

LAS ADAPTACIONES LOPESCAS DE JUAN MAYORGA:

LA DAMA BOBA EN EL SIGLO XXI

MÓNICA MOLANES RIAL Y MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN (Universidad de Vigo)

CITA RECOMENDADA: Mónica Molanes Rial y Manuel Ángel Candelas Colodrón, «Las adaptaciones lopescas de Juan Mayorga: *La dama boba* en el siglo XXI», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XVII (2011), pp. 66-84.

Fecha de recepción: 31-07-2012 / Fecha de aceptación: 8-11-2012

RESUMEN

Las adaptaciones realizadas por Juan Mayorga, uno de los autores dramáticos más eminentes de la actualidad, de textos de Lope representados en las tablas en la primera década del siglo XXI permiten analizar uno de los aspectos más relevantes de los procesos de recepción, canonización e interpretación del teatro del siglo XVII. Para el particular, centraremos el estudio en el proceso de adaptación del texto de *La dama boba* de Lope de Vega que hizo Juan Mayorga para el montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico dirigido por Helena Pimenta en 2002.

PALABRAS CLAVE: *La dama boba*, Lope de Vega, Mayorga, adaptación.

ABSTRACT

The adaptations made by one of today's most eminent playwrights, Juan Mayorga, on the texts by Lope de Vega which were represented during the first decade of the 21st century allow us to analyse some of the most relevant aspects in the reception, canonization and theatrical interpretation of 17th century theatre. This study will thus focus on Lope's *La Dama Boba* and the adaptation offered by Juan Mayorga for the Compañía Nacional de Teatro Clásico, directed by Helena Pimenta in 2002.

KEYWORDS: *La dama boba*, Lope de Vega, Mayorga, adaptation.

Las adaptaciones realizadas por Juan Mayorga, uno de los autores dramáticos más eminentes de la actualidad, de textos de Lope representados en las tablas en la primera década del siglo XXI permiten analizar uno de los aspectos más relevantes de los procesos de recepción, canonización e interpretación del teatro del siglo XVII. Reciente su adaptación de *La vida es sueño* de Calderón para el Centro Dramático Nacional bajo la dirección de Helena Pimenta, Juan Mayorga ha sido el responsable de algunas de las versiones últimas de obras del siglo XVII. Destacan entre ellas la de *Fuenteovejuna*, para un montaje del Teatre Nacional de Catalunya, estrenada en abril de 2005, con dirección de Ramón Simó, y la de *La dama boba* para un montaje dirigido por Helena Pimenta para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, estrenada en enero de 2002 en el Teatro de la Comedia de Madrid. En estos casos Mayorga firma el texto retocado de Lope con interesantes consideraciones no solo sobre la labor teórica de adaptación sino también sobre su propia visión de la obra. No es lugar este artículo para esbozar siquiera una teoría de la adaptación teatral de Mayorga, tanto en términos absolutos como en parangón con otros montajes para compañías semejantes de textos clásicos: sí para calibrar la perspectiva del dramaturgo contemporáneo y la puesta en práctica de sus ideas en casos muy concretos. Para el particular, centraremos el estudio en el proceso de adaptación de la segunda de estas obras, de *La dama boba*, paradigmático, en gran medida, de este fenómeno de actualización dramática, que, en un abuso interpretativo del concepto de adaptación, podemos incluso remontar al primer instante en que se representa por primera vez la obra en los escenarios.¹

Juan Mayorga explica en varios lugares de su extensa obra ensayística cómo concibe la operación de traslación de un texto dramático de otra época a una época actual. Partiendo de una idea procedente de Walter Benjamin, Mayorga considera al adaptador como un intérprete, como el vehículo que trasfiere un discurso del pasado al presente:

1. Véase Fischer [2003:139], trabajo en el que, citando a un especialista en la adaptación shakespeariana, concluye que «toda clase de arte lleva implícita la idea de la adaptación».

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. En este sentido he dicho alguna vez que el adaptador 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.²

El reto del responsable de la adaptación, en los propios términos de Mayorga, se ejecuta en varios planos.³ En el caso de un texto del siglo XVII el plano principal se halla en la inteligibilidad de los versos. El dilema, con las consiguientes zonas intermedias y ambiguas, se establece entre una salida filológica («arqueológica» en la jerga tecnicista) que dé cuenta del estado de lengua que representa el discurso, con ligero menoscabo de la comprensión del texto, o una salida actualizadora que transforme las palabras del autor clásico para facilitar el entendimiento a los espectadores. La opción conservadora, en sentido estricto, presenta, a juicio de Mayorga [2001:61], una ventaja:

En esa no comprensión, el oído presencia el cuerpo mutilado del verbo y es ganado por una nostalgia de lengua. Cada expresión desvanecida es memoria de lo que entre uno y otro tiempo se ha perdido. Esas palabras ponen en escena un tiempo que se fue. Lo que se oye al oír una expresión devenida ininteligible es el paso del tiempo. En la herida del lenguaje se representa el tiempo.

La metáfora de la herida que recuerda que el texto pertenece a otra época es la que le sirve a Mayorga para ser respetuoso con esa huella. En ese trance de dotar al texto de la marca de lo antiguo, de un estrato temporal de la lengua, el adaptador reconoce que posee los recursos necesarios, reducidos a una labor simple de supresión o de adición de episodios, de personajes o de indicaciones que mantengan la conexión con el pasado y no supongan una redención completa al ideal actualizador. Mayorga [2001:66] detalla las opciones del adaptador y concluye que

2. Mayorga [2003:47]. Es en este artículo donde Mayorga (p. 38) menciona a Benjamin: «Al iniciar su ensayo sobre la novela de Goethe *Las afinidades electivas*, Walter Benjamin afirmaba que su propósito era descubrir en ella aspectos ignorados por el propio Goethe».

3. Es extensísima la bibliografía que trata el problema de las adaptaciones actuales de los textos clásicos: aquí solo pretendemos consignar la opinión que Mayorga sostiene al respecto del proceso adaptador, dentro de un marco consabido y suficientemente debatido sobre el que resulta innecesario extenderse.

el adaptador puede hacer que el espectador reciba la obra como un eco del pasado, en parte no inteligible, o actualizarla, venciendo el trabajo del tiempo. Puede respetar las leyes del sistema teatral en que la obra nació o ajustar la obra a las leyes del sistema teatral que la recibe. Puede leer la obra como si él fuera su primer lector o nutrirse de la historia de sus lecturas. Puede imaginarse a sí mismo como un contemporáneo de la obra o hacerse cargo de lo que el tiempo ha dejado caer sobre ella.⁴

No es necesario sentir en estas palabras la *vieille querelle* (análoga a la de otras disciplinas de estudios sobre las artes plásticas, por ejemplo) acerca de la prioridad de conservar el texto en su contexto antiguo, con la consabida pérdida de comunicabilidad, y la de actualizar el texto más allá de un posible ajuste ortográfico o de preferencias fonológicas con el propósito de favorecer la transmisión de todo su caudal discursivo. Mayorga parece situarse en ese amplio terreno intermedio que intenta conciliar ambos extremos, en un caso singular de moderada traslación de los textos clásicos: su labor en *La dama boba* permite, aparte de ejemplificar en qué consiste su modo de concebir la actualización de un texto dramático, comprender cuál es la recepción de un creador del siglo XXI sobre los textos dramáticos del XVII y sobre el público que los va a recibir. En otras palabras, comprender en alguien con cierto contacto con el fenómeno teatral contemporáneo y, por tanto, con el público receptor del mismo qué operaciones debe consignar en un texto de otros siglos para que sea asimilado y atendido en el siglo XXI.⁵

La Compañía Nacional de Teatro Clásico presentó la versión *La dama boba* en enero de 2002. El texto utilizado procedía, según anota el propio adaptador, de la obra de la edición crítica de Diego Marín. Añadió para completar su consulta el que Rosa Navarro Durán había presentado para la editorial Planeta en Barcelona

4. En un trabajo de frecuente referencia, Ruiz Ramón [1988] da cuenta de las fases que debía seguir el adaptador moderno en su trabajo. Mayorga se inscribe en esa línea de ajustada conciliación del pasado y del presente: así Ruiz Ramón [1988:26] señala que la adaptación «debe tender a provocar una intensa, rica y profunda comunicación entre el clásico y el contemporáneo».

5. En un ya clásico artículo, Oliva [1995], tras manejar las opiniones de varios adaptadores contemporáneos al respecto del debate constante acerca de la adaptación de los textos clásicos, coloca en la dicotomía «arqueología / innovación» el eje central de la cuestión sobre el que actúa el adaptador con diferentes grados de aproximación a cada uno de esos dos polos, en el que no falta la concepción postmoderna de la muerte del autor y en consecuencia la habilitación del adaptador como re-creador actual. Sobre este debate, planteado casi siempre sobre los mismos términos, y, a propósito de las adaptaciones del CNTC, véase Romera Castillo [1993], en especial los epígrafes dedicados a *La Celestina* y a *El alcalde de Zalamea*. Del mismo autor, véase su obra de [2007], en especial el trabajo de José Luis Alonso de Santos, «Sobre mis puestas de escena en la Compañía Nacional de Teatro clásico», pp. 27-34, con el fin de contrastar los planteamientos adaptadores de dos dramaturgos actuales.

en 1989.⁶ No se consigna un interés especial por la parte ecdótica del asunto, pues se limita a señalar estas dos referencias bibliográficas y, para el caso, conviene reconocer la escasa pertinencia de la cuestión.⁷

La obra sitúa la acción en la España de los años treinta: como señala la directora del montaje, con la idea de alterar el espacio y el tiempo de la obra de Lope, pero no lo suficiente como para que los espectadores no carezcan del necesario distanciamiento extrañador de lo clásico: alejado de su mundo, pero en otro tal vez más reconocible o más cercano, aunque la idea de cercanía pueda resultar equívoca. La decisión obedece al deseo de prolongar en el tiempo algunas de las claves ideológicas de la obra, en particular la condición de la protagonista de la obra como un individuo enajenado, aislado de la *polis* y relegado a vivir una existencia obligada, casi encarcelada. No es ajena la contextualización de la obra en el principal momento de la liberación femenina en España con la incorporación de la mujer a los ámbitos de la educación, en particular gracias a la labor de la Institución Libre de Enseñanza o a los movimientos educativos de semejante tenor al krausismo.⁸ Vestuario, *atrezzo* e iconografía subrayan (de forma estilizada, incluso con cierto grado de sofisticación) esta ambientación histórica, cuyo análisis merecería capítulo aparte, dadas sus implicaciones en el texto (como la verosimilitud de una sutil pulsión feminista), pero resulta curioso que en el comentario que escribe el propio Mayorga sobre su adaptación de la obra de Lope de Vega nada se diga al respecto.

En ese mismo artículo, Mayorga [2003:48], además de explicar los fundamentos de la adaptación, ofrece su particular lectura de *La dama boba*. Comienza con un resumen muy preciso del argumento: «*La dama boba* pone en escena la transformación de una mujer, Finea, de muy boba en muy discreta». Sin embargo, no es

6. Los versos del texto de Lope que se citan en el trabajo pertenecen al texto de Diego Marín que consignamos en la lista bibliográfica final.

7. Lo mismo sucede con otros aspectos de la obra lopesca: resulta innecesario añadir que el interés de este trabajo no se centra en ningún análisis particular de la obra de Lope, sino en la lectura que de ella hace Juan Mayorga.

8. Sobre esta cuestión iconográfica véase Mascarell [2012]. Gaviña [2002:72], en una crónica del estreno de la obra, transcribe las palabras de Helena Pimenta y de Juan Mayorga al respecto: «el distanciamiento que podía suponer el tratarse de un texto en veros ha sido resuelto gracias al trabajo de adaptación de Juan Mayorga que ha huido de “un texto rígido”. Mayorga confesaba que había mantenido una “doble lealtad: con el original y con la idea de montaje de Helena Pimenta”. “He tratado de vehicular el texto original hacia el montaje de Pimenta sin dejar marcas”, lo que en su opinión culmina en una obra “es un Lope sin dejar de ser Pimenta, y al contrario” y que ha sido posible gracias a que en el montaje “coincide la vocación teatral de ambos que es el instinto de vida”».

este el punto de partida de Mayorga para su adaptación, sino la consideración de la protagonista como una mujer que finge ser boba para sobrevivir a sus circunstancias. Admite que el esqueleto compositivo de la pieza es el de la representación de una transformación o de una especie de revelación por efecto del amor,⁹ pero cree ver en Finea un personaje de doble máscara. La adaptación, pues, de Mayorga parte de una sospecha que el propio adaptador explica:

Yo he leído la obra desde esa segunda posibilidad. Hasta cierto punto, la bobez de Finea puede ser una estrategia, más o menos consciente, del personaje. Solo hasta cierto punto, porque momentos fundamentales del tercer acto —el soliloquio inicial, sobre todo— indican que Finea ha sufrido una transformación real a través de su trato con Laurencio. Pero esa gran transformación acaso haya sido posible precisamente porque la primera Finea no era tan boba como aparentaba [2003:51].

El fingimiento de Finea es ejemplificado por Mayorga en ese artículo con acarreo de versos ilustrativos; en especial el pasaje, de corte entre folclórico y popular, en el que Lope pone en boca de la propia Finea la idea de que las mujeres en el vientre materno engañan (por fingir) a sus padres haciéndoles creer que son hijos varones.

Cuando estamos en el vientre
de nuestras madres, hacemos
entender a nuestros padres,
para engañar sus deseos,
que somos hijos varones;
y así verás que, contentos,
acuden a sus antojos
con amores, con requiebros.
Y esperando el mayorazgo
tras tantos regalos hechos,
sale una hembra que corta
la esperanza del suceso.
Según esto, si pensaron
que era varón, y hembra vieron,
antes de nacer fingimos (vv. 2499-2513).

9. Mayorga [2003:50] dirá para corroborar este planteamiento general, dentro de la concepción de la obra como tal transformación, que «en mi lectura de *La dama boba* he entendido el amor, ante todo, como reconocimiento del otro. Laurencio no sólo es el primer hombre que besa a Finea, sino también el primero que la trata como un ser inteligente. Por interés al principio, sinceramente luego, Laurencio la trata con respeto».

Mayorga prescinde de una lectura erudita del texto, como simple apoyatura de las palabras de Finea, y eleva esas frases, en especial la última, a categoría principal, con una interpretación *ad pedem litterae* de la doble faceta de la protagonista Finea.¹⁰

«Toda adaptación de un texto constituye una interpretación de ese texto. De acuerdo con Helena Pimenta, yo interpreté la bobería de Finea, su tosco infantilismo, como una respuesta, más o menos consciente, a un medio que, de hecho, empequeñece a la mujer, la infantiliza, la embobeca» (Mayorga 2003:53). Explica así el adaptador cuál es la secuencia interpretativa de la obra. Reniega de una posible perspectiva feminista en Lope («Mi versión de *La dama boba* no convierte a Lope en un feminista, pero se beneficia de una perspectiva que no es independiente de la historia de la emancipación femenina», p. 59), pero centra con nitidez su adaptación en la lucha personal entre una mujer y el mundo hostil que la convierte en objeto o en víctima. Su condición de boba es, para Mayorga, el resultado de una opresión social, pero entiende que, en su actuación y en su comportamiento, Finea deja traslucir, con ambigüedad, su conciencia de oprimida. No oculta Mayorga que su forma de la comedia lopesca intenta rescatar una imagen inteligente de la protagonista: procura dotarla de una voluntad triunfante, que requiere una estrategia sutil para haber realizado sus deseos.

Lo importante es que esta interpretación inicial servirá, en palabras del propio Mayorga (p. 53), de «criterio y guía» de su adaptación. Tal decisión conlleva una concepción estructuralista y funcional de los personajes, ya que las otras mujeres (Clara y Nise) serán definidas en su relación con Finea (la primera cómplice, la segunda contrapunto) y el indiano Liseo será atendido como piedra de toque para calibrar o ponderar a los personajes femeninos. Sobre este último, Mayorga pule las características según él algo burdas del indiano y apela a una posible fragilidad del personaje:

Este es precisamente el personaje más afectado por mi adaptación. Indiano de incierto origen, nuevo rico, parece que puede comprarlo todo menos educación. Su tosque-

10. «Coincidió con Helena Pimenta en ver en estos versos una clave de la obra. Ofrecen una imagen compleja de la bobería de Finea, y arrojan sentido sobre otros momentos del texto», Mayorga [2003:52]. Mayorga en este punto aventura incluso una semejanza con el *Peter Pan* de James M. Barrie o el Oskar Matzerath de *El tambor de hojalata*, por la extraña ubicación del personaje en un mundo de adultos: insiste en su apreciación de *La dama boba* como un proceso de liberación individual en un universo hostil.

dad, que le avergüenza, explica que le desagrada tanto la de Finea y que, en cambio, le resulte tan atractiva la culta Nise. Mi versión ha subrayado su fragilidad, al tiempo que ha hecho crecer a su criado Turín, su lazarillo en un Madrid por el que Liseo no sabría caminar a solas (Mayorga, p.52).

No es difícil adivinar tras sus palabras la formación estructuralista en la lectura de la obra lopesca. Pero no es menos cierto que Mayorga apura las aristas de la trama, con el beneficio de la duda para la protagonista y con el intento de caracterización adicional de los personajes. En el fondo, puede advertirse de forma implícita, en ese *aggiornamento*, una especie de rescate estético y en cierto modo dramático de lo que con gran probabilidad, en la historiografía literaria del siglo XVII construida en los siglos XX y XXI, se intuye (tal vez de forma tópica) como una composición poco compleja de los personajes.

Mayorga no se detiene solo en el plano de la disposición dramática de la obra. Profundiza en la dimensión semántica de algunos pasajes con la reescritura. Él mismo pone el ejemplo de un texto que reconoce no entender en su totalidad, aun con el auxilio de las anotaciones filológicas.¹¹

En el desván vive bien
 un matador criminal,
 cuya muerte natural
 ninguno o pocos la ven.
 En el desván, de mil modos,
 y sujeto a mil desgracias,
 aquel que diciendo gracias
 es desgraciado con todos.
 En el desván, una dama
 que, creyendo a quien la inquieta,
 por un año de discreta,
 pierde mil años de fama.
 En el desván, unpreciado
 lindo, y es un caimán,
 pero tiénele el desván,
 como el espejo, engañado.
 En el desván, el que canta
 con voz de carro de bueyes,
 y el que viene de Muleyes
 y a los godos se levanta.
 En el desván, el que escribe

11. «Sigo sin entender el sentido de buena parte de estos versos, en que algunos estudiosos descubren alusiones incomprensibles para el espectador contemporáneo» (Mayorga 2003:54).

versos legos y donados,
y el que, por vanos cuidados,
sujeto a peligros vive (vv. 2963-2986).

La dificultad que cree advertir Mayorga para el espectador actual de tales versos le invita a darles una nueva dimensión. Quizá no se trate de una dificultad de comprensión, sino más bien de una escasa o disimulada pertinencia en el conjunto de la obra, como da a entender su solución técnica: los versos originales de Lope, que parecen excursio breve sobre la doble apariencia del individuo, la de la opinión pública y la que el propio cree tener, son reelaborados por Mayorga (p. 54):

Yo quise reescribirlos rescatando el doble significado del desván como espacio físico y metáfora de lo secreto que se esconde en cada vida. Lo hice convirtiendo este momento en el último de la evolución de Finea. La dama ya ha dejado lejos aquella larga infancia en que se había refugiado. La vida adulta, placentera y dura, está llena de cuartos secretos, de desvanes [...]. Las vagas alusiones del original se convierten en mi versión en advertencias contra Laurencio:

Ciertos desvanes han sido
madrigueras de caimán.
Tiene escondrijo elevado
más de un notable truhán;
mas tiénelo su desván
como antifaz, disfrazado.
Campeones del agravio
tienen desván y buen nombre;
tiene desván aquel hombre
que se tiene por más sabio.
Tiene desván el que hiere
a todos con su desprecio;
tiene desván más de un necio
que por discreto se quiere (p. 93).¹²

Este es el punto de partida especificado por el propio Juan Mayorga sobre su procedimiento adaptador: una delimitación de los personajes a partir de la idea de que Finea no sufre un cambio sino que modula un fingimiento en función de sus intereses, con la consiguiente complejidad del personaje central de esta obra, y una actualización de ciertos contenidos en pasajes de difícil, oscura o simplemente

12. Los versos del texto de Mayorga que se citan a lo largo del trabajo pertenecen a Lope de Vega, *La dama boba de Lope de Vega. Versión de Juan Mayorga*.

te extemporánea intelección. Un cotejo exhaustivo entre su versión y el texto que manejó para su adaptación añade y complementa algunas de estas consideraciones generales, planteadas con sentido teórico en el artículo de Mayorga.

En primer lugar, Juan Mayorga, obligado por la escasez de indicaciones en los textos de la versión moderna ya citada de la que parte, procede a una mayor precisión en el aparato didascálico, en una intervención que facilita la labor directora. Sustituye como regla general vocablos no tan usuales en el español actual por otros más comprensibles, tal vez más sencillos, al tiempo que intenta simplificar la sintaxis. Añade detalles de tipo aclaratorio («Se limpia los dientes con la uña. Turín lo reprueba», p. 59, o «Le muestra el papel que le ha dado Celia. Laurencio, intentando arrebatárselo, la abraza. Así los sorprende Liseo», p. 74) y amplía otros que en el texto original podrían suplirse con la atención debida a los movimientos de los personajes («En su casa, el caballero Otavio con su amigo Misenos», p. 61, por «Sala en casa de Otavio en Madrid. Salgan Otavio, viejo, y Misenos», p. 71). Se especifican los movimientos en el escenario («Se alejan. Celia, criada de Nise, se presenta ante ésta», p. 62, por «Vanse. Nise y Celia, criada», p. 88, o «Vienen hablando Laurencio y Pedro», p. 86, por «Entren Laurencio y Pedro», p. 169), las acciones («Nise abre el paquete, que resulta ser un libro», p. 62, o «Pone una pila de libros ante Otavio, quien va leyendo los títulos con creciente enojo, p. 84) e incluso se manifiestan en estas didascalías actitudes o estados de ánimo, algo infrecuente en este tipo de textos («Nise ve entrar a Laurencio. Decepcionada, descubre que lo acompañan Duardo y Feniso. Los tres se inclinan ante ella», p. 64, u «Otavio intenta comprender. Agarra a Finea», p. 82). Otra transformación textual, ya en el cuerpo del diálogo, se ejecuta en el intercambio de parlamentos, no sustanciales, entre personajes y en las modificaciones de algunos de ellos:

Lope

TURÍN Digo que razón te sobra:
que no está el gusto en el oro;
que son el oro y las horas
muy diversas.

LISEO Desde aquí
renuncio a la dama boba (vv.1033-1061).

Mayorga

LISEO Digo que razón te sobra,
que no está el gusto en el oro,
sino en el gustar las horas.
Yo, Turín, he decidido:
renuncio a la dama boba (p. 70).

Lope

LAUREN. ¿Cómo es otra?
 TURÍN Porque pasa
 del no saber al saber;
 y con saber le obligó.
 ¿Mandáis otra cosa? (vv. 2390-2393).

Mayorga

LISEO ¿Cómo otra?
 TURÍN Finea pasa
 del no saber al saber
 y sabia le enamoró.
 ¿Mandáis otra cosa? (p. 86).

La sustitución de buena parte de las expresiones, muy frecuente y cuya relación se hace innecesaria, no sólo sirve para modernizar sino para aprovechar la adición de algún matiz de significado: «¿Qué vi, denantes, que vi, / que así me enciende y me abrasa?» (vv. 1828-1829) por «¿Qué vi de fuego, qué vi / que así me enciende y me abrasa?» (p. 80) o «Ponme lo que diez, presto / aunque ya puedo escusallo» (vv. 168-169) por «Pidan guiso de cordero / y de panes un gran cesto» (p. 60).

La principal modificación del texto lopesco se observa en la supresión de pasajes referidos a hechos históricos, como el que menciona las Indias o ciertos litigios de corte religioso:

Lope

LISEO Como aquí, Turín, se juntan
 de la Corte y de Sevilla,
 Andalucía y Castilla
 unos a otros preguntan,
 unos de las Indias cuentan,
 y otros con discursos largos
 de provisiones y cargos,
 cosas que al vulgo alimentan.
 No tomaste las medidas?
 TURÍN Una docena tomé.
 LISEO ¿Y imágenes?
 TURÍN Con la fe
 que son de España admitidas,
 por milagrosas en todo
 cuanto en cualquiera ocasión
 les pide la devoción y el nombre (vv. 10-23).

Mayorga

TURÍN Como aquí, señor, se juntan
 quienes van y quienes vienen,
 todos mis dudas contienen,
 unos a otros preguntan.
 Los forasteros te cuentan
 de países fabulosos
 los de Madrid de asombrosos
 chismes que al vulgo alimentan (p. 59).

La eliminación también afecta a numerosas referencias eruditas, bien literarias, bien mitológicas, siempre de orden argumentativo y ornamental, amplificatorio, cuya vigencia puede verse comprometida a juicio del adaptador: los versos, por ejemplo:

NISE Es que no se da a entender,
 con el artificio griego,
 hasta el quinto libro, y luego
 todo se viene a saber
 cuanto precede a los cuatro.
 CELIA En fin, ¿es poeta en prosa?
 NISE Y de una historia amorosa
 Digna de aplauso y teatro (vv. 285-292).

quedan eliminados, así como recursos casi catequéticos, definitorios, muy del gusto de la época:

LAURENCIO Con las obras respondiste.
 NISE Esas responden mejor,
 que no hay sin obras amor.
 LAURENCIO Amor en obras consiste (vv. 611-614).

En otros pasajes, Mayorga intenta mitigar las referencias a la mentalidad de la época, bien con la supresión de elementos deudores de la confianza en las cosas ultraterrenas, con la probable intencionalidad de otorgar más verosimilitud a la actualización de la pieza: «¡Nunca, plega a Dios, hablaras!» (vv. 2462) por «¿Por qué hiciste que pensara?» (p. 87) o en las fuerzas insoslayables de la *doxa* social como en las palabras de Liseo en la última jornada: «Vengo a casar con Finea, / forzado de mis padres» (vv. 2893-2894), sustituido por «Vengo a casar con Finea, / ilusionado y alegre» (p. 97). Los excursos, con inclusión de referencia libresca o filosófica, que son moneda común en los textos del XVII, aquí son reducidos a expresiones generales. Quizá entiende Mayorga que el exceso de citas entorpece el discurso. En ocasiones, resulta difícil averiguar la motivación de la elisión de nombres bien conocidos, que no aportarían especial carga de contenido al texto, como ocurre en los versos siguientes:

Lope

porque sólo con amor
 aprende el hombre mejor
 sus divinas diferencias.
 Así lo sintió Platón;
 esto Aristóteles dijo;
 que, como del cielo es hijo,

Mayorga

porque sólo con amor
 aprende el hombre mejor
 las más hondas experiencias.
 De amor nació el admirarse
 y de admirarse nació
 el filosofar que dio

es todo contemplación.
De ella nació el admirarse,
y de admirarse nació
el filosofar que dio
luz con que pudo fundarse
toda ciencia artificial (vv. 1085-1096).

luz con que pudo fundarse
toda ciencia artificial (p. 71).

Tales supresiones afectan a completos ejercicios silogísticos y metafóricos, que, en su conjunto poseen un ritmo elaborado y una construcción cerrada. Así ocurre con los versos en los que Laurencio desgrana las distintas fuentes económicas de una renta, que, luego reunidas, sirven como traslado metonímico de Finea. Mayorga se limita a la metáfora más sencilla:

Lope

LAUR. ¿No están las escrituras de una renta
en un cajón de un escritorio, y rinden
aquello que se come todo el año?
¿No está una casa principal tan firme
como de piedra, al fin, yeso y ladrillo,
y renta de mil ducados a su dueño?
Pues yo haré cuenta que es Finea una casa,
una escritura, un censo y una viña,
y seráme una renta con basquiña (vv. 1629-1638).

Mayorga

LAUR. ¿No están las escrituras de una renta
en un cajón de un escritorio, y rinden
aquello que se come todo el año?
Pensaré que una renta es mi Finea (p. 77).

El proceder eliminatorio se compensa con la utilización de la didascalia, aunque también es posible que la referencia inicial pudiera ser menos comprensible para el lector / espectador actual. Aunque en los versos «Entrad con runfla y dadle pique; / que no hará mucho en que de vos se pique» (vv. 1619-1620) es explicable por razones léxicas, de acumulación de vocablos difíciles, en otros no parece evidente el motivo de la supresión:

Lope

Dos veces me vino a hablar,
y esta postrera sacó
de una carta un naipecito
muy repulido y bonito,
y luego que le miró
me dijo: «Toma, Finea,
ése es tu marido.» Y fuese (vv. 860-866).

Mayorga

Dos veces me vino a hablar
y al fin me dijo: «Finea
éste va a ser tu marido».
(*Enseña a Clara un retrato*) (p. 68).

Lope

Pero mal dije en un mes,
 porque puedes disculparte
 con que creíste mi muerte,
 y, si mi muerte pensaste,
 con gracioso sentimiento,
 pagaste el amor que sabes,
 mudando el tuyo en Finea (vv. 1242-1248).

Mayorga

¿O es que, creyendo mi muerte,
 pagaste el amor que sabes
 mudando el tuyo en Finea? (p.73)

La ya tónica referencia a la oscuridad de los poetas cultistas también se retira de la versión de Mayorga. Aunque pudiera resultar cuestión contextualizada en la época lopesca y, por tanto, susceptible de elisión, no deja de tener vigencia el *topos* ya antiguo de la oscuridad o de la voluntaria incomprendibilidad de ciertos ejercicios poéticos o retóricos:

Lope

NISE Tiene mil exornaciones
 y retóricas figuras.
 CELIA Pues, ¿de cosas tan oscuras
 juzgan tantos?
 NISE No le pones,
 Celia, pequeña objeción;
 pero así corre el engaño
 del mundo (vv. 301-307).

Mayorga

NISE Ve, Celia, la relación
 que da el poeta de un daño
 del héroe (p. 62).

Mayorga tiende a la supresión de los apartes lopescos. La convención del siglo XVII parece ser observada con recelo actualizador y eso a pesar de que tal fenómeno puede operar como resorte dramático que, sin apenas esfuerzo, remarque la huella antigua del texto de Lope de Vega. Así lo vemos en casos como los versos

LAURENCIA (Detente en un punto firme,
 fortuna veloz y airada,
 que ya parece que quieres
 ayudar mi pretensión.
 ¡Oh, qué gallarda ocasión!) (vv. 1711-1715).

La reelaboración de Mayorga es en algunos casos mayor. Fruto de lo que él juzga poco pertinente al caso o fruto de impulsos particulares, lo cierto es que pro-

cede a una poda considerable. Como en los versos siguientes, donde no queda casi nada del original.

Lope

NISE Pienso que de hablar te cansas
con tu esposa, o que se embota
en la dureza que labras
el cuchillo de tu gusto,
y, para volver a hablarla,
quieres darle un filo en mí (vv. 1973-1978).

Mayorga

NISE La tosquedad de mi hermana
te aburre y buscas en mí,
antes de volver a hablarla,
oportunidad de divertirme (p. 82).

Lope

Pues más de algún marquesote.
a codicia del dinero,
pretende la bobería
desta dama, y a porfía
hacen su calle terrero (vv. 135-139).

Mayorga

O es codicioso o un zote (p. 60).

En ese proceso de adaptación no falta la nota personal de Mayorga, en forma irónica o de guiño metaliterario. A las breves sustituciones de «¿Por mi dueña, majadero?» (v. 2573) por «¿Casposa yo, majadero?» (p. 88) o la de «sevillano o toledano» (v. 859) por «coruñés o jerezano» (p. 68), hay que añadir el célebre y chusco pasaje de *La dama boba* en el que el maestro Rufino pretende explicarle las letras a Finea. Mayorga actualiza el comentario lopesco sobre la «k» (la «ca») por el de la «eñe», con rasgo algo reivindicativo (muy de actualidad en 2002, año de la versión) entendible como chiste para el siglo XXI:

Lope

RUFINO Esta es *ca*. Los españoles
no la solemos poner
en nuestra lengua jamás.
Úsanla mucho alemanes
y flamencos (v. 323).

Mayorga

RUFINO *Eñe* es. Los españoles
no la queremos ceder
de nuestra lengua jamás.
No la tienen ni alemanes
ni flamencos (p. 62).

Aunque es el pasaje en el que se refieren los libros que componen la biblioteca de Nise en donde Mayorga efectúa su mayor intervención, probablemente animado por el juego metaliterario, incluso anacrónico y, por tanto, cómico que ofrece el pasaje.

Destaca la inclusión del *Cántico* de Jorge Guillén, traído con anacronismo paródico, por asociación de ideas con el Guillén de Castro menos conocido en la actualidad.¹³

Lope

Historia de dos amantes,
sacada de lengua griega;
Rimas, de Lope de Vega;
Galatea, de Cervantes;
el Camoes de Lisboa,
Los pastores de Belén;
Comedias de don Guillén
de Castro, *Liras* de Ochoa;
Canción que Luis Vélez dijo
en la academia del duque
de Pastrana; *Obras* de Luque;
Cartas de don Juan de Arguijo;
Cien sonetos de Liñán;
Obras de Herrera el divino,
el libro del *Peregrino*,
y *El pícaro*, de Alemán (vv. 2118-2133).

Mayorga

Los pastores de Belén,
Rimas sagradas de Ochoa,
el Camoes de Lisboa,
Cántico de un tal Guillén.
Cien sonetos de Boscán,
Odas varias, *Romancero*,
más *Romances*, *Cancionero*,
tres versiones de *Don Juan*.
Victoria de los amantes
vertida en lengua griega;
Obras de Lope de Vega,
Galatea, de Cervantes.
Temo, y en razón lo fundo
que de mi casa ha de haber
un Don Quijote mujer
que dé que reír al mundo (p. 84).

Más significativas parecen, en la misma línea que consideraba el propio Mayorga, ciertas supresiones. Algunas son de una brevedad extrema, pero afectan por su importancia a la concepción misma de la obra. Tal es el caso de la eliminación del insulto en el pequeño monólogo de Laurencio en la segunda jornada, ya que permite mantener la tesis principal de su lectura de la escasa bobería de la protagonista: «Finea es boba, y, sin duda, / de haberle contado, nace, / mis amores y papeles» (vv. 1358-1360) desaparece de la adaptación de Mayorga. También resulta llamativa la sustitución de vocablos usados para definir desde fuera a los personajes, bien con el propósito de otorgar mayor libertad al espectador para el juicio, bien para dotar de mayor ambigüedad a cada uno de ellos. En otros lugares se aprecia esta última pretensión, pero es notable esa sistemática poda de comentarios algo despreciativos: así ocurre cuando en el texto de Lope se tilda de fea a Nise («que aunque no es la ventura de la fea», v. 1609, por «si la ventura

13. En ese juego metaliterario, Mayorga introduce la figura de Quevedo en un pasaje más intrascendente, con el propósito de vulgarizar, si cabe, la mención libresca, con algo además de guiño exclusivo para quienes cotejen ambos textos, ya que hace aumentar el valor del libro así como precisa el número de sonetos que contiene: «Éste venden por dos reales, / y tiene tantos sonetos» (vv. 2772-2773) por «De Quevedo en tres reales / os venden quince sonetos» (p. 91).

así queréis que sea», p. 77, o cuando se llama loca a Finea: «FINEA ¿Murmuráis de mis cosas? / OTAVIO ¿Aquí estaba esta loca?», vv. 1331-1332). Mayorga prefiere eludirlos para dejarlos sin esa delimitación para los espectadores.

De mayor calado es la supresión del baile de la tercera jornada. De mayor calado porque bajo la especie de suprimir aquello accesorio priva a *La dama boba* de uno de sus caracteres principales. Los versos cantados constituyen uno de esos lugares canónicos de la poesía lopesca y aun de la propia española, en particular tras el paso por las manos de los poetas de la Generación del 27 y de una de sus variantes estéticas: la del neotradicionalismo. En las antologías poéticas de Lope nunca falta la composición «De dó viene, de dó viene» (v. 2242) por singularidad métrica y dispositiva y por particular asunto social. Es extraño que se prescindiera de este largo pasaje a menos que a) se considere la figura del indiano demasiado caricaturizada, b) que sea demasiado extenso el paréntesis dramático que eso supone y c) que el ritmo y el clímax cómico de la obra se resientan en exceso justo cuando se está a punto de resolver la historia. En este sentido, Mayorga simplifica el final. Elimina la penúltima escena del texto de Lope cuyos últimos versos pone en boca de Liseo en un parlamento anterior. Suprime, como en ocasiones anteriores, las referencias culturales que el espectador / lector actual puede desconocer así como los versos de carácter explicativo que ralentizan el ritmo de la acción. Prescinde, además, de la fórmula habitual de cierre de la obra con que se dirigían al auditorio en la época para anunciar el final de la representación y excusarse por las faltas cometidas.

En 1934 en Buenos Aires y en 1935 en España (Madrid en agosto, Barcelona en septiembre y gira por España y América hasta 1936), García Lorca, con la compañía de Margarita Xirgu y dirección de Cipriano Rivas Cherif, adapta *La dama boba* de Lope. Entre sus declaraciones a la prensa y el estudio exhaustivo del cotejo de su versión con la manejada de Lope, hecho por Aguilera y Lizarraga, se concluye que Lorca pretendió por encima de todo aligerar la obra:

[García Lorca] ha suprimido «lo que solamente se entendía en su tiempo»; desde la alusión a la suciedad de Madrid, hasta los libros de moda de la época o la petición de aplauso al público al final de la representación. Ha suprimido, también, los «puntos muertos», que podían distraer la atención de los espectadores, en dos direcciones: citas cultas o puramente retóricas (desde la teoría neoplatónica hasta la alusión a la amistad) y parlamentos o reflexiones sin gran interés que retardaban el ritmo de la obra (Aguilera y Lizarraga 2001:96).¹⁴

14. Véase también Gil Fombellida [2003:257-261] sobre las representaciones en Madrid y Barcelona.

En 2002 es Juan Mayorga quien procede con parecidos mimbres a la adaptación de la obra, incluso con idénticas soluciones para el texto lopesco. Por lo que sabemos, Lorca intentó prolongar el lado musical y coreográfico del original de Lope, aunque caben dudas sobre si incluyó el famoso baile de Panamá porque no figura en el texto de su versión enviado para el trámite de censura. Mayorga fue más allá del mero recorte de versos ya que partió de una interpretación particular de la protagonista, en forma de rescate actualizador de una mujer concebida como boba por la fuerza de las convenciones sociales. Mayorga otorga a la protagonista una voluntad enigmática, que lo aleja del planteamiento de Lope (compartido por el propio Lorca como válido) de una mujer que se transforma de boba en discreta por la intervención del amor. Coloca el foco de atención en la figura de Finea, que pasa a controlar sus propias decisiones. Para Mayorga, Finea juega a ser boba (por estrategia social y familiar) y, por tanto, su metamorfosis en otra mujer no es extraña. El enfoque involuntaria e inevitablemente feminista de su adaptación, cuya licitud (concepto no pertinente a efectos críticos) no viene al caso, asoma a lo largo de la obra, así como un particular rescate progresista de una figura risible del teatro del siglo xvii. La figura de la Xirgú, dama boba vestida a lo Mariana de Austria, con incómodos miriñaques en la adaptación de Lorca / Rivas Cherif, se transmuta en esta obra de Mayorga / Pimenta en una joven deportiva, con pelo a lo *garçon* (Mascarell 2012), que maneja los hilos de su propia historia. En esas dos imágenes, se dibuja el puente iconográfico entre dos adaptaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Juan e Isabel LIZARRAGA, *Federico García Lorca y el Teatro Clásico. La versión escénica de «La dama boba»*, Universidad de La Rioja, Logroño, 2001.
- FISCHER, Susan L., «La apropiación de Calderón en escena», en *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos*, ed. Manfred Tietz, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2003, pp. 129-144.
- GAVIÑA, Susana, «Siempre me ha preocupado la estética extremadamente alejada (entrevista a Juan Mayorga)», *ABC* (Madrid), 15 de enero de 2002, p. 72.
- GIL FOMBELLIDA, M. del Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgú y el teatro de la II República*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2003.
- MASCARELL, Purificació, «Finea, Casandra y Belisa en el siglo xx. Actualizaciones de Lope de Vega por la CNTC», *Don Galán. Revista de investigación teatral*, II, (2012). Consulta del 14 de abril de 2012.
- MAYORGA, Juan, «Misión del adaptador», en Pedro Calderón de la Barca, *El monstruo de los jardines*, ed. J. Mayorga, Editorial Fundamentos-Clásicos RE-SAD, Madrid, 2001, pp. 61-66.
- MAYORGA, Juan, «El sexo de la razón: una lectura de *La dama boba*», en *Lope de Vega en la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Año 2002*, ed. F. B. Pedraza, CNTC, Madrid, 2003, pp. 47-59.
- OLIVA, César, «Adaptar a los clásicos: he ahí la cuestión», en *La Comedia: coloquio Hispano Francés*, ed. J. Canavaggio, Casa de Velázquez, Madrid, 1995, pp. 427-434.
- ROMERA CASTILLO, José, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre teatro español del Siglo de Oro*, UNED, Madrid, 1993.
- ROMERA CASTILLO, José, *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, UNED, Madrid, 2007.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, Murcia, 1988.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba. La moza de cántaro*, ed. Rosa Navarro Durán, Planeta, Barcelona, 1989.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba*, ed. Diego Marín, Cátedra, Madrid, 1997¹⁹.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La dama boba de Lope de Vega. Versión de Juan Mayorga*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (Colección textos de teatro clásico, 31), Madrid, 2002.