páginas durante años, se ido suavizando con el paso del tiempo, hasta llegar a la que Mascarell (2014: 115) muy acertadamente define «una *pax* teatral que a todas luces redundan en beneficio del teatro clásico y de su recepción contemporánea»¹. Así lo demuestra la propia Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), empeñada desde hace más de treinta años, en palabras de su fundador, Adolfo Marsillach (1989: 167), en «plantearse —respetuosamente, desde luego— qué podrían decir los clásicos al espectador de hoy, más allá de la admiración cultural». En este proyecto cultural de renovación llevado a cabo por la Compañía, donde mucho peso han tenido fórmulas escénicas nuevas, más abiertas a la contemporaneidad y lejanas de cualquier intención arqueológica, no se puede olvidar el trabajo textual previo al montaje, que, gracias a la estrecha y constante colaboración entre el versionador y el director en el seno de la CNTC, se confirma como un elemento esencial de su propuesta dramática.

Ahora bien: antes de adentrarnos en el análisis de esta fórmula dramaturgica y especialmente en el proceso de adaptación de los textos literarios para los tablados —es decir que voy a dejar de lado el texto-espectáculo, para analizar exclusivamente cómo se “manipulan” los versos originales de los grandes clásicos, qué estrategias se emplean y por qué—, me parece necesaria una aclaración terminológica o, más bien, un intento de aclaración terminológica, ya que, como se ha puesto de manifiesto por parte de muchos críticos, en el campo de los estudios sobre la traducción teatral no hay acuerdo; de ahí un caos que se traslada también a los estudios textuales. En concreto, me refiero a la distinción entre adaptación y versión, y a su diferente grado de dependencia del texto original. Según Jorge Braga Riera (2011: 61),

El conflicto estriba en que esta diferente terminología se usa (...) sin rigor alguno la mayoría de las veces, lo cual complica cualquier intento de establecer diferencias lo suficientemente nítidas. Más confusa resulta aún dicha labor cuando, al tratar de averiguar el alcance real de estos vocablos, nos encontramos en la variada literatura con otros tales como “recreación”, “reescritura”, “recomposición”, “transliteración”, “refundición”, *creative rewrite*, *creative translation*, *remake*, *refraction*, *interpretation*, *relocation*, *transposition*, *transplantation*, *tradaptation*, “adaptación libre” e, incluso, “retraducción”, por no mencionar los peyorativos “manipulación”, “plagio”, “crimen”, *collage* o “traición”.

¹ Véase también Bastianes *et al.* (2014).

Por su parte, Julio César Santoyo (1989), primero en un artículo publicado en el n. 4 de los *Cuadernos de Teatro Clásico* dedicado precisamente a *Traducir a los clásicos*, y dos años después, junto con Rosa Rabadán, en una propuesta de glosario de terminología para los *Translation Studies* aplicados al teatro (1991: 319, 322), proponía la siguiente distinción:

ADAPTACIÓN. Texto aparentemente traducido, cuya dependencia del TO [texto de origen] correspondiente es escasa, o cuando menos débil, y que al no presentar una relación global de equivalencia no puede considerarse TR [traducción]. En estos casos, el TO no es en sentido estricto aquel del que parte el proceso de transferencia, sino la fuente de inspiración sobre la que se construye un nuevo texto perteneciente a un PS [polisistema] diferente. (*Adaptation*)

VERSIÓN. Sinónimo de traducción. En TR teatral, la realizada con miras primordialmente escénicas.

Por lo tanto, la versión sería una traducción *performance-oriented* y no *reader-oriented*, mientras que la adaptación «se desvincula del texto, forma y parámetros culturales para, sin soltar del todo las amarras que lo unen a él, proceder a tales modificaciones que bajo muchos aspectos el producto resultante no equivale ya a aquel del que deriva» (Santoyo, 1989: 195).

En la misma línea van las palabras de Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* (1996: 35):

La adaptación designa (...) el trabajo dramático a partir del texto destinado a ser escenificado. Están permitidas todas las maniobras imaginables: cortes, reorganización del relato, “suavizaciones” estilísticas, reducción del número de personajes o de los lugares, concentración dramática en algunos momentos fuertes, añadidos y textos anteriores, *montaje* y *collage* de elementos extraños, modificación de la conclusión, modificación de la fábula en función de la puesta en escena. (...) La adaptación goza de gran libertad; no teme modificar el sentido de la obra original, de hacerle decir lo contrario.

En cambio, de opinión opuesta es Fulgencio Lax (2014: 162), para el que, en el trabajo dramático,

una adaptación mantiene una dependencia y relación directa más intensa con la obra de referencia. Es un proceso en el que no desaparece el texto original y el segundo no llega a ser totalmente distinto al primero. Mientras que, cuando hablamos de versión, esta dependencia se diluye hasta llegar al extremo en el que la obra resultante es un texto totalmente distinto en el que se han generado valores alejados de los originarios.

Esta es solo una pequeña, pequeñísima, muestra de la controversia acerca de lo que son adaptación y versión en la escritura dramática. No voy a entrar aquí en el debate, porque me parece más interesante el punto de vista de algunos de los “adaptadores” —llamémoslos así de momento— de la Compañía, así como señalar que en los volúmenes de la colección *Textos de Teatro Clásico* que recogen todas las adaptaciones textuales de las obras que la Compañía ha llevado

a los escenarios y que serán la base para este trabajo siempre aparece el rótulo «versión de».

Especialmente iluminantes son las palabras de Álvaro Tato sobre este debate, ya que además de escritor, actor y dramaturgo, colaborador de Helena Pimenta —para la que ha adaptado varios clásicos—, es licenciado en Filología Hispánica, a saber, tiene una formación que le permite —por decirlo de alguna forma— “jugar a dos bandas”. En la entrevista incluida en el *Cuaderno pedagógico* dedicado al montaje de *El perro del hortelano* de 2016, a Mar Zubieta, que le pregunta sin muchos rodeos «qué nombre le pondrías a tu trabajo que lo definiera mejor», Tato contesta (*Cuaderno 57*: 80):

ÁLVARO TATO: Yo creo que versionar es contemporizar o hacer contemporáneo... Ayudar a que el texto pase a lo contemporáneo, no sé cómo expresarlo mejor. Si tengo que definir mi papel, creo que sería versionar. Ya sé que otras veces se llama adaptar, y me parece que es un diálogo muy fructífero, que para cada uno puede significar una cosa y que son dos labores muy próximas. (...)

MAR ZUBIETA: Escuchándote, lo que veo es que para ti el primer paso en tu labor, el más cercano al autor original, sería el versionar. Adaptar sería ir un paso más allá y que la identidad de quien lo hace, la capacidad de creación, fuera más evidente sin miedo a la invasión. (...) Y cuando la identidad de quien lo hace se superpone totalmente a la identidad del texto original eso ya sería una versión libre, por decirlo así, un texto nuevo o una sobreescritura.

ÁLVARO TATO: Sí, perfecto, me encanta. Esa podría ser una buena conclusión.

La versión, pues, como algo cercano al original, y la adaptación como un eslabón nuevo en la cadena de hipertextos que en ese original se basan.

En este sentido, resulta sugerente el testimonio de otro importante adaptador de clásicos, Juan Mayorga, que con Helena Pimenta ha trabajado dos veces: la primera en 2002, cuando preparó para la directora una versión de *La dama boba*², y la segunda en 2012, cuando se enfrentó a *La vida es sueño*. En la discusión sobre lo que es adaptar y lo que es versionar, el dramaturgo se decanta por definir su labor como “adaptación”. En sus reflexiones sobre esta delicada tarea —la «misión del adaptador» la define—, ha llegado a una postura de prudente *mediocritas* al rechazar cualquier tipo de extremismo. De hecho afirma Mayorga:

El adaptador es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. Esta traducción puede hacerse entre dos lenguajes o dentro de un mismo lenguaje. La traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos (Mayorga, 2001: 61).

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. En este sentido he dicho alguna vez que el adaptador

² Véase, por ejemplo, Molanes Rial y Candelas Colodrón (2011).

es un traductor: traduce entre dos momentos en la historia del lenguaje. La responsabilidad del adaptador es, en este sentido, modesta y enorme: sirve a la interlocución entre los tiempos (Mayorga, 2003: 47).

El adaptador como puro intermediario entre pasado y presente; un intermediario que adquiere un ineludible compromiso tanto con ese pasado como con nuestro presente como puente entre dos estados de la lengua:

En todo caso, el adaptador está obligado por dos fidelidades: la fidelidad al texto original y la fidelidad al espectador actual. Esas fidelidades se hallan en una relación tensa. El adaptador sabe que esa tensión está en el corazón mismo de su trabajo. La misión del adaptador es doble: conservar y renovar. Y no se cumple mejor con la misión conservadora dejando intocado el original, si el tiempo ha convertido éste en un objeto ilegible. Es decir, si el tiempo ha hecho que el texto deje de ser texto. Ello no ha de entenderse como un salvoconducto para la arbitrariedad, sino como una llamada a la responsabilidad. Solo una intervención responsable —artística— puede hacer justicia al original. Solo ella puede despertar en el espectador la nostalgia del original. El adaptador no es ni un arqueólogo ni un cirujano plástico. El adaptador es un traductor. Para ser leal, el adaptador ha de ser traidor (Mayorga, 2001: 61).

Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, en lo que sigue voy a emplear el término “versión” para referirme a los textos que guardan una relación directa con el original, mientras que utilizo “adaptación” para indicar los textos más alejados de este.

A partir de estas consideraciones previas he analizado cuatro versiones de dos comedias diferentes con el objetivo de indagar cómo han trabajado los versionadores y cómo y cuánto puede cambiar su forma de proceder a lo largo del tiempo:

1. *El perro del hortelano*

1.1. 2011, versión y dirección de Eduardo Vasco

1.2. 2016, versión de Álvaro Tato, dirección de Helena Pimenta

2. *El burlador de Sevilla*

2.1. 2003, versión de José Hierro, dirección de Miguel Narros

2.2. 2018, versión de Borja Ortiz de Gondra, dirección de Josep Maria Mestres

1. *El perro del hortelano*

La primera comedia de la que me voy a ocupar es *El perro del hortelano*, que la CNTC ha puesto en escena dos veces: en 2011, en el último montaje dirigido por el entonces director de la Compañía, Eduardo Vasco, que también se encargó de versionar el texto, y otra vez en 2016, bajo la dirección de Helena Pimenta con un texto preparado esta vez por Álvaro Tato. A estos dos montajes habría que añadir otro realizado por la Escuela de Teatro Clásico de la Compañía en 1989, en la etapa fundacional de Adolfo Marsillach. Para el trabajo de hoy me

he centrado en los dos primeros, ya que del último no quedan rastros documentales (Mascarell, 2014: 498).

1.1. En el montaje de 2011, Eduardo Vasco, director de la Compañía entre 2004 y 2011, se ocupó también de preparar el texto, como hacía muy a menudo, ya que son suyas seis de las nueve versiones de clásicos llevadas a las tablas bajo su dirección. Según declara el propio Vasco en la entrevista incluida en el *Cuaderno pedagógico*:

La intervención del texto ha consistido fundamentalmente en reducirlo. He tratado de eliminar los pasajes redundantes o que tenían una importancia mínima en el desarrollo del argumento, para lograr una mayor eficacia en la narración. No he modificado nada esencial, salvo sustituir algunas, pocas, palabras y aclarar algunos, pocos, pasajes. Es un texto que se entiende perfectamente sin apenas tocarlo (*Cuaderno 39*: 46).

Esta estrategia de reducción, muy utilizada por los versionadores, en el argot teatral es llamada también «peinado», y consiste en la supresión parcial o total de versos y escenas que resulten redundantes para la trama al ser demasiado retóricos o descriptivos, o que contengan alusiones ya opacas para el espectador contemporáneo (Mascarell, 2014: 112).

Pero veamos algún ejemplo concreto.

En el arranque de la primera jornada, que, como es sabido, se abre con la huida precipitada de dos hombres de los aposentos de Diana, esta empieza a gritar y sus criados van llegando uno a uno, medio dormidos y poco atentos a las voces su señora. Cuando por fin acude el flemático mayordomo Otavio, Diana estalla³:

¡Muy lindo Santelmo hacéis!
 ¡Bien temprano os acostáis!
 ¡Con la flema que llegáis!
 ¡Qué despacio que os movéis!
 Andan hombres en mi casa
 a tal hora, y aun los siento
 casi en mi propio aposento,
 (que no sé yo dónde pasa
 tan grande insolencia, Otavio),
 y vos, muy a lo escudero,
 cuando yo me desespero,
 ¿ansí remediáis mi agravio?
 (vv. 29-40)

Eduardo Vasco decide eliminar la primera redondilla («¡Muy lindo . . . movéis») debido a la presencia de la expresión «Muy lindo Santelmo hacéis» en el v. 29: como se lee en *Autoridades* (s.v. «Helena»), el Santelmo es «una llama

³ En este apartado cito siempre por la edición de M. Armiño (1996).

pequeña que en tiempo de tempestades suele aparecer en los remates de las torres y edificios, y en las antenas de los navíos»⁴. Es decir que después del grito de alarma lanzado por la condesa, Otavio aparece de la misma forma en que el fuego fatuo se manifiesta de repente por la noche. Una comparación probablemente poco clara para el público de hoy, lo que justifica la supresión del verso, que lleva consigo la de toda la redondilla.

Y tenemos aquí un ejemplo de la que Mayorga (2007: 3) define «la decisión paradigmática entre las que toma un adaptador»: ¿conservar o modernizar «las expresiones del original cuya inteligibilidad se ha debilitado con el tiempo?». El versionador tiene delante dos opciones: puede buscar una traducción en la lengua actual, sabiendo que nunca existirá una correspondencia completa. Aun así, dice el dramaturgo, «la adaptación de un viejo texto hace más hondo el idioma actual y lo ensancha. A través del adaptador, la lengua de hoy se extiende a partir de las exigencias que le hace la lengua de ayer». O, por el contrario, puede «conservar aquellas expresiones opacas valorándolas precisamente en su opacidad», que es lo que le «da al espectador conciencia de la historia del lenguaje. (...) En la herida del lenguaje se representa el tiempo». En general, tanto Vasco como los otros versionadores cuyos textos he trabajado han optado por modernizar, pero cada uno lo ha hecho en diferente medida, como se verá.

Ejemplos de modernizaciones los tenemos en el v. 61, donde «Cerrar con él y matalle» se cambia en «Luchar con él y matalle», debido al uso de «cerrar con alguno» como «Metaphoricamente. Arremeter con desnudo, y furia una persona a otra, o a muchas, o al contrario» (*Aut.*); en el v. 539 («que te vas embozado») y en el v. 543 («y te vio / rebozado el mayordomo») se sustituye el término «rebozado» por «embozado»; en el v. 605 («que el secretario, mi dueño, / anda falido estos días»), «me ha descuidado» sustituye «anda falido», donde 'falido' es «part. pas. del verbo Falir. El que ha quebrado y faltado a su crédito. Dícese también mui comúnmente Fallido» (*Aut.*). Este cambio, sin embargo, menoscaba el sentido de la oración y por ende del diálogo entre Tristán y Diana, ya que así no se explica porque al escuchar estas palabras, la condesa le pregunta al criado si Teodoro ha empezado a jugar. Otra muestra de modernización es la de los vv. 2416-2417, donde Furio dice a Tristán: «Pagar tenéis el vino en alboroque / del famoso vestido que os han dado», que en la versión de Vasco se convierte en: «Tenéis que pagar el vino y celebrar / el famoso vestido que os han dado». En el v. 2416 puede resultar problemático el sintagma verbal «pagar tenéis», equivalente al actual «tenéis que pagar» por el que opta el versionador, pero sobre todo es oscura la palabra «alboroque» que, según recoge *Aut.*, es «El don o dádiva que suelen hacer los que compran o venden a la persona o personas que intervienen en el ajuste del precio, o solicitan el despacho del género que se vende». Para evitar la palabra, ya bastante opaca hoy en día, Vasco decide explicitar su significado sustituyéndola por el verbo «celebrar»

⁴ En las citas de *Aut.* me limito a regularizar el uso de los acentos.

coordinado con el anterior infinitivo «pagar», aprovechando también la falta de rima de los endecasílabos sueltos.

Más complejas son las modificaciones de la redondilla vv. 90-100:

Muy bien harás,
 pues, cuando segura estás,
 te han puesto en este cuidado,
 pero aunque es bachillería,
 y más estando enojada,
 hablarte en lo que te enfada,
 esta tu injusta porfía
 de no te querer casar
 causa tantos desatinos,
 solicitando caminos
 que te obligasen a amar.
 (vv. 90-100)

Muy bien harás,
 pues, cuando segura estás,
 te han puesto en este cuidado,
 pero aunque es bachillería,
 y más estando enojada,
 hablarte en lo que te enfada,
 esta tu injusta porfía
 de no quererte casar
 causa muchos desatinos,
y así buscan los caminos
los que te intentan amar.
 (Textos 61: 25b)

En este caso, además de posponer el clítico al verbo según el uso actual (v. 97), algo que todos los “versionadores” hacen, sustituye el adjetivo «tantos» con el significado de “numeroso” con el indefinido «muchos» (v. 98), resuelve el gerundio «solicitando», aquí empleado en el sentido de “buscar”, con el indicativo presente de este verbo, así como la relativa consecutiva del v. 100 con una relativa simple.

Volvamos a la comedia. Más adelante, Otavio le insinúa a Diana la posibilidad que el intruso pueda ser un «hombre de valor» (v. 62): en este caso la supresión de la redondilla de los vv. 65-68 que opera Vasco se debe a su redundancia respecto a los versos siguientes:

OTAVIO Si era hombre de valor,
 ¿fuera bien echar tu honor
 desde el portal a la calle?
 DIANA De valor aquí, ¿por qué?
 OTAVIO ¿Nadie en Nápoles te quiere
 que, mientras casarse espere,
 por donde puede te ve?
 ¿No hay mil señores que están,
 para casarse contigo,
 ciegos de amor? Pues bien digo
 si tú le viste galán
 y Fabio tirar, bajando,
 a la lámpara el sombrero.
 (vv. 62-74)

OTAVIO Si era hombre de valor,
 ¿fuera bien echar tu honor
 desde el portal a la calle?
 ¿No hay mil señores que están,
 para casarse contigo,
 ciegos de amor? Pues bien digo
 si tú le viste galán
 y Fabio tirar, bajando,
 a la lámpara el sombrero.
 (Textos 61: 25a)

A la necesidad de reducir el número de versos de la obra responden los abundantes cortes presentes en la versión de Vasco, como, por ejemplo, la reducción

que afecta al largo parlamento de Marcela para con Teodoro la primera vez que se ven después de la incursión de la noche anterior (vv. 893-940): de los 48 versos de la dama (tres décimas más una, incompleta) se eliminan más de la mitad, 28 versos que, en efecto, no hacen avanzar la acción sino que contienen referencias mitológicas, una comparación entre Diana y la luna, y un elogio a Teodoro y a la propia protagonista. Marcela es, de hecho, uno de los personajes más afectado por estas supresiones que atañen también a tres de los famosos nueve sonetos de la comedia, uno de la propia Marcela (vv. 2716-2729) y dos de Teodoro (vv. 2246-2259; vv. 2562-2575).

Una escena en la que Eduardo Vasco usa mucho las tijeras es la protagonizada por Teodoro y Tristán en los vv. 340-510 de la obra: después del ajeteo de la noche anterior, el secretario y su criado se muestran preocupados. En opinión del gracioso, la única solución viable para evitar otros problemas es que Teodoro se olvide de Marcela pensando en sus defectos, lo que el secretario se niega a hacer porque, defiende, su enamorada no tiene imperfecciones. Ahora bien: si en la comedia de Lope la escena, de evidentes tintes cómicos, se desarrolla a lo largo de unos 170 versos, en la versión de Vasco se reduce a 70 versos, menos de la mitad. Así, se suprimen los versos en que Tristán menciona ejemplos de cómo Teodoro tiene que imaginar a Marcela para que se le quiten las ganas de amarla (vv. 415-442). De la misma manera, se elimina la breve réplica de Teodoro en que protesta contra el remedio propuesto por el criado (vv. 443-452), o la larga contestación de Tristán sobre su experiencia con una mujer vieja y de barriga prominente en la que cabía el mundo entero (vv. 453-502). La verdad es que contra el gracioso las tijeras de Vasco se ensañan bastante: por ejemplo, en la primera jornada se borran cuatro de las cinco redondillas con los comentarios del gracioso a la pregunta de Diana sobre las razones del malestar de Teodoro, o los versos en los que intenta explicar por qué la noche anterior iban por los aposentos de la Condesa.

Otras supresiones atañen a las referencias eruditas presentes en la obra: por ejemplo, después de que Diana, al leer el soneto de Teodoro, alaba su «decoro» y reconoce que es mejor que el suyo, el secretario lo interpreta como una mala señal para él, y cita un apólogo para demostrarlo. Esta digresión de 16 versos (vv. 780-799) se elimina, como se borran los versos de Teodoro citando a Ovidio (vv. 1027-1035) o también, más adelante, las referencias de Teodoro y Diana a Marco Aurelio, Faustina, Lucrecias, Torcatos, Virginios, etc. (vv. 1130-1141).

No me puedo detener más en el análisis por cuestiones de espacio, pero quisiera remarcar cómo en el trabajo versionador de Eduardo Vasco el objetivo es llegar al espectador a través de un texto fluido, sin obstáculos, directo, ágil, limpio, pero renunciando a veces a la complejidad cuestionadora de muchos versos de Lope.

1.2. En 2016 la Compañía, dirigida desde septiembre de 2011 por Helena Pimenta, vuelve a montar *El perro del hortelano* con un texto preparado esta vez por Álvaro Tato. Especialmente provechosa para entender su trabajo es la ya mencionada entrevista con Mar Zubieta incluida en el *Cuaderno pedagógico* del

montaje, en la que declara que punto de partida para su versión han sido las ediciones más conocidas de la comedia: la de A. David Kossoff (1970), la de Mauro Armiño (1996) y la de Antonio Carreño (2010), pero también la traducción italiana prologada por Fausta Antonucci y Stefano Arata (2006). El cometido fue el de realizar

una versión que fuera todo lo fiel posible, pero que permitiera al espectador entenderlo todo, comprenderlo todo. Ha sido muy complejo porque pocas obras son técnicamente tan bellas, de una factura tan bella, pero tan llena de complicaciones sintácticas, de *false friends*, de palabras que en su momento significaban tres cosas y ahora significan una, o viceversa, de giros sintácticos... (Cuadernos 57: 76).

En concreto, explica Tato que

en el texto sí que ha habido muchas decisiones, está lleno de pequeñas decisiones. Espero que sean pequeñas, espero no haber traicionado a Lope, pero sí permitir que cuando la palabra «ocasión» aparece y significa *motivo* dejar esa palabra, pero cuando significa *causa* o *razón*, lo cual ocurre muchas veces, cambiarla, procurando que al espectador le llegue la palabra *causa* o la palabra *razón*, no la palabra *ocasión*, porque cada vez que el espectador actual escucha *ocasión*, va a entender *ocasión* como *oportunidad*, que es lo que significa ahora. (...) Ceder a la comprensión contemporánea pero sin traicionar a Lope, sin perder de vista el bien mayor. El original tienen una belleza incomparable, pero en ocasiones es una belleza que el espectador no va a leer, para la que no tiene notas al pie (Cuadernos 57: 76-77).

Los planteamientos formulados tiene como consecuencia una larga serie de intervenciones en el texto original, generalmente orientadas a esclarecer el significado de los versos. Esta, por ejemplo, es la comparación entre los vv. 60-106 del original (ed. M. Armiño, 1996) y la versión de Tato:

DIANA	¡Pesia tal! Cerrar con él y matalle.	DIANA	¡Pesia tal! <u>Luchar</u> con él y matalle.
OTAVIO	Si era hombre de valor ¿fuera bien echar tu honor desde el portal a la calle?	OTAVIO	<u>Mas si era un noble señor</u> ¿fuera bien echar tu honor desde el portal a la calle?
DIANA	De valor aquí, ¿por qué?	DIANA	<u>Un señor</u> aquí, ¿por qué?
OTAVIO	¿Nadie en Nápoles te quiere que, mientras casarse espere, por donde puede te ve? ¿No hay mil señores que están, para casarse contigo, ciegos de amor? Pues bien digo si tú le viste galán y Fabio tirar, bajando,	OTAVIO	¿Nadie en Nápoles te quiere que <u>ser tu marido</u> espere, y donde puede te ve? ¿No hay mil señores que están, para casarse contigo, ciegos de amor? Pues bien digo si tú le viste galán y Fabio <u>le vio tirando</u>

- a la lámpara el sombrero.
 DIANA Sin duda fue caballero
 que, amando y solicitando,
 vencerá con interés
 mis criados. ¡Qué criados
 tengo, Otavio, tan honrados!
 Pero yo sabré quién es:
 plumas llevaba el sombrero
 y en la escalera ha de estar.
 Ve por él.
- FABIO ¿Si le he de hallar?
 DIANA ¡Pues claro está, majadero!
 Que no había de bajarse
 por él cuando huyendo fue.
- FABIO Luz, señora, llevaré.
 DIANA Si ello viene a averiguarse
 no me ha de quedar culpado
 en casa.
- OTAVIO Muy bien harás,
 pues, cuando segura estás,
 te han puesto en este cuidado,
 pero aunque es bachillería,
 y más estando enojada,
 hablarte en lo que te enfada,
 esta tu injusta porfía
 de no te querer casar
 causa tantos desatinos,
 solicitando caminos
 que te obligasen a amar.
- DIANA ¿Sabéis vos alguna cosa?
 OTAVIO Yo, señora, no sé más
 de que en opinión estás
 de incasable, cuanto hermosa.
 El condado de Belflor
 pone a muchos en cuidado.
 (vv. 60-106)
- a la lámpara el sombrero.
 DIANA Sin duda fue caballero
 que mi amor vino buscando
 y cobraron interés
 mis criados. ¡Qué criados
 tengo, Otavio, tan honrados!
 Pero yo sabré quién es:
 plumas llevaba el sombrero
 y en la escalera ha de estar.
 Ve por él.
- FABIO ¿Y lo he de hallar?
 DIANA ¡Pues claro está, majadero!
 Que no había de agacharse
 por él cuando huyendo fue.
- FABIO Luz, señora, llevaré.
 DIANA Si esto llega a averiguarse
echaré a quien lo ha causado
de casa.
- OTAVIO Muy bien harás,
 pues, cuando segura estás,
 te han puesto en este cuidado,
 pero aunque es impertinencia,
 y más estando enojada,
 hablar de lo que te enfada,
 esta tu injusta insistencia
 de no quererte casar
 causa tantos desatinos,
pues va buscando caminos
 que te obligasen a amar.
- DIANA ¿Doy causa de que se hable?
 OTAVIO Yo, señora, no sé más
 de que en opinión estás
de hermosa pero incasable.
 El condado de Belflor
por muchos es deseado.
 (Textos 79: 25)

Como se puede ver, se repite la sustitución en el v. 61 («Cerrar con él y matalle») del verbo «cerrar» por «luchar», ya realizada por Vasco; el sintagma «hombre de valor» (v. 62) se convierte en «un noble señor», donde se interpreta «valor» como el latín *virtus* («ánimo, y aliento, que desprecia el miedo, y temor en las empresas, o resoluciones», *Aut.*). Asimismo, el verbo «solicitar» se traduce en el v. 76 («amando y solicitando») y en el v. 99 («solicitando caminos») como ‘buscar’ («mi amor vino buscando»; «pues va buscando cami-

nos»). La «bachillería» del v. 93 («Loquacidad sin fundamento, conversación inútil y sin aprovechamiento, palabras, aunque sean agudas, sin oportunidad e insubstanciales», *Aut.*) cambia en «impertinencia» (véase la nota de Kossoff: «conversación impertinente»), mientras la «porfía» del v. 96 («la continuación o repetición de una cosa muchas veces, con ahínco y tesón. Latín. *Pertinacia*», *Aut.*) se convierte en «insistencia», «bajarse» del v. 85 en «agacharse» (véase la nota de Armiño: «agacharse»). En la misma línea se “actualiza” la construcción del verbo «hablar en» del v. 95, «hablarte en lo que te enfada», con el actual «hablar de» (véase la nota de Armiño: «construcción usual en la época áurea, que hoy se construye con la preposición *de*»). Este repaso revela, sin duda, una atenta lectura de las ediciones de *El perro del hortelano* y de esas notas que, como decía Tato, el espectador no puede leer.

Como hemos visto, Tato no renuncia a la reformulación de versos: así, frente al Santelmo del v. 29, en el mismo lugar donde Vasco se había “rendido”, propone un «Muy valiente aparecís».

¡Muy lindo santelmo hacéis!
 ¡Bien temprano os acostáis!
 ¡Con la flema que llegáis!
 ¡Qué despacio que os movéis!
 Andan hombres en mi casa
 a tal hora, y aun los siento
 casi en mi propio aposento
 que no sé yo dónde pasa
 tan grande insolencia, Otavio,
 y vos, muy a lo escudero,
 cuando yo me desespero,
 ¿ansí remediáis mi agravio?
 (vv. 29-40)

¡Muy valiente aparecís!
 ¡Bien temprano os acostáis!
 ¡Con la calma que llegáis!
 ¡Qué despacio que os movéis!
 Andan hombres en mi casa
 a tal hora, y aun los siento
 casi en mi propio aposento
 que no sé yo dónde pasa
 tan grande insolencia, Otavio,
 y vos, muy a lo escudero,
 cuando yo me desespero,
 ¿ansí remediáis mi agravio?
 (*Textos* 79: 28a)

En cuanto a las supresiones, en la versión de 2016 se nota su fuerte disminución justamente a favor de reformulaciones sintéticas. Volvamos, por ejemplo, a la escena cómica de la primera jornada, donde Vasco mantenía solo 8 versos de los 87 originales:

TRISTÁN Pensando defetos
 y no gracias; que olvidando
 defetos están pensando,
 que no gracias, los discretos.
 No la imagines vestida
 con tan linda proporción
 de cintura en el balcón
 de unos chapines subida;
 toda es vana arquitectura,

TRISTÁN Pensar los defetos
no las gracias de la amada
es medicina aprobada,
según dicen los discretos.

porque dijo un sabio un día
que a los sastres se debía
la mitad de la hermosura.

Como se ha de imaginar
una mujer semejante
es como un diciplinante
que le llevan a curar;
esto sí, que no adornada
del costoso faldellín.
Pensar defetos, en fin,
es medicina aprobada.

Si de acordarte que vías
alguna vez una cosa
que te pareció asquerosa
no comes en treinta días,
acordándote, señor,
de los defetos que tiene,
si a la memoria te viene,
se te quitará el amor.

TEODORO ¡Qué grosero cirujano!
¡Qué rústica curación!
Los remedios al fin son
como de tu tosca mano.

Médico impírico eres;
no has estudiado, Tristán.
Yo no imagino que están
desa suerte las mujeres,
sino todas cristalinas,
como un vidro transparentes.

TRISTÁN Vidro, sí, muy bien lo sientes,
si a verlas quebrar caminas.

Mas si no piensas pensar
defetos, pensar te puedo,
porque ya he perdido el miedo
de que podrás olvidar.

¡Pardiez! Yo quise una vez,
con esta cara que miras,
a una alforja de mentiras,
años, cinco veces diez,
y entre otros dos mil defetos
cierta barriga tenía
que encerrar dentro podía,
sin otros mil parapetos,
cuantos legajos de pliegos

Si al recordar que vías
alguna vez una cosa
que te pareció asquerosa
no comes en treinta días,
acordándote, señor,
de los defectos que tiene,
si a la memoria te viene,
se te quitará el amor.

TEODORO ¡Qué grosero cirujano!
¡Qué rústica curación!
Los remedios al fin son
dignos de tu tosca mano.

TRISTÁN ¡Pardiez! Yo quise una vez,
con esta cara que miras,
a una alforja de mentiras,
años, cinco veces diez,
y entre otros dos mil defetos
cierta barriga tenía
que encerrar dentro podía,
sin otros mil parapetos,
varios legajos de pliegos

algún escritorio apoya,
pues como el caballo en Troya
pudiera meter los griegos.

¿No has oído que tenía
cierto lugar un nogal
que en el tronco un oficial
con mujer y hijos cabía
y aún no era la casa escasa?

Pues des a misma manera
en esta panza cupiera
un tejedor y su casa,
y queriéndola olvidar,
que debió de convenirme,
dio la memoria en decirme
que pensase en blanco azar,
en azucena y jazmín,
en marfil, en plata, en nieve
y en la cortina que debe
de llamarse el faldellín,
con que yo me deshacía.

Mas tomé más cuerdo acuerdo
y di en pensar como cuerdo
lo que más le parecía:
cestos de calabazones,
baúles viejos, maletas
de cartas para estafetas,
almofrejes y jergones,
con que se trocó en desdén
el amor y la esperanza
y olvidé la dicha panza
por siempre jamás amén,
que era tal que en los dobles,
y no es mucho encarecer,
se pudieran esconder
cuatro manos de almireces.
(vv. 415-502)

y el atril que los apoya,
pues como el caballo en Troya
pudiera meter cién griegos.

Era tal orbe de grasa
que sin llenarse siquiera
en esa panza cupiera
una familia y su casa,
y queriéndola olvidar,
que debió de convenirme,
dio la memoria en decirme
que pensase en blanco azahar,
en azucena y jazmín,
en marfil, en nieve, en plata
y en el ribete que ata
la cinta del faldellín,
y así yo me deshacía.

Mas tomé más cuerdo acuerdo
y di en pensar como cuerdo
lo que más le parecía:
cestos de calabazones,
baúles viejos, maletas
de cartas para estafetas,
fardos, paquetes, jergones,
y así se volvió en desdén
el amor y la esperanza
y olvidé la dicha panza
por siempre jamás amén.
(*Textos* 79: 35)

En estos versos Tato emplea todas las estrategias a su alcance: restablece el orden sintáctico de los vv. 415-418 cambiando en parte su contenido y por ende las rimas de la redondilla, y eliminando el inciso del v. 418; elimina las palabras opacas como, por ejemplo, el «almofrejes» del v. 494 («*Almofrex*. Bolsa quadrada, y más larga que ancha, donde cabe un transportín, o colchón pequeño, que llevan para cama los que caminan, o navegan», *Aut.*) que sustituye con «fardos, paquetes»; reformula los vv. 475-479 (reescritura necesaria también por la omisión de la redondilla anterior) manteniendo las rimas o los vv. 484-

486, esta vez cambiándolas (y con cierta redundancia en la frase: «el ribete que ata / la cinta»).

Como bien sabe el traductor, una de las dificultades más arduas a la hora de trabajar con un texto es la que conlleva la presencia de lenguajes especiales y jergas, y más aún cuando estas se remontan a épocas lejanas. Así lo comenta Tato:

me dieron problemas los lenguajes especiales, por ejemplo con Tristán: este personaje es un verdadero desafío para un versionista. De pronto, por ejemplo, se pone a hablar como un médico de la época, y en ese momento haría muchísima gracia que hablara en latín macarrónico, pero ahora apenas conocemos esa realidad, así que intenté adaptar ese latín macarrónico para que resultara divertido ahora, para que se entendiera, y en ese momento hay mucha intervención. O por ejemplo, con respecto al lenguaje de germanías. Hay un momento muy divertido en que Tristán se hace pasar por un asesino feroz y se transforma, haciéndoles creer (como un comediante que es) a los dos nobles pretendientes de Diana que es un feroz asesino; entonces menciona a sus camaradas de armas. Y, claro, ahora mismo si dices la palabra «arfuz» (porque uno de sus colegas es Arfuz) nadie se va a reír. En su momento sería divertido porque es una derivación de alfoz, que significa «arrabal», «barrio bajo». Es como si estuvieras llamando a tu colega «barriobajero», pero ahora mismo, ¿quién va a entender ese juego de palabras? Decidí cambiarlo por «arrabal» para intentar captar ese espíritu (*Cuadernos 57: 77*).

La escena de germanía a la que se refiere Tato es la primera de la tercera jornada, cuando los pretendientes de Diana, Federico y Ricardo, acompañados por un criado, acuden a una taberna en busca de un sicario para matar a Teodoro, y acaban proponiéndoselo a Tristán, que allí está disfrutando de una noche entre amigos. Eduardo Vasco no opera ningún cambio, mientras que Tato intenta recuperar la comicidad de los nombres parlantes del original lopesco. Así «Mas-tranzo», cuyo nombre hace referencia a una «Especie de hierba buena salvage, que produce un tallo quadrado, velloso y algún tanto bermejo» (*Aut.*) (véanse las notas de Armiño y Kossoff), una planta que, sin embargo, hoy en día nadie conoce, se convierte en «Cicuto», nombre mucho más diáfano; «Arfuz» en «Arrabal», palabra que al tener una sílaba más obliga a cambiar «Mano de Hierro» en «Maniferro».

RICARDO

Pues a Teodoro habéis de dar la muerte.

TRISTÁN

Eso ha de ser, señores, de otra suerte, porque Teodoro, como yo he sabido, no sale ya de noche, temeroso, por ventura, de haberos ofendido; que le sirva estos días me han pedido.

Dejadmele servir, y yo os ofrezco

RICARDO

Pues a Teodoro habéis de dar la muerte.

TRISTÁN

Eso ha de ser, señores, de otra suerte, porque Teodoro, como yo he sabido, no sale ya de noche, temeroso quizá de algún señor al que ha ofendido; que le sirva estos días me han pedido.

Dejadme a su servicio, y yo me ofrezco

de darle alguna noche dos mojas
con que el pobrete *in pace requiescat*
y yo quede seguro y sin sospecha.

¿Es algo lo que digo?

FEDERICO

No pudiera

hallarse en toda Nápoles un hombre
que tan seguramente le matara.
Servilde pues y, así, al descuido un día
pegalde, y acudid a nuestra casa.

TRISTÁN

Yo he menester agora cien escudos.

RICARDO

Cincuenta tengo en esta bolsa; luego
que yo os vea en su casa de Diana,
os ofrezco los ciento, y muchos cientos.

TRISTÁN

Eso de muchos cientos no me agrada.

Vayan vuseñorías en buen hora,
que me aguardan Mastranzo, Rompemuros,
Mano de Hierro, Arfuz y Espantadiablos,
y no quiero que acaso piensen algo.

RICARDO

Decís muy bien, adiós.

FEDERICO

¡Qué gran ventura!

RICARDO

A Teodoro contalde por difunto.

FEDERICO

El bellacón, ¡qué bravo talle tiene!
(vv. 2477-2507)

a darle alguna noche una estocada
con que el pobrete *in pace requiescat*
y yo quede seguro y sin sospecha.

¿Está bien lo que digo?

FEDERICO

No pudiera

hallarse en toda Nápoles un hombre
que tan seguramente le matara.
Servilde pues y, así, al descuido un día
pegalde, y acudid a nuestra casa.

TRISTÁN

Yo solicito ahora cien escudos.

RICARDO

Vayan vuseñorías en buen hora,
que me aguardan Cicuto, Rompemuros,
Maniferro, Arrabal y Espantadiablos,
y no quiero que acaso piensen algo.

RICARDO

Decís muy bien, adiós.

FEDERICO

¡Qué gran ventura!

RICARDO

A Teodoro contadle por difunto.

FEDERICO

El bellacón, ¡qué bravo talle tiene!
(*Textos* 79: 68)

Y es en la segunda jornada cuando nos encontramos con la lengua médica del siglo XVII: como comenta Mauro Armíño en la nota a los vv. 1381-1400, «Tristán utiliza un latín macarrónico que remeda las recetas de los médicos como recurso cómico muy socorrido por el teatro de todos los tiempos y todos los países». Por su parte, Eduardo Vasco suprime por entero la réplica de Tristán, cargándose así también un verso crucial de Teodoro, que ya está decidido a romper con Marcela después de las señales que Diana le ha enviado a finales de la primera jornada, a saber: «Ya soy otro, no te espantes» (v. 1373). Tato decide mantener los versos y se ve obligado a remendar la redondillas siguientes que desarrollan el tema de los «amantes / boticarios del amor», cortando, no obstante, toda la parte en latín macarrónico.

TRISTÁN Hablas con justo decoro.
Mas ¿qué haremos del papel?

TEODORO Esto.

TRISTÁN ¿Rasgástele?

TEODORO Sí.

TRISTÁN ¿Por qué, señor?

TEODORO Porque así
respondí más presto a él.

TRISTÁN Ese es injusto rigor.

TEODORO Ya soy otro, no te espantes

TRISTÁN. Basta, que sois los amantes
boticarios del amor,
que como ellos las recetas
vais ensartando papeles:
récipe celos crüeles,
agua de azules violetas;
récipe un desdén estraño,
sirupidel borrajorum
con que la sangre templorum
para asegurar el daño;
récipe ausencia, tomad
un emplasto para el pecho,
que os hiciera más provecho
estáros en la ciudad;
récipe de matrimonio:
allí es menester jarabes
y, tras diez días süaves,
purgalle con entimonio;
récipe signus celeste,
que Capricornius dicetur,
ese enfermo morietur,
si no es que paciencia preste;
récipe que de una tienda
joya o vestido sacabis,
con tabletas confortabis
la bolsa que tal emprenda.

A esta traza, finalmente,
van todo el año ensartando;
llega la paga: en pagando,
o viva o muera el doliente
se rasga todo papel;
tú la cuenta has acabado
y el de Marcela has rasgado
sin saber lo que hay en él.
(vv. 1367-1407)

TRISTÁN Hablas con justo decoro.
Mas ¿qué haremos del papel?

TEODORO Esto.

TRISTÁN Lo has rasgado?

TEODORO Sí.

TRISTÁN ¿Por qué, señor?

TEODORO Porque así
respondí más presto a él.

TRISTÁN Ese es injusto rigor.

TEODORO Ya soy otro, no te espantes

TRISTÁN. Basta, que sois los amantes
boticarios del amor,
que como ellos lindamente
mil papeles ensartáis:

y después, cuando cobráis,
o viva o muera el doliente
se rasga todo papel.
A tu paciente has burlado
y su papel has rasgado
sin saber lo que hay en él.
(Textos 79: 48b)

En general, podemos decir que la versión de Álvaro Tato es muy respetuosa con el texto original de Lope (mantiene los nueve sonetos), que moderniza cuando necesario y cuyos significados intenta preservar todo lo posible.

2. *El burlador de Sevilla*

La segunda comedia de la que me voy a ocupar es *El burlador de Sevilla*, que la CNTC ha puesto en escena tres veces: en 1988, en un montaje dirigido por Adolfo Marsillach a partir de una versión de Carmen Martín Gaité⁵, en 2003, bajo la dirección de Miguel Narros con un texto preparado por José Hierro, y en 2018, en un montaje de Josep Maria Mestres con una versión de Borja Ortiz de Gondra. Ahora bien: al escenificar una obra como *El burlador de Sevilla*, inevitablemente quien prepara la versión para la Compañía tiene que enfrentarse con el problema de qué texto emplear como base para su versión. No voy a entrar aquí en las cuestiones concernientes, por un lado, a la transmisión textual y a las relaciones con *Tan largo me lo fiáis*, y, por el otro, a la autoría de la comedia. Sin embargo, veremos que esta decisión preliminar tomada por los versionadores tiene importantes consecuencias a la hora de montar la obra⁶.

2.1. Cuenta José Luis Alonso de Santos (2014: 9) que en 2002 fue él, en aquel entonces director de la Compañía, quien encargó el montaje de *El burlador de Sevilla* a Miguel Narros, que ya había puesto en escena la obra en 1967 con un texto preparado por Alejandro Casona. Esta vez la versión de la obra corrió a cargo del poeta José Hierro, que ya estaba muy enfermo y que murió poco después, sin verla estrenada.

Narros afirma en varias entrevistas que el trabajo de Hierro es mucho más respetuoso con el texto que el dirigido por él mismo casi 40 años antes⁷. Por lo que he podido ver, el poeta madrileño ha tenido delante sobre todo el texto de *El burlador de Sevilla* (Tirso de Molina, 2006, 2007), en el que, en general, ha intervenido mayoritariamente recortando los monólogos más largos, aunque hay que señalar dos hechos interesantes: por un lado, José Hierro opta por repartir la obra en dos partes (la primera llega hasta la muerte del Comendador y la segunda empieza con los festejos de los pastores en ocasión de las nupcias entre Batricio y Aminta), eliminando así la división original en tres jornadas; por otro, en algunos puntos “contamina” el texto de *El burlador* con el de *Tan largo me lo fiáis* a pesar de mantener incluso las acotaciones del primero.

Pero veamos algunos ejemplos.

⁵ Sobre esta adaptación véase, por ejemplo, Villarino (1996) y García Lorenzo (1998).

⁶ Para *El burlador de Sevilla* hemos considerado las ediciones siguientes: Arellano (2006), Florit Durán (2007), Rodríguez López-Vázquez (1997 y 2007); para *Tan largo me lo fiáis*: de los Ríos (1952), Rodríguez López-Vázquez (1990).

⁷ Véase, por ejemplo, Galindo (2003) y Torres (2003).

De *Tan largo me lo fiais* está sacado el soneto «Envidian las coronas de los reyes» (vv. 157-160)⁸, en el que, después de la huida de don Juan propiciada por su tío, el Rey reflexiona sobre la pesada carga del poder:

Envidian las coronas de los reyes
 los que no saben la pensión que tienen,
 y mil quejas y lástimas previenen,
 porque viven sujetos a sus leyes.
 Pero yo envidio los que guardan bueyes,
 y en cultivar la tierra se entretienen,
 que aunque de su trabajo se mantienen,
 ni agravios lloran, ni gobiernan greyes.
 Porque, aunque con más ojos que Argos vivan,
 y miren por la espalda y por el pecho,
 los reyes no proceden como sabios
 si del oír, con el mirar se privan:
 que un rey siempre ha de estar orejas hecho,
 oyendo quejas y vengando agravios.
 (Textos 34: 53a)

De la misma forma, Hierro prefiere el arranque de la segunda jornada (que en su versión, sin división en actos, ocupa los vv. 859-898) de *Tan largo me lo fiais*, en octavas reales en lugar de los endecasílabos sueltos de *El burlador*.

Con respecto a los cortes operados por Hierro, generalmente atañen a versos que él considera redundantes o no imprescindibles para la intriga, como en el caso del parlamento de don Pedro comentando la huida de su sobrino:

D. PEDRO	Escapose	D. PEDRO	Escapose
	de las cuchillas soberbias.		de las cuchillas soberbias.
REY	¿De qué forma?	REY	¿De qué forma?
D. PEDRO	Desta forma	D. PEDRO	Desta forma
	aun no lo mandaste apenas,		aun no lo mandaste apenas,
	cuando sin dar más disculpa,		cuando sin dar más disculpa,
	la espada en la mano aprieta,		la espada en la mano aprieta,
	revuelve la capa el brazo,		revuelve la capa el brazo,
	y con gallarda presteza,		y con gallarda presteza,
	ofendiendo a los soldados		ofendiendo a los soldados
	y buscando su defensa,		y buscando su defensa,
	viendo vecina la muerte,		viendo vecina la muerte,
	por el balcón de la huerta		por el balcón de la huerta
	se arroja desesperado.		se arroja desesperado.
	Siguióle con diligencia		

⁸ Sobre este soneto véase Rodríguez López-Vázquez (1999).

tu gente; cuando salieron
por esa vecina puerta,
le hallaron agonizando
como enroscada culebra.
Levantóse, y al decir
los soldados: «¡Muera, muera!»,
bañado de sangre el rostro,
con tan heroica presteza
se fue, que quedé confuso.
La mujer, que es Isabela,
—que para admirarte nombro—
retirada en esa pieza,
dice que es el duque Octavio
quien, con engaño y cautela,
la gozó.
(*Burlador*, ed. Arellano, vv. 123-151)

La mujer, que es Isabela,
—que para admirarte nombro—
retirada en esa pieza,
dice que es el duque Octavio
quien, con engaño y cautela,
la gozó.
(*Textos 34*: 53b)

El versionador interviene a veces suprimiendo referencias cultas, como ocurre en el caso del romance que pronuncia el propio don Pedro, donde desaparece la alegoría del amanecer:

Cuando los negros gigantes,
plegando funestos toldos,
ya del crepúsculo huyen,
tropezando unos con otros,
estando yo con su alteza
tratando ciertos negocios
—porque antípodas del sol
son siempre los poderosos—,
voces de mujer oímos,
cuyos ecos, menos roncocos
por los artesones sacros,
nos repitieron «¡Socorro!».
A las voces y al ruidido
acudió, duque, el rey propio;
halló a Isabela en los brazos
de algún hombre poderoso;
mas quien al cielo se atreve
sin duda es gigante o monstruo.
Mandó el rey que los prendiera;
quedé con el hombre solo,
llegué y quise desarmalle;
pero pienso que el demonio
en él tomó forma humana,

Estando yo con su alteza
tratando ciertos negocios,

voces de mujer oímos,
cuyos ecos medios roncocos
por los artesones sacros
nos repitieron socorro.
A las voces y al ruido
acudió, Duque, el Rey propio,
halló a Isabela en los brazos
de algún hombre poderoso.

Mandó el rey que los prendiera,
quedé con el hombre solo.
Llegué y quise desarmalle;
pero pienso que el demonio
en él tomó forma humana,

pues que, vuelto en humo y polvo,
se arrojó por los balcones,
entre los pies de esos olmos
que coronan del palacio
los chapiteles hermosos.
Hice prender la duquesa
y en la presencia de todos
dice que es el duque Octavio
el que con mano de esposo
la gozó.
(*Burlador*, ed. Arellano, vv. 279-311)

pues que, vuelto en humo y polvo,
se arrojó por los balcones,
entre los pies de esos olmos
que coronan del palacio
los chapiteles hermosos.
Hice prender la Duquesa,
y en la presencia de todos
dice que es el Duque Octavio
el que con mano de esposo
la gozó.
(*Textos* 34: 55b)

No se salvan de las tijeras de Hierro los dos largos monólogos de la primera jornada: ni el de Tisbea, que de 141 versos pasa a 59, ni el del Comendador sobre Lisboa, que de 136 versos pasa a 34.

Por lo demás, sin duda podemos confirmar que la versión que se llevó a los escenarios en 2003, salvo los cortes, interviene de forma limitada sobre el texto del *El burlador*.

2.2. Un caso muy diferente de los tres analizados hasta ahora es el de *El burlador de Sevilla* de 2018, cuya versión corrió a cargo del dramaturgo Borja Ortiz de Gondra, que ya había colaborado el año anterior con el director Josep Maria Mestres en el montaje de su obra *Los Gondra (una historia vasca)*, Premio Max a la Mejor Autoría Teatral 2018.

El burlador es la primera comedia áurea que Ortiz de Gondra versiona (ya había trabajado con el *Hamlet* a partir de la traducción de Moratín), y en la entrevista a Mar Zubieta expone su idea sobre la escenificación de los clásicos, idea compartida por el director, Josep Maria Mestres:

Los dos somos partidarios de no hacer una reconstrucción arqueológica, que nos parece que no interesa porque somos gente de teatro que nos dirigimos al público de hoy, aunque nos horroriza el extremo opuesto, es decir, esas actualizaciones banales, gratuitas, facilonas. Pensamos que hay que buscar en los clásicos esos comportamientos atemporales, universales, que nos siguen interpelando hoy como hace cuatro o cinco siglos, y para ello indagamos en qué hay de contemporáneo en esos personajes, siendo al mismo tiempo muy respetuosos en cuanto al texto (*Cuadernos* 61: 40).

Con respecto a *El burlador*, las «líneas maestras» que han servido de base para la versión han sido tres, todas encaminadas a poner de manifiesto lo que en la comedia le habla todavía al público actual, como explica Ortiz de Gondra: 1) los abusos de poder de los nobles que se creen intocables, superiores a la ley; 2) el papel de las mujeres, ya no «puras víctimas» sino mujeres responsables — hoy se diría “empoderadas” — que «piensan, eligen y toman decisiones» al acceder, todas, a las propuestas eróticas de don Juan; 3) el protagonismo de los

“personajes bajos” según el modelo del don Juan de Molière, «donde ya se empieza a intuir la revolución francesa y los criados empiezan a ser respondones» (*Cuadernos* 61: 41-42). A partir de estos planteamientos Ortiz de Gondra ha tenido como referencia la edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez de 2007 y la de Francisco Florit Durán de 2006, además de la de José Hierro de 2003, y la de Carmen Martín Gaité para el montaje de Adolfo Marsillach. El resultado es un texto que quizá habría que etiquetar como adaptación más que versión, como se va a ver a continuación.

Empecemos por el arranque de la comedia, con la despedida de Isabela de su amante, que cree ser el duque Octavio pero que al encender la luz descubre ser un hombre desconocido. Ortiz de Gondra elige los versos de *El burlador* que ofrece Rodríguez López-Vázquez en su edición de 2007, versos sacados de *Tan largo me lo fiáis*, como declara el editor en la nota a los vv. 1-254. En ellos, Isabela cobra protagonismo al reconocer que al dejar entrar a un hombre en palacio, aunque con la promesa de casamiento, ha puesto en peligro su honor y su vida. A los gritos de Isabela acude el Rey de Nápoles, alcanzado luego por don Pedro Tenorio y una guarda: así queda la escena en la versión de Ortiz de Gondra:

Sale el rey de Nápoles

REY ¿Qué es eso?
ISABELA ¡Favor! (¡Ay, triste!,
 que es el rey!)

REY ¿Qué es?
D. JUAN ¿Qué ha de ser?
 Un hombre y una mujer.

REY Esto en prudencia consiste.
 Quiero el daño remediar.

Sale el rey de Nápoles

REY ¿Quién va ahí?
ISABELA (¡El rey! ¡Ay triste!)

REY ¡Qué es, pues!
D. JUAN ¿Qué ha de ser?

REY Un hombre y una mujer.
 ¡Aquí grave afrenta existe:
 mi palacio profanar!
ISABELA ¡Ay de mí, perdido honor!

Sale el embajador de España (don Pedro Tenorio), y dos soldados de la guardia del rey de Nápoles

D. PEDRO ¡En tu cuarto, gran señor,
 voces! ¿Quién la causa fue?

REY Haced prender y matar
 ese hombre y esa mujer.

D. PEDRO ¿Quién son?

REY No es bien conocerlos, REY
 porque si aquí llego a verlos
 no me queda más que ver.
 Pues me venzo y me resisto,
 vosotros no me incitéis,

D. PEDRO ¿Qué sucede, gran señor?

REY Haced prender y matar
 ese hombre y esa mujer.

D. PEDRO ¿Quién son?

REY No es bien conocerlos,
 porque si aquí llego a verlos
 no me queda más que ver.
 Pues me venzo y me resisto,
 vosotros no me incitéis,

que en estos que ver queréis,
sin verlos, mi ofensa he visto.

Don Pedro Tenorio, a vos
esta prisión os encargo.
Si ando corto, andad vos largo:
y ved quién son estos dos.

que en estos que ver queréis,
sin verlos, mi ofensa he visto.

Don Pedro Tenorio, a vos
esta prisión os encargo.
Si ando corto, andad vos largo:
y ved quién son esos dos.

Y con secreto ha de ser,
que algún mal suceso creo:
aquí algo turbio entreveo
no se vaya a saber.

Vase el rey

D. PEDRO Daos a prisión, caballero.

D. JUAN No llegue ninguno a mí,
si morir no quiere aquí.

D. PEDRO ¡Matadle!

D. JUAN La muerte espero
pero no a cambio de nada.
Llegad a comprar mi vida,
que ha de ser tan bien vendida
como de todos comprada.

D. PEDRO Daos a prisión, caballero.

D. JUAN No llegue ninguno a mí,
si morir no quiere aquí.

D. PEDRO ¡Matadle!

D. JUAN La muerte espero
pero no a cambio de nada.
¡Llegad a comprar mi vida,
que ha de ser tan bien vendida
como de todos comprada!

SOLDADO 1 ¡ Daos preso!

D. PEDRO ¡Matadle! ¡Qué mal lo adviertes!
Las fieras puntas desvía;
considera que la mía
ha de costar muchas muertes.

D. JUAN ¡Mal lo adviertes!
¡Aparte de ahí! ¡Desvía!
Considera que la mía
ha de costar muchas muertes.

*(Don Juan lucha con los soldados,
que lo van acorralando)*

A muerte estoy condenado,
y pues es cierta mi muerte,
matándoos de aquesta suerte
moriré más consolado.

Si a muerte estoy condenado,
y pues es cierta mi muerte,
matándoos de aquesta suerte
moriré más consolado.

*(Finalmente los soldados
consiguen reducir a don Juan)*

SOLDADO ¡Muere, vil!

D. JUAN ¿Quién os engaña?
Ved que caballero soy.

D. PEDRO Rabiando de enojo estoy.

D. JUAN El embajador de España

SOLDADO 2 ¡Teneos!

D. JUAN ¿Quién os engaña?
Ved que caballero soy.

D. PEDRO Rabiando de enojo estoy.

D. JUAN El embajador de España

llegue solo, que a él no más,
pues es forzoso el morir,
esta arma quiero rendir.

D. PEDRO Ahora más cuerdo estás.
Todos con esa mujer
a ese cuarto os retirad.

ISABELA ¿Tal traición, tan gran maldad,
en hombre pudo haber?

(*Aparte*)

(Diré quién soy; mas mi agravio
a voces dirá quién soy,
pues hoy sin honor estoy
y estoy sin el duque Octavio).

(*Vanse*)

llegue solo, que a él no más,
pues es forzoso el morir,
esta arma quiero rendir.

D. PEDRO Ahora más cuerdo estás.
Todos con esa mujer
a ese cuarto os retirad.

ISABELA ¿Tal traición, tan gran maldad,
en hombre pudo haber?

(*Aparte*)

(Diré quién soy; mas mi agravio
a voces dirá quién soy,
pues hoy sin honor estoy
y estoy sin el duque Octavio).

Vanse los soldados con Isabela

D. PEDRO Ya estamos solos los dos;
Muestra aquí tu esfuerzo y brío.

D. JUAN Aunque tengo esfuerzo, tío,
no le tengo para vos.

D. PEDRO ¿Quién eres?

D. JUAN Don Juan.

D. PEDRO ¿Don Juan?

D. JUAN Sí señor.

D. PEDRO ¿De aquesa suerte
lo dices?

D. JUAN Dame la muerte
y mis desdichas tendrán
fin en tus manos.

D. PEDRO ¡Traidor!
¡Alevoso! No imagino
que eres don Juan mi sobrino,
porque no tienes honor.

¡Tú con dama en el palacio
del rey! ¡Y en ofensa mía
haces tal alevosía!

D. JUAN Mi culpa no pide espacio
tío, si me has de prender,
préndeme, llévame preso,
y advierte que aqueste exceso
por amor se pudo hacer.

D. PEDRO Amor es una cautela
y es ciego y loco quien ama.
¿Quién es la dama?

D. PEDRO Ya estamos solos los dos;
Muestra aquí tu esfuerzo y brío.

D. JUAN Aunque tengo esfuerzo, tío,
no le tengo para vos.

D. PEDRO ¿Quién eres?

D. JUAN Don Juan.

D. PEDRO ¿Don Juan?

D. JUAN Sí señor.

D. PEDRO ¿De aquesa suerte
lo dices?

D. JUAN Dame la muerte
y mis desdichas tendrán
fin en tus manos.

D. PEDRO ¡Traidor!
¡Alevoso! No imagino
que eres don Juan mi sobrino,
porque no tienes honor.

¡Tú con dama en el palacio
del rey! ¡Y en ofensa mía
haces tal alevosía!

D. JUAN Escuchadme bien despacio
don Pedro, tío y señor,
mozo soy y mozo fuiste;
y pues que de amor supiste,
tenga disculpa mi amor.

Ya que a decir me obligas
la verdad, oye y diréla:
yo engañé y gocé a Isabela,

- D. JUAN Es la dama...
- D. PEDRO Prosigue, ¿quién?
- D. JUAN Isabela.
- D. PEDRO ¿La camarera?
- D. JUAN Señor,
sí, que por el Duque Octavio
la engañé.
- D. PEDRO ¡Mayor agravio
y desventura mayor!
Tu padre desde Castilla
a Nápoles te envió,
por insufrible, y te dio
cárcel la espumosa orilla
del mar de Italia, causando
mil escándalos en ella
no reservando doncella
ni casada reservando.
Ya no te sufre la tierra
y estoy por matarte aquí,
aunque haya también en ti
sangre que mi pecho encierra
... por fuerza te he de librar.
¿Tienes por dónde escaparte?
- D. JUAN la duquesa. No prosigas;
habla quedo. ¿La engañaste?
¿Quién pensara tal agravio!
- D. JUAN Fingí ser el duque Octavio.
- D. PEDRO No digas más, calla, baste.
- D. JUAN Tu padre desde Castilla
a Nápoles te envió,
por insufrible, y te dio
cárcel la espumosa orilla
del mar de Italia, causando
mil escándalos en ella
no reservando doncella
ni casada reservando.
Ya no te sufre la tierra
y estoy por matarte aquí,
aunque haya también en ti
sangre que mi pecho encierra.
- D. JUAN No quiero daros disculpa,
que no la tendré diestra
Mi sangre es, señor, la vuestra;
sacadla, y pague la culpa.
- Don Juan tiende su arma a don
Pedro, que duda*
- D. PEDRO Perdido soy si el rey sabe
este caso. ¿Qué he de hacer?
Ingenio habré de poner
en un negocio tan grave.
¿te atreverás a bajar
por ese balcón?
- D. JUAN Me atrevo,
que alas en tu favor llevo.
- D. JUAN Aquí está un balcón.
- D. PEDRO ¿Colgarte
puedes por él y bajar
al suelo?
- D. JUAN Aunque está muy alto,
por la capa bajaré.
- D. PEDRO Baja pues, porque no esté
el Rey con más sobresalto,
que yo diré que te echaste
por una ventana, huyendo

de mí.

D. JUAN Ya va amaneciendo.

D. PEDRO Pues tú este daño causaste,
pon remedio en él partiendo
de Nápoles luego a España,
que si ahora el Rey se engaña
de la suerte que pretendo,
con la Duquesa Isabela,
si puedo, te casaré,
para que pagues con fe
lo que hiciste con cautela.

D. JUAN En todo, señor, me honráis.

D. PEDRO Pues vete con Dios, y advierte
que hay castigo, infierno y muerte.

D. JUAN ¿Tan largo me lo fiais?

D. PEDRO Esa presunción te engaña.
Llega. ¿Si es este el balcón?

D. JUAN Con tan larga pretensión
gozoso me parto a España.
(*Burlador*, ed. Rodríguez López-
Vázquez, 2007, vv. 33-156)

D. PEDRO Así te he de ayudar.

Encubre el daño partiendo
de Nápoles luego a España,
que si ahora el rey se engaña
de la suerte que pretendo,
con la duquesa Isabela,
si puedo te casaré,
para que pagues con fe
lo que hiciste con cautela.

D. JUAN En todo señor me honráis.

D. PEDRO Pues vete con Dios y advierte
que hay castigo, infierno y muerte.

D. JUAN ¿Tan largo me lo fiais?

D. PEDRO Esa presunción te engaña.
Huye ya, baja el balcón.

D. JUAN ¡Con tan larga pretensión
gozoso me parto a España!
(*Textos* 84: 22b-25a)

Como se puede ver, Ortiz de Gondra sigue de cerca el texto de la edición de 2007, pero con cambios, cortes e incluso contaminaciones (que he indicado con doble subrayado) con versos sacados de otras ediciones, como la de Florit Durán que, en efecto, él mismo cita como una de sus fuentes (la prefiere, por ejemplo, para el inicio de la segunda jornada). Además, decide introducir un segundo soldado que pelea con don Juan delante de su tío don Pedro, y, como José Hierro, también pone en boca del Rey el soneto sacado de *Tan largo me lo fiais*, «Envidian las coronas de los reyes», con el fin de poner de relieve una de las «líneas maestras» de su trabajo, la del papel de las figuras de poder.

Pero volvamos a las mujeres de la comedia. El cambio más radical lo sufre sin duda el personaje de doña Ana. Sobre su papel en la obra Ortiz de Gondra dice:

A pesar de que sufre una gran violencia, en el texto original de Tirso ella no aparece, no la vemos, es solo una voz. A mí se me hacía muy duro no darle cuerpo, voz y presencia a ese personaje, y negocié con Mestres una intervención bastante radical pero muy respetuosa, por la que la hacemos aparecer físicamente y hablar en la escena del Acto I en que el rey y su padre deciden casarla. Y luego, en el momento en el que ella está esperando a su amante, el marqués de la Mota, la hago salir de nuevo dándole unos versos que son de otra obra de Tirso, *Los amantes de Teruel*, con los que ella explica sus sentimientos de incertidumbre y de ansiedad mientras el hombre llega (*Cuadernos* 61: 41-42).

Sin embargo, en *El burlador* Doña Ana no se ve en el escenario porque de las cuatro mujeres burladas por don Juan ella es la única que no se ha acostado con él, como revela Catalinón al final de comedia. Paradójicamente, es a causa de ella, personaje ausente del que solo podemos oír la voz, que don Juan encontrará la muerte. Ortiz renuncia a esta interpretación, introduciendo al personaje en carne y hueso ya en la primera jornada. Después del monólogo de don Gonzalo de Ulloa sobre Lisboa, que aquí en realidad desaparece del todo ya que quedan solo los primeros 4 versos, cuando el Rey y el Comendador planean las bodas de doña Ana (una vez más Ortiz de Gondra sigue la edición de 2007), ella está presente en el tablado: en el exordio del parlamento del Comendador, de hecho, se pasa de «sola una hija» de la edición de 2007 a un significativo «solo esta hija», con el deíctico que indica su cercanía, y los últimos dos versos los pronuncia directamente doña Ana:

REY

Más estimo, don Gonzalo,
escuchar de vuestra lengua
esa relación sucinta,
que haber visto su grandeza.

¿Tenéis hijos?

D. GONZALO

Señor, sola una hija
a mi vejez de báculo prevengo,
en cuya frente rayos ensortija
el Sol, por quien contento y vida tengo.

En ella mi vejez se regocija,
y en ella mis trabajos entretengo.

REY

Yo la quiero casar como merece.

D. GONZALO

¿Quién la merecerá si tanto crece?
(*Burlador*, ed. Rodríguez López-
Vázquez, 2007)

REY

¿Tenéis hijos?

D. GONZALO

Señor, solo esta hija
a mi vejez de báculo prevengo
en cuya frente rayos ensortija
el Sol, por quien contento y vida tengo.

D.^a ANA (*al rey*)

En serviros mi alma se regocija,
y a servir a la reina me prevengo.

REY (*a don Gonzalo*)

Yo la quiero casar como merece.

D. GONZALO

¿Quién la merecerá, si tanto crece?
(*Textos* 84: 33b)

Pero es en la escena clave de la comedia, la del asesinato del Comendador, donde Ortiz de Gondra decide presentar a una doña Ana protagonista, expectante ante la cita nocturna con su amante, el Marqués de la Mota: sola en el tablado, pronuncia un soneto centrado en el tema del tiempo y de la espera y sacado de *Los amantes de Teruel*. La escena se cierra con el intento de violación por parte de don Juan, agresión a la que asiste el público y que es interrumpida solo por la llegada del Comendador, que acude al oír los gritos desesperados de su hija y que será asesinado poco después.

MOTA

El alma en las horas tengo,
y en sus cuartos me prevengo
para mayores favores.

¡Ay, noche espantosa y fría,
para que largos los goce,
corre veloz a las doce,
y después no llegue el día!

MÚSICO

¿Adónde guía la danza?

MOTA

Cal de Sierpe guiad.

MÚSICO 2

¿Qué cantaremos?

MOTA

Cantad

lisonjas a mi esperanza.

(Cantan:)

*El que un bien gozar espera
cuando espera, desespera.*

MOTA

¡Ay, noche adorada y fría,
hoy ya propicia a mi goce,
corre veloz a las doce,
y después no llegue el día!

MÚSICO 1

¿Adónde guía la danza?

MOTA

¡A ver las putas guiad!

MÚSICO 2

¿Qué cantaremos?

MOTA

Cantad

la gloria de mi esperanza.

MÚSICOS

*El que un bien gozar espera
cuando espera desespera.*

Vase el Marqués con los músicos cantando.

*Sale doña Ana, esperando en su aposento al
marqués*

D.^a ANA

Tiempo ligero, que con alas leves
de descanso y piedad, siempre desnudas,
peñascos rindes, imposibles mudas,
muros entierros y montañas mueves.

Ya ceñidos de flores, ya de nieves,
de hermosas plantas, en cortezas rudas,
que arrebatas al mar, al bien ayudas,
con plomo y plumas de tus horas breves.

Si alguna vez, de quejas lastimosas
te has dejado vencer, pasen los años,
que al intervalo de mis glorias veo.

Harás en esto alguna de dos cosas,
porque, o me acabarán tus desengaños,
o verá el bien que aguarda mi deseo.

*Entra en el aposento don Juan y al quitarse el
sombrero, doña Ana descubre el engaño*

(*Vanse, y dice doña Ana dentro:*)
 ¡Falso, no eres el Marqués!
 ¡Que me has engañado?
 (*Burlador*, ed. Rodríguez
 López-Vázquez, 2007, vv. 1638-1652)

D.^a ANA
 ¡Falso, no eres el marqués;
 que me has engañado!
 (*Textos* 84: 45a)

Con respecto a la tercera «línea maestra» —el protagonismo conferido a los personajes bajos—, Ortiz de Gondra concentra los cambios al final de la pieza al decidir dar la última palabra al gracioso Catalinón. Este, frente al típico final feliz en el que se vuelve al *cosmos* tranquilizador al recomponerse todas las parejas amenazadas por el *caos*, es decir, por don Juan, pronuncia unos versos en los que se pregunta: «¿Pero a mí, quién me paga?», y que están sacados directamente del final del *Dom Juan* de Molière (1910):

SGANARELLE (*seul*)
 Ah! mes gages! mes gages! Voilà, par sa mort, un chacun satisfait. Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content; il n'y a que moi seul de malheureux. Mes gages, mes gages, mes gages!
 (*Molière, Dom Juan*, Acto V, escena VI)

CATALINÓN
 ¿Y ahora a mí quién me paga?
 Todos quedan contentados:
 los rivales engañados
 por su burla, que fue aciaga,
 las doncellas seducidas,
 las familias deshonradas,
 las mujeres ultrajadas...
 Para todos, nuevas vidas
 y a gozar, pero, ¿quién paga
 a Catalinón? A mí,
 que sin salario me vi,
 ¿quién me paga? ¿Quién me paga!
 (*Textos* 84: 71)

En general, la tendencia de Ortiz de Gondra es la de suprimir versos: si consideramos que la edición mayoritariamente empleada por él, la de 2007, presenta 3071 versos, y la de Florit Durán tiene 2871, aquí se conservan 2583 versos, a saber, entre 300 y 500 menos. Los cortes afectan, por ejemplo, el ya mencionado monólogo de Tisbea, del que mantiene 83 de los 141 versos, pero también el diálogo entre la pescadora y don Juan que sigue inmediatamente y que es mucho más rápido al tener parlamentos más breves. A veces estas supresiones se acompañan con importantes desplazamientos de versos y escenas enteras, como ocurre al comienzo de la tercera jornada:

<i>Burlador</i> , ed. Rodríguez López-Vázquez (2007)	<i>Textos 84</i>
Monólogo de Batricio (vv. 1913-1976)	(vv. 1512-1570)
Batricio-Don Juan (vv. 1977-2040)	(vv. 1571-1614)
Belisa-Armenta (vv. 2041-2064)	Don Juan (vv. 1615-1634)
Don Juan-Catalinón-Gazeno (vv. 2065-2072a)	Don Juan-Catalinón (vv. 1635-1668)
Don Juan-Catalinón (vv. 2072b-2112)	Belisa-Aminta (vv. 1669-1684)
Don Juan (vv. 2113-2122a)	Don Juan-Gaseno (vv. 1685-1692)
Don Juan-Armenta (vv. 2122b-2230)	Don Juan (vv. 1693-1696)
	Belisa-Aminta (vv. 1697-1704)
Don Juan-Aminta (vv. 2122b-2230)	(vv. 1705-1804)

En este caso, los cambios operados por Ortiz de Gondra parecen encaminados a amplificar la presencia femenina al dividir la escena en la que las dos pastoras, Aminta y Belisa, comentan la llegada perturbadora de don Juan al banquete mientras la novia se prepara para su primera noche de bodas. Pero, sobre todo, en la versión de Ortiz de Gondra, don Juan prepara la «burla» («Quiero que ensilles las yeguas / para el alba, que de risa / muerta ha de salir mañana / de este engaño», p. 52b) antes de pactar las nupcias con Aminta con Gaseno, el padre de la pastora. De esta forma, se refuerzan, por un lado, el clima de espera de la mujer —paralelo al de doña Ana— y, por otro, la estrategia burladora de don Juan, que en todo momento sabe que no cumplirá la palabra de marido pero elige igualmente seguir los pasos “legales” para gozar de la pastora.

Por cuestiones de espacio no me es posible añadir más ejemplos: solo quiero mencionar la sustitución de la capa del Marqués de la Mota por un sombrero, «porque no podía haber capas en este montaje», argumenta Ortiz de Gondra, aunque ello significa necesariamente cambiar «un montón de versos» (*Cuadernos* 61: 43).

Todo lo expuesto hasta ahora nos lleva a dudar de la afirmación del propio Ortiz de Gondra que ha definido su trabajo como «muy respetuoso» hacia el texto (*Cuadernos* 61: 40).

Conclusiones

Llegados al final de este recorrido, que claramente no ha podido ser exhaustivo, creo que es posible sacar alguna conclusión.

- a) Una de las estrategias adoptadas por todos los versionadores es la de suprimir versos. Así de los 3384 versos de *El perro del hortelano* en la versión de Álvaro Tato quedan 3020, a saber, se eliminan 364 versos, y lo mismo ocurre con las dos versiones de *El burlador*. Los cortes afectan, como hemos visto, a pasajes redundantes, eruditos o de difícil comprensión para el espectador actual, así como a intrigas secundarias y papeles cómicos. A pesar de todo, siempre se respeta la métrica y la rima.
- b) En segundo lugar, se puede modernizar la forma de la obra, a saber, su lengua, interviniendo de forma “quirúrgica” sobre el texto, sustituyendo palabras y/o expresiones antiguas que resultan oscuras hoy en día con otras más inteligibles.
- c) En tercer lugar, se puede modernizar el contenido hasta llegar a su consecuente resultado: la adaptación.

Ahora bien: ¿cuál es el peligro más grande al manipular un clásico? Puesto que «será mejor arriesgarse a una deformación viva del texto clásico que dejarlo languidecer intocado en el polvo de los anaqueles» (Márquez, 2001: 14), y que adaptar es una necesidad inherente al texto teatral hoy como en el Siglo de Oro, en mi opinión, por un lado, se corre el riesgo de simplificar excesivamente la pieza, trivializándola. Por otro, las intervenciones pueden ser orientadas a atribuir un cierto “mensaje” a la obra, es decir que se puede hacer de manera que la obra diga lo que el adaptador quiere. Pero si es cierto que el texto-literario “contiene” muchos textos-espectáculo (Marquez, 2001: 16), es cierto también que no los contiene todos, salvo en el caso de modificaciones tales que conllevan un cambio de sentido de la obra misma, y por ende del texto literario.

Pero esta es otra historia.

Bibliografía

- Alonso de Santos J. L. (2014), *El Don Juan de Tirso*, en Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, ed. E. Gallud Gardiel, RESAD-Bolchiro, Madrid: 9-10.
 Aut. = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739. <<http://web.frl.es/DA.html>> (10/19).
- Bastianes et al. (eds.) (2014), *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Reichenberger, Kassel.
- Braga Riera J. (2011), ¿Traducción, adaptación o versión?: *maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática*, «Estudios de Traducción», 1: 59-72.
- Claramonte A. (1952), *Tan largo me lo fiais*, Rodríguez López-Vázquez A. (ed.), Reichenberger Kassel.
- Cuadernos 39 = Lope de Vega, *El perro del hortelano*, versión de E. Vasco, Ministerio de Cultura, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, Madrid, 2011 (col. *Cuadernos Pedagógicos* 39).
- Cuadernos 57 = *El perro del hortelano de Lope de Vega*, versión de Á. Tato, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, Madrid, 2016 (col. *Cuadernos Pedagógicos* 57).

- Cuadernos 61 = *El burlador de Sevilla de Tirso de Molina*, versión de B. Ortiz de Gondra, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, Madrid, 2018 (col. *Cuadernos Pedagógicos* 61).
- Galindo C. (2003), *El burlador de Sevilla, de Tirso, o la seducción por la palabra de don Juan*, «ABC» 28 de febrero. <https://www.abc.es/hemeroteca/historico-28-02-2003/abc/Espectaculos/el-burlador-de-sevilla-de-tirso-o-la-seducion-por-la-palabra-de-don-juan_164927.html#> (09/19).
- García Lorenzo L. (1998), *El burlador de Sevilla: procedimientos cómicos y puesta en escena*, en Arellano I. et al. (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Instituto de Estudios Tirsonianos, Madrid-Pamplona: 97-108.
- Lax F. M. (2014), *La adaptación y la versión en el trabajo dramaturgico*, «Anagnórisis. Revista de investigación teatral», 10: 140-164. <[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax\(140-164\)n10.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax(140-164)n10.pdf)> (10/19).
- Márquez J. (2011), *Versiones y visiones de los clásicos (una vez más)*, «Las puertas del drama», 6: 11-14. <<http://www.aat.es/pdfs/drama6.pdf>> (11/19).
- Marsillach A. (1989), *Teatro clásico hoy: la experiencia de un director*, en Díez Borque J. M. (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico*, Tamesis, Londres: 167-170.
- Mascarell P. (2014), *El Siglo de Oro español en la escena pública contemporánea. La Compañía Nacional de Teatro Clásico (1986-2011)*, Universitat de València, Valencia. <<http://roderic.uv.es/handle/10550/41097>> (09/19).
- Mascarell P. (2016), *De la polémica al equilibrio. Notas sobre la dicción del verso y la adaptación del texto en la puesta en escena actual del teatro clásico español*, «Cuadernos de Investigación Filológica», 42: 67-80.
- Mayorga J. (2001), *Misión del adaptador*, en Pedro Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*, ed. J. Mayorga, Editorial Fundamentos-Clásicos RESAD, Madrid: 61-66.
- Mayorga J. (2003), *El sexo de la razón: una lectura de La dama boba*, en Pedraza F. B. (ed.), *Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, CNTC, Madrid: 47-59.
- Mayorga J. (2007), *Conservación y creación. Respuesta diferida a un actor chino*, conferencia presentada en el congreso *Institucionalización de la Cultura y Gestión Cultural* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 14-16 noviembre 2007). <http://www.mcu.es/cooperacion/docs/MC/Conservacion_creacion_cor.pdf> (11/19).
- Molanes Rial M.-Candelas Colodrón M. Á. (2011), *Las adaptaciones lopescas de Juan Mayorga: La dama boba en el siglo XXI*, «Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura», XVII: 66-84.
- Molière (1910), *Don Juan ou le Festin de pierre*, en Molière, *Oeuvres complètes*, tome II, Louandre C. (ed.), Charpentier, París.
- Molina T. de (1952), *Tan largo me lo fiais*, ed. B. de los Ríos, en Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas. Tomo II*, Aguilar, Madrid: 585-633.
- Molina T. de (2006), *El burlador de Sevilla*, Arellano I. (ed.), Austral, Madrid.
- Molina T. de (2007), *El burlador de Sevilla*, Florit Durán F. (ed.), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-burlador-de-sevilla-y-convidado-de-piedra--0/>> (08/19).
- Molina T. de (atribuida) (1997), *El burlador de Sevilla*, Rodríguez López-Vázquez A. (ed.), Cátedra, Madrid.
- Molina T. de (atribuida) (2007), *El burlador de Sevilla*, Rodríguez López-Vázquez A. (ed.), Cátedra, Madrid.

- Rodríguez López-Vázquez A. (1999), *Sobre el soneto del Tan largo me lo fiais*, en Rodríguez López-Vázquez A., *Lope, Tirso, Claramonte: la autoría de las comedias más famosas del Siglo de Oro*, Reichenberger, Kassel: 233-250.
- Santoyo J. C. (1989), *Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología*, «Cuadernos de Teatro Clásico», 4: 95-112.
- Santoyo J. C., Rabadán R. (1991), *Basic Spanish Terminology for Translation Studies: a Proposal*, «Meta», 1: 318-322.
- Textos 34 = Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, versión de J. Hierro, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, Madrid, 2003 (col. *Textos de Teatro Clásico* 84).
- Textos 61 = Lope de Vega, *El perro del hortelano*, versión de E. Vasco, Ministerio de Cultura, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, Madrid, 2011 (col. *Textos de Teatro Clásico* 61).
- Textos 79 = *El perro del hortelano de Lope de Vega*, versión de Álvaro Tato, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, 2016 (col. *Textos de Teatro Clásico* 79).
- Textos 84 = *El burlador de Sevilla de Tirso de Molina*, versión de B. Ortiz de Gondra, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría de Estado de Cultura, INAEM, Compañía Nacional del Teatro Clásico, Madrid, 2018 (col. *Textos de Teatro Clásico* 84).
- Torres R. 2003, «Narros estrena su montaje de la versión de Hierro de *El burlador de Sevilla*», *El País*, 28 de febrero. <https://elpais.com/diario/2003/02/28/espectaculos/1046386802_850215.html> (09/19).
- Vega L. de (1970), *El perro del hortelano*, Kossoff A. D. (ed.), Castalia, Madrid.
- Vega L. de (1996), *El perro del hortelano*, Armiño M. (ed.), Cátedra, Madrid.
- Vega L. de (2006), *Il cane dell'ortolano*, Antonucci F., Arata S. (introduzione e commento), Fiorellino B. (traduzione), Liguori, Nápoles.
- Vega L. de (2010), *El perro del hortelano*, Carreño A. (ed.), Austral, Madrid.
- Villarino E. M. (1996), *Una reciente puesta en escena de El burlador de Sevilla*, «Críticón», 68: 141-147.