

*Ayer y hoy: una hipotética puesta en escena de
«La serrana de la Vera»*

Piedad Bolaños Donoso

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

- I.- Introducción general. Avatares de la producción de Luis Vélez de Guevara en los corrales y teatros hispánicos. *La serrana de la Vera*.
- II.- El 'ayer' escénico de *La serrana...*
- III.- Un supuesto 'hoy' del mismo texto. La adaptación de José Antonio Gabriel y Galán.

I.- INTRODUCCIÓN GENERAL

No sabemos si los autores del *Diccionario de Autoridades*¹ conocerían la obra objeto de este trabajo y se fundamentarían en ella para definir, como lo hacen, el vocablo «villano» en la acepción de morador de una villa. Pero lo que sí es cierto es que nada más leer los primeros versos de *La serrana de la Vera*, Giraldo —padre de la serrana— acepta que le llamen villano sólo porque vive en villa, rechazando enérgicamente los otros posibles significados que también puede designar esta palabra. Le pregunta el Capitán:

¹ AA.VV. *Diccionario de Autoridades*, Ed. Facsímil, Madrid, Gredos, 1984. 3 vols., p. 488 del III: «villano: El vecino ù habitador del estado llano de alguna Villa ù Aldea, à distinción del Noble, ù Hidalgo[...]».

GIRALDO. ¿No sois villano?
 Onbre soy umilde y llano,
 mas villano, no ¡por Dios!
 si no es porque vivo en villa,
 que villano es el que intenta
 a traición muerte o afrenta.
 (vv. 30-35)²

Es cierto que pasó, muy pronto, a ser utilizada para designar a los campesinos, en general, tanto para distinguirlos de los habitantes de las ciudades —burgueses y/o ciudadanos— como de los nobles, exentos de la obligación tributaria.

Vélez, como tantos autores de su época, nació en una villa —en la de Écija, en 1579— en la que bien pudo inspirarse para crear sus personajes villanescos, para reflejar las costumbres de éstos y las relaciones de los mismos con los nobles. Nuestro autor compuso obras de una amplia variedad temática, tanto por la tipología de sus personajes como por el enfoque y resolución de los problemas. Pero él, como la mayor parte de sus contemporáneos, fue casi olvidado por las generaciones posteriores y sus obras —en su mayoría con personajes villanescos— fueron silenciadas sistemáticamente por los programadores de las salas de teatro. Me propongo presentarles un breve recorrido histórico por los escenarios de los siglos XVIII al XX para comprobar la escasez de obras representadas y cómo —cuando aparecen— son siempre los mismos títulos los que se levantan a los escenarios. *La serrana...* no fue objeto de deseo —en cuanto a las tablas se refiere— hasta bien entrado el siglo XX, causa más que justificada para elegirla y presentarla en estas Jornadas: por los datos conocidos hasta el presente no se representó en tiempos de su autor, hecho que la asemejaría a lo sucedido con la versión de Gabriel y Galán que, encargada por Adolfo Marsillac, no subió, en vida del adaptador, a las tablas.

Repasemos, brevemente, los acontecimientos históricos. La única cartelera que conocemos de la ciudad de Écija del siglo XVIII no recoge de Vélez nada más que *Doña Inés de Castro*, más dos obras en colaboración: *También la afrenta es veneno* (I. Luis Vélez de Guevara; II. Antonio Coello; y III. Rojas Zorrilla) y *El catalán serrallonga* (I. Antonio Coello; II. Rojas Zorrilla; y III. Luis Vélez de Guevara)³. Por

² Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, ed. int. y notas de Piedad Bolaños Donoso, Madrid, Clásicos Castalia, 2001, p. 99. Todas las citas de *La serrana...*, de Vélez, se harán por esta edición.

³ Cfr. Piedad Bolaños Donoso, «Comedias y comediantes en el Coliseo de Écija (1772-1774)», *El teatro español del siglo XVIII*, cd. a cargo de Joseph María Sala Valldaura, Lleida, Universidad, 1996, pp. 115-152.

esos mismos años, la cartelera sevillana presenta las mismas características. Se puede decir incluso —como apunta Francisco Aguilar Piñal— que «...frente a una casi absoluta falta de nombres nuevos, en una época de escasísima originalidad, salen de las imprentas sevillanas los títulos más representativos del teatro español del siglo anterior»⁴. De Lope de Vega he contado hasta 16 comedias; 10 de Guevara... Pero claro, antes de pasar por la imprenta, normalmente se llevaron al escenario. En el apéndice VII que este gran investigador nos facilita («Repertorio teatral de Sevilla entre 1767 y 1778»), se pueden reconocer ocho títulos vejecianos, sobresaliendo por el número de representaciones alcanzadas (ocho representaciones) *Reinar después de morir. Doña Inés de Castro*. Mejor o peor suerte corrieron *Cumplir dos obligaciones y duquesa de Sajonia*; *El alba y el sol. Segunda parte, Restauración de España*; *El cura de Madrilejos*; *El lucero de Castilla y privado perseguido*; *El Ollero [de Ocaña]*; o *Si el caballo vos han muerto y Blasón de los Mendozas*; o *y También la afrenta es veneno* (en colaboración)⁵. A esta lista de comedias representadas y, al parecer, aprobadas por la censura, hay que añadir *El águila [del agua]* que fue examinada y puesta en escena, y *El alcalde de Zalamea* que se representó en 1778, sin el beneplácito de D. Francisco de Paula Baquero, censor de comedias del Arzobispado sevillano⁶.

En Valencia, a finales del siglo XVIII, también se reponen sus obras y se deleitan con *Cumplir con dos obligaciones y duquesa de Sajonia*, llevada a las tablas el 17 de octubre de 1797 por la compañía de Paulino Antonio Fernández⁷. No podemos decir, precisamente, que nuestro autor fuera 'relegado' por el escaso número de obras representadas cuando conocemos que el 'gran' Lope de Vega alcanza, por esos mismos años, un total de tres representaciones.

La cartelera teatral barcelonesa fue exhaustivamente estudiada por Alfonso Par. Gracias a este trabajo y a partir de 1774 sobre todo, vemos cómo se repiten los mismos títulos a lo largo de los años: *El catalán serrallonga*, *La niña de Gómez Arias*,

⁴ Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974, p. 28.

⁵ *Ibidem*, pp. 270-295.

⁶ Cfr. «Informe de Frco. de Paula Baquero, censor de comedias del Arzobispado, al Arzobispo de Sevilla, Francisco Delgado, refiriéndose a los obstáculos que le han imposibilitado cumplir con su cometido durante los años 1777 y 1778, incluyendo la lista de todas las comedias que pasaron por su censura, las que se representaron sin su revisión y las obras que habiendo sido rechazadas por su censura, se llevaron a escena». Firmado el 1 de marzo de 1779. Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, Leg. 3095. Justicia, s.f.

⁷ Cfr. Arturo Zabala, *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*, Valencia, Alfons el Magnànim / Diputació, 1982, p. 354.

o *Reinar después de morir* y *Doña Inés de Castro*, como más representadas; aparecen esporádicamente títulos como *La [mejor] luna africana*, *También la afrenta es veneno* y *El alba y el sol*⁸.

Esta cartelera de la segunda mitad del setecientos a nivel nacional, no es más que el fruto de lo que había sucedido en los primeros cincuenta años del siglo XVIII. Tanto en Valencia⁹ como en Burgos¹⁰ o Valladolid¹¹ —por citar algunas ciudades como ejemplo— se repiten siempre los mismos nombres: *Reinar después de morir*, *El catalán serrallonga* y *bandos de Barcelona*, *El ollero de Ocaña*, *La niña de Gómez Arias*, *El cura de Madrilejos*, o comedias con héroes exóticos, como *El cerco de Roma por el rey Desiderio* o *La nueva ira de Dios y gran Tamorlán de Persia*.

El comentario a la cartelera teatral madrileña lo he dejado para el final por considerar que lo que sucede en esta ciudad puede ser la referencia más cualificada y con la que podríamos corroborar los datos provinciales. En efecto, la comparación —por muy odiosa que sea— resulta acertada ya que ratifica nuestra primera impresión: Vélez ha pasado por sus escenarios con un escueto elenco teatral siendo siempre las mismas obras las que se reponen¹².

Caso aparte y digno de comentar es el que recoge *La comedia de comedias* de Tomás Pinto Brandaô¹³ que, por ser una pieza de circunstancias —por su longitud (538 vv.) y su carácter de teatro en el teatro— pudo haberse representado como cierre de espectáculo, con una función parecida a la de las mojigangas castellanas. Hubo de hacerse en el patio lisboeta de Las Arcas, por la compañía de Antonio Ruiz

⁸ Cfr. Alfonso Par, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el S. XVIII», *BRAE*, 16 (1929), pp. 326-346 y 492-513.

⁹ Cfr. Eduardo Juliá Martínez, «El teatro en Valencia», *BRAE*, año XIII, t. XIII (1926), pp. 318-341; y Francis Sireda, «Algunas tragedias del siglo de oro ante el público valenciano del siglo XVIII», *Criticón*, 23 (1983), pp. 117-132. Según este último compañero «... la obra de Vélez de Guevara *Reinar después de morir* [fue] la que se dio con más regularidad aunque no duró más de dos días en cartel en cada temporada» (p.125).

¹⁰ Cfr. Ignacio Javier de Miguel Gallo, *El teatro en Burgos (1550-1752). El Patio de Comedias, las compañías y la actividad escénica. Estudio y documentos*, Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1994.

¹¹ Cfr. Germán Vega García Luengos, «El teatro barroco en los escenarios y en las prensas de Valladolid durante el siglo XVIII», *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro García*, Kassel, Ed. Reichenberger, 1990, pp. 639-673 [El estudio abarca los años de 1701 al 1762].

¹² Estimo innecesario repetir los títulos de las obras que están en la cartelera durante el siglo XVIII. Cfr. René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Presses Universitaires du Mirail. *Anajes de Criticón*, 7, 1996.

¹³ Cfr. Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños, *Tomás Pinto Brandaô. La comedia de comedias*, int., ed. y notas de..., *Criticón*, 40 (1987), pp. 81-159.

en 1724-1725. Si hacemos mención a esta pieza es por la singularidad del hecho de representarse en tierras vecinas en donde el teatro del Siglo de Oro castellano seguía estando vigente, como lo estuvo durante todo el siglo anterior y porque la compuso un autor olisiponense. A través de los títulos que en ella se citan podemos saber el grado de conocimiento que los espectadores tenían del teatro castellano, dado que el espectador ha de relacionar el enredo de la comedia citada con los hechos de la vida del contemporáneo al que se alude: de otra forma no se entendería nada y no se disfrutaría con ese tipo de representaciones. Razón por la que pienso que las obras que a continuación cito —utilizadas por Pinto en su obra— deberían ser muy conocidas por el público portugués: *Celos, amor y venganza (No hay mal que por bien no venga)*; *Doña Inés de Castro*; *La niña de Gómez Arias* y *Pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*. Las tres últimas son, sin duda, las que mayor reconocimiento de dramaturgo otorgaron a su creador.

Concluyo haciendo referencia a un hermoso estudio —no sólo porque lo es, sino por lo que de anecdótico tiene el tema—: «Vélez de Guevara, sin que él lo pudiera haber imaginado en vida —dice el autor— tuvo la suerte de ser elegido, junto a Tirso, para hacer subir a sus personajes a los escenarios de ópera en Europa, oportunidad de la que no disfrutaron figuras como Lope o Calderón»¹⁴. Efectivamente, el español Vicente Martín y Soler (Valencia, 1754) compuso una ópera titulada *Una cosa rara ossia bellezza e onestá*, cuyo libreto se basa en la obra teatral de Vélez *La luna de la sierra*, realizado por uno de los autores más afamados de su época: Lorenzo da Ponte. Una vez más el nombre de Vélez consigue llegar a la cúspide en esta modalidad.

Dicen los autores del libro *El teatro Cervantes de Alcalá de Henares* que «...Los repertorios de obras representadas [en el siglo XIX] continúan la tradición teatral del Siglo de Oro español con textos, sobre todo comedias, de Lope de Vega, Calde-

¹⁴ Luis Ballesteros Pastor, «Una cosa rara (Ópera basada en *La luna de la sierra* de Vélez de Guevara, compuesta por Martín y Soler)», *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Buenas Letras 'Vélez de Guevara'*, 1 (1997), pp. 195-207, p. 207. El autor de la cita lleva razón en cuanto que no se conoce ninguna versión operística; pero es de justicia reconocer que sí fueron sus obras adaptadas a la 'zarzuela' clásica española, como buena muestra de su acercamiento al pueblo bajo, frente a lo que representa una 'ópera, a la que acude un público mucho más selecto (Cfr. Gerardo Fernández San Emeterio, «La herencia lopesca en el teatro musical español del siglo XIX: *La discreta enamorada* y *Doña Francisquita*» en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, julio de 1995. Ed. a cargo de F. Pedraza y Rafael González Cañal. Almagro, Universidad Castilla-La Mancha/ Festival de Almagro, 1996, pp. 157-171).

rón de la Barca, Tirso de Molina, Agustín Moreto, Bances Candamo, Luis Vélez de Guevara y otros»¹⁵, afirmación que deberíamos matizar ya que, si bien es cierto que se siguen representando algunas obras del Siglo de Oro, también es cierto que son cada día más difíciles de encontrar en la programación. Si en más de 60 años sólo conocemos que se representara *Reinar después de morir* (el 14 de abril de 1816) y que la compañía de Francisco Garcilaso tiene que estudiar *También la afrenta es veneno* (s. a.); y, arrimando el ascua a nuestra sardina, se podría pensar que cuando mencionan una *Madalena* que ha de representarse el 4 de marzo de 1844, se trate de una refundición de la homónima de Vélez (se dice que tiene 5 actos), no es para echar las campanas al vuelo pues —desde mi modesta opinión— es bastante exigua la presencia veleciana. ¿Qué es lo que pasa, entonces? No podría ofrecer una respuesta satisfactoria para todos, pero es indiscutible que en los inicios del siglo XIX, los teatros pasaron, en su mayoría, a ser gestionados por empresas privadas lo que dificulta el conocimiento de su producción, sobre todo en los 50 primeros años del siglo; habrá que esperar a la aparición regular de la prensa para recoger los datos que a nosotros nos interesan. Este es el caso concreto del teatro astigitano del que, tras el estudio del primer tercio de siglo, no conocemos ni una de las obras que tuvieron que representar¹⁶.

Por suerte, en Madrid¹⁷ y en Sevilla¹⁸, se han estudiado ciertos periodos de este siglo y, tras comparar los títulos y analizar su presencia, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

a) de los títulos velecianos que aparecen en ambas carteleras (5 Sevilla y 4 Madrid), tres se repiten: *El alba y el sol o La restauración de España*, *El catalán serrallonga*¹⁹ y *Reinar después de morir*. En la de Madrid aparece como novedosa

¹⁵ Miguel Ángel Coso Marín, Mercedes Higuera Sánchez-Pardo y Juan Sanz Ballesteros. London, Tamesis Books Limited, 1989, p. 60.

¹⁶ Cfr. Piedad Bolaños Donoso, «El teatro astigitano en los albores de la época contemporánea: del monopolio municipal al libre comercio (1775-1833)», *Actas del V Congreso de Historia de la ciudad de Écija*, Excmo. Ayuntamiento de Écija, 2000, pp. 215-234.

¹⁷ Cfr. Nicholson B. Adams, «Siglo de Oro Plays in Madrid (1820-1850)», *Hispanic Review*, IV, (1936), pp. 342-357.

¹⁸ Cfr. Francisco Aguilar Piñal, *Cartelera Prerromántica sevillana. Años 1800-1836*, Madrid, CSIC, 1968.

¹⁹ Se conserva en el Archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla (Sec. Justicia, 3095) la censura de esta obra para el año de 1817. Antes de esta fecha ya se había representado, pero parece ser que era obligado presentar el texto a examen cada vez que se pensara reponer.

Los encantos de Merlín que según dice su 'advertencia' se trata de la obra de Vélez, y en la de Sevilla *Cumplir dos obligaciones y También la afrenta es veneno*. b) las representaciones se extienden a las dos décadas centrales (1810-1830) quedando en blanco —en cuanto a representaciones de Vélez— el resto del periodo al que nos estamos refiriendo. No se olvide que estamos en pleno apogeo de las 'refundiciones' en las que se suele cambiar el nombre de la obra primitiva y firmarla como original el nuevo autor.

Posiblemente, el siglo XX es el que mejor ha tratado la memoria de Vélez de Guevara y su teatro. Se debe, en principio, al trabajo que realizó el Centro de Estudios Históricos que, bajo el rótulo de Teatro Antiguo Español (TAE), editó dos obras: *La serrana de la Vera* por Menéndez Pidal y —tras *Cada qual lo que le toca. La viña de Nabet*, de Francisco Rojas Zorrilla por Américo Castro (1917)—, *El rey en su imaginación* a cargo de J. Gómez Ocerín que vio la luz en 1920. Años más tarde y con el número diez de la serie tendrían que haber salido *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* preparada por Richard Hubbell Olmsted pero «...la impresión fue interrumpida por la Guerra Civil» como nos comenta el profesor Peale²⁰, por lo que se quedó sin rescatar esa obra.

Líneas más arriba he manifestado que Vélez ha sido bastante bien considerado en el siglo XX. Además, es la época en la que se ve unido el nombre de *La serrana de la Vera* con el autor Luis Vélez de Guevara. En efecto: la política administrativa que desarrollaron los gestores del Teatro Español (antiguo Teatro del Príncipe, en Madrid) siempre se encaminó a recordar sus orígenes y los diversos arrendatarios programaron 'teatro clásico'. Tanto la actriz María Guerrero —que estuvo varios años al frente del mismo—, como Jacinto Benavente y Ricardo Calvo²¹, entre otros, no olvidaron a Lope, Calderón y a sus contemporáneos, llegando a decir Dfaz

²⁰ Luis Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, ed. crítica y anotada por R. Manson y C. George Peale, Fullerton, California, Cal State Fullerton Press, 1997.

²¹ Decla la primera cláusula del pliego de condiciones, presentado por estos autores en 1919 para arrendar este teatro: «Obligación de presentar obras de teatro clásico. El teatro clásico español es sin disputa el primero del mundo, por su riqueza, por su variedad, por su gracia, por su interés. Es uno de los timbres de indudable gloria para nuestra patria. Últimamente, en el Teatro Español se representan algunas, muy pocas obras clásicas, como por misericordia y de contrabando, sin poner interés ninguno en su representación, como para cumplir por pura fuerza una obligación penosa. Y esto no debe ser...» (Cita tomada de Andrés Peláez Martín, «Lope de Vega en la programación de los teatros nacionales y en festivales de España», *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, op. cit., pp. 83-103; p. 84).

Canedo que «... ese colocar a los autores clásicos en un plano de actualidad casi les daba fisonomía de autores de vanguardia»²². Esta tradición es la que pudo condicionar a la compañía de Margarita Xirgu-Enrique Borrás a programar, también, ciertos clásicos y, en su primera temporada de explotación del teatro (1932-1933) a representar *La serrana de la Vera*²³ entre otras obras clásicas.

El esfuerzo particular de estas personas, unido al que realizó la Administración por la creación de un Teatro Nacional (1936) que debía atender a conservar vivo el interés por las obras de nuestro teatro clásico, hubo de dar sus resultados en los 'arreglos' que se hicieron de *La serrana...* por Joaquín Montaner y Castaño (nacido en 1892) y por Vicente Mena «...quien parece componer por 1935(?) una tragedia en tres jornadas y en verso», según recoge Enrique Rodríguez Cepeda²⁴.

Los muchos esfuerzos que derrochó Felipe Lluch —antes y después de la Guerra Civil española— por la consecución del verdadero arte teatral «...como manifestación de cultura y de una educación estética, política y social», según palabras de Andrés Peláez²⁵, llevaron a nuestros hombres de teatro a seguir unas directrices basadas, sobre todo, en el rigor, en la vanguardia escénica, en el tratamiento del texto, en la renovación escenográfica, en la interpretación y en la dirección única.

Hay que esperar a la década de los '70 para volver a encontrar a algún director que muestre interés por nuestro autor. El primero que lo hizo fue Rafael Llano que adapta *La serrana...* para los medios audiovisuales²⁶. También realiza otra versión José María Rincón para RTVE²⁷, concebida al estilo de la época, por lo que la ambientó en un corral de comedias. A pesar de haber sido trabajada con rigor en cuanto al espacio escénico —no tanto el escenográfico²⁸— los atajos producidos son

²² Palabras recogidas por Félix Ríos Torres, *El Teatro de Vanguardia: Claudio de la Torre*, Canarias, Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1985, p. 23.

²³ Cfr. *Margarita Xirgu. Centenario* [Catálogo de la Exposición], Madrid, Barcelona, 1988 y Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu*, Madrid, Círculo de Lectores, 1994.

²⁴ Cfr. Enrique Rodríguez Cepeda, «Para la fecha de *La serrana...*», *Bulletin of the comediantes*, 1 (1975), pp. 19-26; p. 25.

²⁵ Andrés Peláez, «Lope de Vega en la programación...», art. cit., p. 87.

²⁶ *La serrana*, guión de... Adaptación de *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara [s.l. El autor], D., 1979, 1h. 38s.; 33 cm. Multicop.

²⁷ *La serrana de la Vera*. Versión de María Rincón. Dirección y realización: Gabreil Ibáñez. Figurines: Matías Munter. Decorado: Ana del Castillo. Actores principales: M^a Luisa Merlo, Gila; Daniel Dicenta, Capitán; y José Bódalo, como Giraldo.

²⁸ Para diferenciar esta dicotomía, véase Carmen Bobes Naves, «Cómo está construida *La dama duende*, de Calderón», *Tropelias*, 1 (1990), pp. 65-80; p. 65.

importantes y de gran significado por modificar sustancialmente el mensaje de la obra. En primer lugar hace desaparecer el doble argumento, obviando la trama política —razón fundamental por la que sabemos que se encuentran los Reyes Católicos en esas tierras—. La presencia de éstos aparece totalmente 'fortuita', tal como si se tratase de otros espectadores más. Al quedar atajadas estas escenas se pierde el 'enamoramiento' de la serrana de la Reina (personal o espiritual), ese entender homosexual que ha podido ser la causa para la actuación de la censura de la obra, y se pierde, también, el sentido de sumisión de la serrana a la autoridad máxima que representan los Reyes, por ser los elegidos, los representantes de Dios en la tierra, y, como seres únicos, deben de ser adorados. No existe, pues, la mitificación de los soberanos (es lo que se esperaba si nos atenemos al momento histórico en el que se adapta). Pero también se alcanza a ver —o yo alcanzo a ver— que nuestra serrana es una mujer independiente, que no estuvo sometida a las imposiciones de su padre y cuando sucumbe ante las promesas de amor del capitán y más tarde descubre su engaño, ella sola sabe vengarse y nunca se arrepiente de la venganza que toma. No mata a nadie más; sólo da muerte al causante de su deshonra y, una vez conseguido el objetivo, muere tranquila. Pero claro, no sale de sus labios ningún reproche hacia su padre, ni alabanza alguna hacia su persona.

El resto del texto es respetado en un elevado porcentaje; pero, sin duda, se ataja todo aquello que pudiera ser causa de aburrimiento para el espectador del siglo XX y se alteran frases y parlamentos que pudieran tener 'resabios de mal gusto', como dirían los neoclásicos.

El adaptador ha sacado el máximo provecho en las escenas amorosas (Gila-Mingo y Gila-Capitán), concediendo ternura a los personajes aún cuando alguno de ellos se prestara más a otro tipo de tratamiento. Para ello modifica el texto, ataja e inventa lo que cree oportuno añadir. El resultado no es positivo y, desde el punto de vista femenino, disculpable el rechazo de Mingo por la Serrana, y entendible el sucumbir ante el Capitán.

Por tanto²⁹, el prodigio de *La serrana de la Vera* en manos de José María Rincón fue digno de olvidar no tanto por la interpretación —que de todo había— como por la puesta en escena (además de lo anteriormente comentado) ya que el vestuario de la serrana, —entre otros detalles— vestida con traje regional extremeño

²⁹ Sin duda, el análisis de esta obra tendría que hacerse con rigor y de forma exhaustiva. No es este mi objetivo en este momento. Mis apreciaciones son fruto de una visión de la obra.

tenía poco para ser admirada. Creo que si Jusepa Vaca hubiera levantado la cabeza y se hubiera visto en ese atuendo, habría preferido que la hubieran vestido directamente de hombre, que era lo que —yo creo— le gustaba.

Uno de los últimos encargos de adaptación de *La serrana...* fue realizado por Adolfo Marsillach —siendo director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico— a José Antonio Gabriel y Galán Acevedo (Plasencia, 1941-Madrid, 1993) y nunca llevada a escena. Parece ser, por la conversación mantenida con su esposa³⁰ que el director argumentó —para no estrenarla— el no haber encontrado una actriz lo suficientemente «fuerte» para encarnar a su protagonista, a la serrana Gila. Esto nos confirma que Jusepa Vaca fue una mujer excepcional y que la obra se pensó para una actriz, con características específicas de la mujer que conoció Luis Vélez.

Se conservan tres ejemplares de esta adaptación³¹ y, tras su lectura, se podría hablar de reactualización de los clásicos, siguiendo la terminología propuesta por Ricardo Domenech que habla, en sentido general, de «...una actualización parcial, que se mantiene más o menos respetuosa con el texto y busca la modernización por caminos indirectos, por procedimientos más sutiles»³². En la tercera parte de este trabajo volveré sobre esta versión para hacer un análisis más exhaustivo.

II.- EL 'AYER' ESCÉNICO DE *LA SERRANA...*

Los estudiosos del teatro áureo estamos acostumbrados a enfrentarnos con textos pobres o muy pobres en cuanto a acotaciones. Sin embargo, la obra que nos ocupa —por ser de encargo— es bastante más rica que la media habitual. Este hecho ha sido estudiado por varios investigadores —entre ellos M. Teresa Ferrer o José L. Canet Vallés³³— y han comprobado que existe una diferencia sustancial entre

³⁰ Agradezco a Doña Celia Alarcón —viuda de José Antonio Gabriel y Galán— su amabilidad al atender mi llamada, así como toda la información que me ha proporcionado.

³¹ *La serrana de la Vera*. Versión de Gabriel y Galán [s.a.] 1v. (82 h.) 3 ejempl.; 32 cm. IN 2256-2258 LIB/C (Cfr. *Cuadernos de Bibliografía de las Artes Escénicas*, 4 (1995), p. 70). Doy mis más sinceras gracias a la directora del Centro de Documentación Teatral de Madrid —Dña. Cristina Santolaria— así como al personal del Centro, por las atenciones recibidas y los desvelos que han tenido por aclarar ciertas incógnitas habidas en torno al autor de esta obra.

³² Ricardo Domenech «El teatro clásico hoy», *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Ed. por J.M. Díez Borque, London Tamesis Books Limited, 1989, pp. 163-165; p. 164.

³³ Cfr. J. Luis Canet Vallés, «Las comedias manuscritas anónimas o de posibles 'autores de comedias' como fuente documental para la construcción del hecho teatral en el periodo áureo», *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*. Ed. A cargo de Luciano García Lorenzo y J.E. Varey, London Tamesis Books Limited y el Instituto de Estudios Zamoranos, 1991, pp. 273-284.

el texto puro que sale de las manos del autor y el mismo texto después de haber pasado por las manos del director de una compañía. En nuestra obra, de la que desconocemos si el manuscrito con el que trabajamos también fue utilizado por el autor de la compañía —Juan de Morales Medrano, esposo de Jusepa Vaca— aparecen acotaciones que hacen referencia expresa a una actriz, y, por lo tanto, adaptadas a las cualidades de la misma. De aquí deducimos que, al menos, ciertas acotaciones fueron escritas pensando en unos actores determinados. Desde el tema —el de la serrana— que responde a unas aptitudes específicas de comportamiento que decían que poseía la Sra. Jusepa, hasta los 'atajos' marcados en el texto, están condicionados por el hecho de ser una obra no ajena ni a la compañía ni a la primera actriz.

Hace años escribió Charles V. Aubrun que «...el director de compañía no es en modo alguno un intermediario entre el dramaturgo y el público: se llama a sí mismo *autor*, pues es él quien crea las obras y les da vida. Sus comediantes no se hacen intérpretes del poeta, no tratan de desvelar sus intenciones; ellos encarnan personajes según el talante exclusivo de su director...»³⁴. Aún no compartiendo totalmente estas palabras, sí es cierto que el director de la compañía puede perfectamente interferir entre el mensaje pensado por el autor y el que verdaderamente percibe el espectador. Y lo puede hacer por diferentes caminos:

- a) a través de los 'atajos';
- b) añadiendo o quitando acotaciones —según sus intenciones—;
- c) o modificando las existentes.

En este momento nos proponemos mencionar las acotaciones existentes³⁵ que hayan salido no sólo de manos del creador —Luis Vélez de Guevara— sino las que haya generado el director de escena o autor —Juan Morales Medrano—, por ser todas ellas las que nos proporcionan los datos para su puesta en escena.

Del examen pormenorizado de las *acotaciones explícitas* (117 en total), podemos deducir que son pocas las que aportan exclusivamente 'movimiento': al 'entrar' o 'salir' de los personajes se les añade una información gestual o de vestuario, etc., dando por supuesto que los personajes han tenido que entrar para estar presentes

³⁴ Charles V. Aubrun, *La comedia española, 1600-1680*, Madrid, Taurus, 1968, p. 85.

³⁵ Diferenciamos las acotaciones explícitas de las implícitas que, por ser términos tan asumidos y aceptados por la crítica literaria, estimo no ser necesario ningún tipo de aclaración.

en la escena. Hay que destacar cómo Vélez utiliza frecuentemente el espacio interior ganando de esta forma una nueva dimensión escénica para los actores.

La rica presencia de acotaciones referentes al *atrezzo* permiten o facilitan que se conozcan, en detalle, a nuestros actores sobre el escenario, visión que se completa con una pormenorizada descripción del vestuario —sin olvidar que se caracterizan más por ser indicativas— dentro de la tónica general o uso habitual entre los autores: el capitán vendrá «con su gineta y en cuerpo, muy galán»; sin embargo, no se nos escapa que la obra fue escrita para el lucimiento de una gran actriz, Jusepa Vaca, que aparece en escena: «vestida a lo serrano, de muger, con sayuelo y muchas patenas, el cabello tendido y una montera con plumas, un cuchillo de monte al lado, botín argentado». En múltiples ocasiones nuestros personajes aparecen con marcas indicativas de su condición social: serán suficientes para su reconocimiento por el público. Así, el maestro de Calatrava se presentará: «en cuerpo, de negro, con plumas negras en el sombrero y una ropilla como vaquera, cerrada por delante y en medio del pecho una cruz, mayor que las ordinarias de Calatraba».

Si las marcas o acotaciones explícitas son importantes para conocer la posible puesta en escena de la obra —o al menos lo imprescindible—, no menos importancia se ha de conceder a las referencias insertas en el texto A o texto recitado por los actores: de aquí se deduce la múltiple funcionalidad del mismo y, en concreto, su utilidad para la puesta en escena (que es lo que nos ocupa en este momento). No despreciamos, por supuesto, toda la información que ofrecen sobre sí mismos o sobre los otros personajes, sobre el espacio, el tiempo, el lugar, el *atrezzo* o, incluso, sobre la maquinaria escénica. En definitiva, lo que pretendemos es hacer ver lo imprescindible que resulta esta rica información ofrecida por la 'palabra', en cualquier tipo de análisis del texto dramático por la ayuda que, a su vez, damos a los directores de escena.

Pero no sólo son éstas las 'señales' que nos ha dejado el texto para su puesta en escena. En el manuscrito conservado se aprecian todo tipo de tachaduras, de palabras sobrepuestas, de acotaciones al margen, y, también, de tiradas de versos tachados o 'atajados', por razones diversas, como trataremos de exponer. Estas supresiones, si llegaron a efectuarse —es decir, si esos versos no se recitaron en una, varias o todas las puestas en escena— significa que los espectadores presenciaron una obra distinta a otra hipotética en la que no se realizaran esos cortes, dado que el mensaje transmitido al público difiere sustancialmente.

Empecemos diciendo que las supresiones afectan a un total de 407 versos, de los 3305 que tiene la obra. Hemos de suponer que estos 'atajos' los propusiera Juan de Morales, director de la compañía, para mejor llevar a cabo la representación. Pero no es nada más que una hipótesis de trabajo dado que desconocemos su puesta en escena y es posible que el propio Vélez actuara de censor de su obra, movido por ciertos impulsos que trataremos de desvelar. Las varias razones que pudieran mover a los dos censores —autor y director— para llevar a cabo estos cortes, es el trabajo que pretendo ofrecer a continuación.

En el Acto I encontramos, en primer lugar, atajada esta redondilla:

Buelvo las ancas, afloxo
el freno, doyle al ixar
la espuela, y buélbeme a dar
asalto, en su sangre roxo.
(vv. 309-312)

Pertenece a una extensa tirada de redondillas con las que Gila describe cómo le asaltó un jabalí y cómo le dio muerte. No son estos versos ni más ni menos* descriptivos que otros; pero vocablos como «ancas», «freno», «asalto» puestos en boca de Jusepa Vaca, podrían producir hilaridad entre el público, por lo que se rompería el encanto del efecto asombro —que era el que estaba buscando el autor con aquella descripción—. Es muy probable que si fue representada por Jusepa, este recorte lo hiciera su marido, ya que no quería ser motivo de burla —una vez más— dada la vida disoluta de su mujer y de las muchas 'cabalgadas' que, al parecer, había hecho³⁶.

Se vuelven a atajar los versos 615 al 620, sin encontrar, por nuestra parte, más razón que la de acortar algo la obra, dado que no aporta ni resta interés para la intriga. No sucede lo mismo desde el verso 627 al 630, y desde el 632 al 646³⁷ que

³⁶ Podemos traer a colación cómo las actrices, en aquella época, se caracterizaron por una vida un tanto disoluta, según presentan los historiadores. Son muchas las anécdotas conocidas que podríamos referir, pero como muestra valga el ejemplo de lo ocurrido a una tal Margarita, muy bella y escultural, entrando un día a caballo en la comedia *El mejor par de los doce* que tuvo la desgracia de caer del caballo y perder un anillo muy valioso. Las quejas de la actriz vinieron a ser replicadas por la voz de un caballero que le dijo: «¡Otras caballadas te darán sortijas!» (Cfr. Mercedes de los Reyes y Piedad Bolaños, «Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)», *El escritor y la escena*, I, Ed. de Ysla Campbell; Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 229-273; p. 243).

³⁷ El prof. G. Peale introduce dentro de este atajo el v. 631 no apareciendo como tal en el manuscrito.

han podido ser censurados por creer que se podría desprender de este parlamento de Gila un sentimiento de homosexualidad, no solo porque se refiere a la propia Reina, sino porque de esa atracción meramente teórica, pudiera producir en nuestra protagonista un efecto erótico. Recordemos los versos:

- GILA. Como los Reyes onrar
esta ciudad an querido,
toda la Vera a venido,
que no a faltado lugar.
.....
Rabiando vengo por ver
a la Reina, porque della
después de dezir que es bella,
dizen que es braba muger,
que al lado de su marido,
—que le guarde Dios mil años—,
le ven her hechos estraños;
mas tal madre la ha parido
y tal padre la engendró.
- MADALENA. Su valor pintado an
en el príncipe don Juan.
- GILA. Madalena, en viendo yo
mugeres desta manera,
me buelbo de gusto loca.
(vv. 627-630 y 632-646)

No parecía muy oportuna la reflexión de Giraldo sobre la brevedad del tiempo, sobre todo cuando el pueblo estaba de fiesta, en plena diversión. Por esta razón se suprime —muy probablemente— por el director de escena:

- GILA. ¿Pues no a de entrar, Madalena,
estando yo aquí?
- GIRALDO. Yo estoy
remozándome de ver
jugar las armas. Ayer,
tal día como el que es oy,
me parece que hué el día
que en este mismo lugar
ja, mozedad! a pesar

de la mayor valentía
que tubo toda la Vera,
a un brabo di en qué entender.
Todo pasa por correr
tan breve la edad ligera.
(vv. 702-714)

Vienen a ser suprimidos otros diez versos (847-856) con tono narrativo puestos en boca de Gila, que no aportan nada a la acción; y, antes de terminar el Acto I se ataja desde el verso 871 al 890. Este recorte pudiera ser el más justificado de todos los que hemos comentado hasta aquí —desde el punto de la moral de la época— dado que el término ‘enamorada’ en boca de Gila y dirigido a la persona de la reina Isabel, no podía ser ni tolerado ni aleccionador. La Historia no ha proporcionado una visión excesivamente positiva en cuanto a las cualidades femeninas que adornaran a esta Reina. Pero a pesar de ello y sin prestar atención a lo que dice la fama, Gila querría ser hombre para ‘perdersé’ por ella. Éstos son los últimos versos con los que da fin la tirada:

Vos tenéis gentil persona,
y ¡malaya yo! si miente
en quanto dize de vos
la Fama, y, que si onbre huera,
por vos sola me perdiera.
(vv. 885-889)

Pero el ‘deseo’ no puede ser del todo dañino al espíritu, mientras no se haga realidad. Bien sabemos que se condena tanto por acción como por omisión, pero Gila, que es una mujer práctica, desecha pronto el campo de los supuestos y se ase a la dura realidad; por lo que dice:

Y aun así lo estoy ¡por Dios!
(v. 890)

y esto sí que era reprochable y condenable. ¿Funcionó la censura voluntaria e intencionada por la imposición de «adocrinar» al destinatario, haciéndole desaparecer ese deseo nada ortodoxo? Es poco probable que fuera Vélez el que realizara este tipo de censura moral, dadas sus manifestaciones progresistas y escritor adelantado para

su época, sobre todo, en cuanto a la defensa de la mujer³⁸. Es más probable que se debiera a Juan de Morales que tenía que luchar con los censores para obtener la licencia de representación.

Ya en el Acto II los 'atajos' son más significativos, y si en el Acto I no han afectado ni a la estructura ni a la esencia del drama, no se puede decir lo mismo con los que examinaré a continuación. Mingo, enamorado de Gila, desea manifestarle sus sentimientos y se le ocurre ponerle de ejemplo —como hombre que perdió la cabeza al encontrarse a solas con una mujer— a Fray Guarín. El tema religioso es tabú y, aunque fuera cierto, no podía tomarse como referencia en la sala de un corral de comedias. Pero si el primer ejemplo es desafortunado, no menos lo es el segundo que hace que sea el Rey un hombre poco enamorado de su esposa, por lo que obliga a la Reina a buscar otras compañías nada ejemplificantes. Aquí se trata de censurar esa visión que se tiene de marimacho de la serrana. Gila, dice Mingo, no ama:

por faltas secretas tuyas.
(v. 1170)

El gracioso no puede creer que Gila tenga faltas, y menos cuando él está contemplando «tan hermosa muger». Lo que puede haber ocurrido es que se le haya olvidado amar. Por todo ello, este pasaje (vv. 1130-1174) —uno de los más extensos en cuanto a la censura—, se corta, fundamentalmente, por razones de prudencia política.

Cuando Mingo decide cortejar a Gila lo hace expresando sus sentimientos a través de comparaciones: son enojosas y reiterativas; quizás, también, sea un parlamento excesivamente extenso por lo que se podan algunos versos: desde el 1227 hasta el 1246. Pero si estando de buenas dijo muchas cosas agradables de Gila, cuando recibe un contratiempo no sabe cuándo dejar de echar improperios por su boca: son tópicos negativos que le sirven para desacreditarla. Corresponde el corte a los versos 1298 hasta el 1345. Es cierto que con su desaparición se pierde parte de

³⁸ Véase, por ejemplo, la defensa que hace de la mujer en *El rey naciendo mujer*, en donde la considera tan digna como el hombre —y con tantas cualidades como él— para el gobierno de una nación (Cfr. Piedad Bolaños, «Deconstrucción de arquetipos tradicionales: voz, traje y ademanes en *El rey naciendo mujer*, de Luis Vélez de Guevara», *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica. Actas del II Coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua»*, Eds. Juan A. Martínez Berbel y Roberto Castilla Pérez, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1998, pp. 57-81).

la agudeza verbal, uno de los rasgos más característicos del 'bufón', «reduciendo su papel al de un payaso desbragado y asnificado», según palabras del prof. G. Peale³⁹. Pero no es menos cierto que se podía correr el riesgo de potenciar más esta figura que la de Gila, es decir, adquiriría el personaje que lo encarnara más protagonismo que Jusepa Vaca —tan influyente y querida en la Corte...— y todos esos improperios o halagos podían ser confundidos, viendo a la representante más que a la representada, hecho que podía despertar recelos entre sus amantes y personas influyentes.

De justicia poética se ha de calificar el corte que se produce desde el verso 1363 hasta el 1394, y en pro de la verosimilitud dramática, cuando Madalena anuncia a Gila la vuelta del capitán y su llegada a la casa de su padre. En una situación de angustia, de prisa por enterarse de lo que sucede, no puede un personaje recitar ese buen puñado de versos sin inquietar al auditorio. Como no se altera la esencia de la obra, se cortan sin ningún problema.

En el Acto III se insiste en 'atajar' versos puestos en boca de Mingo (vv. 2272-2283) que no tienen otra función que la descriptiva; o en la de Mingo y Gila cuando se reencuentran en la sierra (vv. 2348-2375) y ésta le pregunta por la situación actual de ciertos conocidos de su pueblo. Estas supresiones no tienen función dramática alguna al ser relatos de personajes que no perturban ninguna de las acciones.

Otros tres fragmentos de talante reflexivo vienen suprimidos: del verso 2534 al 2437; del 2628 al 2639; y del 2762 al 2779⁴⁰. En este último caso nos sorprende que se deje la presencia de un personaje nuevo en el escenario sin haberlo introducido previamente por acotación explícita: lo hace implícitamente al inicio del verso. De aquí la importancia de este tipo de referencias.

Merecen una reflexión aparte los versos 2846-2853. Primero decir que el atajo corta una frase que no termina nunca. Pero lo que más nos llama la atención es que Gila haya desvirtuado su juramento: ella dijo que mataría a todos los hombres con los que tropezara; es decir, aquellos que se encontrara en su camino: otra cosa muy distinta es la que se puede deducir de la lectura de los siguientes versos:

³⁹ G. Peale, «El acto I de *La serrana de la Vera* de Vélez de Guevara: Hacia una poética del bufón», *El escritor y la escena*, 5 (1997), pp. 141-158.

⁴⁰ En el texto he reflejado la acotación hasta este verso, que es lo que parece que marca el manuscrito. Sin embargo, el prof. G. Peale señala como fin de este atajo el verso 2781, hecho más razonable dado que los dos últimos versos, al quedar sueltos, no encajarían ni en la tirada anterior ni en la siguiente.

de poco provecho aquí,
 si nuevos lanzes espero.
 Entrarme a mi choza quiero
 y esperar al sol allí
 para volver a buscar
 vidas, Gila, en que te zebes.
 (vv. 2846-2851)

Ya no se conforma con los que transitan por esas montañas, sino que va a buscarlos para matarlos y así disfrutar con ello. Una cosa es respetable en tanto que se justifica como una venganza aceptada socialmente, y otra muy distinta es provocar el mal por el mero hecho de gozar con él. Quizás estas razones pudieran ser la causa de su censura, incluso en manos del propio autor Vélez de Guevara.

La figura del capitán, nada más verla, tendría que ser rechazada, despreciada por el espectador. Por ello, poner unos versos tan hermosos como los que pronuncia cuando se encuentra perdido en la sierra, es motivo más que suficiente para que desaparezcan. Helos aquí:

Todo con la sombra vana
 me altera y me desconfía;
 hidalga cosa es el día
 quanto es la noche villana.
 ¡O, sol! De la espuma cana
 saca tu roxa cabeza,
 restituye la belleza
 que robó la sombra oscura
 porque venza tu hermosura
 a su cobarde tristeza.
 (vv. 2884-2893)

Se atajan algunos versos que en *aparte* pronuncia la serrana cuando ha reconocido al capitán (vv. 2983-2993), y no encontramos explicación a tan inverosímil hecho si no fuera por querer anticipar el fin («oy contigo cuentas hago»). Si esto fue lo que motivó al autor —Vélez—, lo justificaríamos por ser una licencia poética a la que ya estábamos acostumbrados. Sí entendemos el que se hace en los versos 3046 al 3055, en tanto que cita al cielo como cómplice para su venganza. La concepción que Vélez muestra de este elemento es igual que si invocara a Dios y, por lo tanto, Él

no puede ser encubridor de ninguna muerte. Ella ha sido traidora al cielo (v. 3071) dado que las leyes divinas hablan de no matar. Pero para Gila lo primero no es Dios, es su honra, por ello: «Quien tal haze, que tal pague» (v. 3074), y, una vez se lleve a cabo su venganza, nada le importa («y cáigase el Zielo agora» v. 3075).

Llegamos al atajo más discutido y extenso de la obra. Se trata de una tirada de endecasílabos (vv. 3128-3179) que corresponde a una escena completa en la que intervienen los RRCC y don Rodrigo, además de un criado. Después de reflexionar Isabel y Fernando sobre un tema tan mundano como es el de los celos, tratan de las obligaciones que tiene encomendada la Santa Inquisición y la necesidad de que también interviniera en el castigo de este tipo de delito cometido por la serrana. Es posible que Vélez de Guevara, a título individual, no compartiera esta opinión como servidor de unos nobles que se debían a la defensa del poder establecido, y no puede hacer más que permanecer en su compromiso social. Si desde el punto de vista de la estructura hay que decir que corresponden a una escena-enlace y sirve el pasaje para distender los ánimos tras la captura de la serrana, desde el punto de vista de la intencionalidad hay que considerar el atajo como un querer evitar el respaldo que institucionalmente le conceden los Reyes a la Inquisición. Si éstos habían delegado sus funciones, no tenían por qué hacer recaer sobre su imagen real los despropósitos que en tantas ocasiones cometió. Vélez estima necesario «como justo» (v. 3167) castigar a los ladrones y restablecer el orden perdido; pero Juan de Morales, hombre sin duda menos comprometido con el poder establecido, no creyó menester recordar al pueblo el poder soberano de sus Monarcas: en un momento de diversión no procede traer a la memoria ciertos asuntos.

Las dos últimas escenas (vv. 3261-3300), prácticamente han sido atajadas. No sabría decir por quién, pues ninguno de los dos hombres que pudo hacerlo tenía razones para ello, aunque a cada uno le importara más una que otra. La primera de ellas está llevada a cabo por Madalena y Pascuala, en la que se describe el proceso de ajusticiamiento de Gila y, por ello, los momentos más patéticos y de horror de todo el drama. Estamos ante el momento cumbre del cambio de fortuna de la protagonista; se cierra la obra trágicamente, como mandan los cánones de la tragedia. La escena con la que se acaba —salvo los cinco últimos versos— ha desaparecido completa y con ella la apoteosis final de la presencia escenográfica, ese gran momento donde se hace presente —siempre que se puede— toda la compañía, y en el que el escenógrafo vierte toda su imaginación para crear el gran *tableau* y que no se olvide fácilmente.

Con esta hipotética puesta en escena, difícilmente podríamos defender el gran prodigio de España que quisieron presentarnos con esta interpretación de *La serrana de la Vera*; no se nos permite caer en el éxtasis con esa visión completa de todos los espacios escénicos del tablado («arriba», «centro» y «abaxo»), con esa extraña reconciliación de los dos padres que difícilmente se iban a encontrar por pertenecer a distintas clases sociales. En efecto, hay que señalar —al igual que hizo en su momento el profesor G. Peale— que todos estos atajos o versos censurados están desnaturalizando la obra original, quedando más templada y, sobre todo, mucho más convencional.

III. UN SUPUESTO 'HOY' DEL MISMO TEXTO. LA ADAPTACIÓN DE JOSÉ A. GABRIEL Y GALÁN.

Como decíamos en la Introducción de este trabajo, puede decirse que el mensaje de la obra ha quedado poco alterado tras la adaptación —de forma global— y prueba de ello son las fichas comparadas que representan el desarrollo escénico⁴¹: se mantienen casi todos los personajes y la frecuencia de aparición es prácticamente la misma. La obra de Vélez tiene 3305 vv. Y la de Gabriel y Galán se ve drásticamente reducida a 1958 vv. Los actos I y II son los más afectados por la poda. Pero, ¿dónde y por qué se produce ésta? Examinémosla de forma pormenorizada.

Aunque el adaptador ha manejado el único manuscrito conocido del texto —como haremos ver más adelante— era de esperar que su texto se ofrezca totalmente modernizado, presentando uniformidad en el uso de los signos de puntuación (coma, punto, signos de admiración e interrogación, dos puntos, punto y coma); los textos recitados en «aparte» por los personajes no han sido señalados con ningún signo gráfico —como hizo Vélez—; y el uso de las mayúsculas es el propio de la regularización existente. Son muy pocos los errores tipográficos que se detectan en la copia mecanográfica (p.e. «poleo» por «pelea»; «caballo» por «cabello»...).

Lo mismo ocurre con la ortografía de los fonemas vocálicos y consonánticos, que los moderniza y, en el caso de las consonantes, deshaciendo la asimilación de la «r» implosiva del infinitivo seguida de la «l» de los pronombres personales átonos

⁴¹ Estas fichas han sido diseñadas por el equipo de investigación que, actualmente trabaja para el Centro Andaluz de Teatro, constituyendo el *Seminario Permanente de Investigación sobre Dramaturgos Clásicos Andaluces*, cuyos miembros son: A. de la Granja López; R. Torán Marín; M. del V. Ojeda Calvo; A. Serrano Agulló; M. de los Reyes Peña (coordinadora); J.A. Martínez Berbel; J. A. Raynaud (secretario); y P. Bolaños Donoso.

inclíticos de la tercera persona, que había dado lugar a la palatal «ll» («atordille» por «aturdirle»; «remitillo» por «remitirlo»...). La modernización del adverbio «ahora» por «ahora» se realiza a lo largo de toda la obra.

Una de las diferencias entre el orden de las palabras en la época clásica y el de la sintaxis moderna radica en la colocación del verbo y la de los pronombres átonos: en aquella los pronombres se anteponian al verbo siempre y cuando iniciaran una frase o un verso: «apéase» por «se apea»; «vase» por «se va»; «siéntase» por «se sientan». En manos de nuestro adaptador se moderniza.

Nos llama la atención, en cuanto a las formas verbales de las acotaciones, el uso frecuente del modo subjuntivo realizado por Vélez, tal vez para cumplir una función de ruego o exhortación en tanto que se trata de indicaciones para el director de escena. Todos estos verbos del subjuntivo han sido trasladados al modo indicativo por Gabriel y Galán, en señal —quizás— de autoría, de responsabilidad de todo el contenido: tanto del texto literario como de su posible puesta en escena.

Adverbios, preposiciones y conjunciones residuales ya en el propio siglo XVII, han sido reemplazados por su término moderno («a espacio» por «despacio»; «ansí» por «así»; «fuera de» por «además de»...) sin despertar rechazo al lector especializado; hay que destacar, también, los cambios tan afortunados que ha realizado en ciertas expresiones (fundamentalmente interjecciones) que, al ser poco frecuente su uso, han quedado en el olvido en la actualidad y, por lo tanto, sin sentido. Aquí, el buen hacer del adaptador se deja ver y, ajustándose al cómputo silábico del verso correspondiente, busca el sinónimo más cercano del espectador contemporáneo sin alejarse, por ello, de la intencionalidad que en su época tenía. Así: «pardiobre» por «Por San Gil»; «merá» por «Mirabrá»; «Tirté» por «Vete»; «te voto a Jesocristo» por «las barbas de Satán».

Otro de los apartados que no debemos olvidar es el referido a los sustantivos y adjetivos que, ya en desuso, han sido actualizados de forma magistral («atanbor» por «tambor»; «patente» por «orden»; «cuerpo genzor» por «cuerpo gentil»; «bordón» por «bastón»; «paños» por «bastidores»; «gusto alano» por «gusto de perro»; «caja» por «tambor»; «saltabardales» por «machorra»; «escorozo» por «alboroz»...).

Pero no habría terminado su labor Gabriel y Galán si su adaptación se hubiera limitado a lo comentado hasta el presente. Su mayor acierto fue traducir —en el más amplio sentido de la palabra— una obra clásica a nuestros días. Una obra con resabios de mal gusto —como dirían los neoclásicos— la convirtió en el proto-

tipo de obra y protagonista-mujer luchadora por ocupar su espacio social—. Una villana —sólo porque vive en villa— digna de ser llevada a las tablas por alguna compañía de teatro clásico contemporáneo. Y ¿cómo lo consiguió?: haciendo desaparecer los anacronismos, los excesivos ejemplos para subrayar una acción: con uno basta; sobran párrafos muy densos en conceptos y resumiéndolos en unos cuantos versos claros y directos: era suficiente; sobran escenas/ enlaces que no sirven para progresar la acción: las atajó.

Pero sobre todo, lo que intentó hacer desaparecer el adaptador fue el carácter fuerte de Gila, ese sentir de hombre que le hace mermar sus cualidades como mujer (la coquetería, el refinamiento...) y que le hicieron encuadrarse —tal como la presentó Vélez— más en el terreno lesbiano que en el puro género femenino. Muy al inicio de la obra, cuando Giraldo describe a su hija con todas las cualidades que posee, Gabriel y Galán suprime varias redondillas en las que se detallaban acciones más propias de hombres que de mujeres (vv. 141-144; vv. 151-154) y se dulcifican hechos para, igualmente, presentarla lo más femenino posible. En vez de decir: «suelta el freno y le detiene/ con las piernas y los pies» (vv. 155-156), dice: «sabe parar la carrera/ cuando el impulso es mayor». Tales condiciones tiene Gila, según su propio padre, que el capitán no tiene más remedio que entender que está más cerca del sentir como un hombre que como una mujer, por lo que le ofrece un puesto en su ejército. A partir de este momento a Vélez no le importa dar a su personaje —Gila— este carácter fuerte y poco común para una mujer; pero a Gabriel y Galán, sí. No es que él no la conciba como una mujer extraordinaria, poco común; pero nunca sobrepasando el umbral de lo femenino. Cuando Gila arroja, escopeta en mano, al capitán del pueblo (vv. 425-449), en la versión actual este parlamento se ve reducido drásticamente, quedándose en el mero hecho de la expulsión, omitiendo las amenazas y ejemplos terroríficos de casos anteriores que había llevado a la práctica. No son, a decir verdad, hechos propios de mujeres. Cuando en la fiesta se enfrentan varios hombres con un toro, al final también lo hace Gila y este pasaje, a pesar de lo que representa de aptitud varonil, no está atajado, pero las modificaciones introducidas caminan todas en el mismo sentido: hay que desprestigiar a una mujer que se ha atrevido a realizar una acción propia de los hombres. Así, Andrés comenta que «le da pena» ver a una mujer con la espada en la mano. Mingo ruega a Dios para que no se meta Gila en ese tema «por querer ser brava» (v. 759), verso que viene modificado por «dárselas de varón». Los presentes no salen de su asombro, y

el maestro menos que ninguno: «¡Nunca vi/ tal muger!» (vv. 780-781), aseveración que, tajantemente, rechaza Gila: «Yo siempre huí / de este parecer» (vv. 781-782). ¡Qué gran diferencia en el texto de Gabriel y Galán! El maestro sigue asombrándose de lo que ha hecho esa mujer. Pero Gila no reniega de ser mujer: se encuadra dentro del genérico «persona» que puede acometer cualquier hazaña. Contesta: «yo jamás fui/ persona que se adormece».

Esta es la visión que el adaptador quiere dar al personaje principal: Gila. Así la presenta en el primer acto y así la mantendrá en el segundo teniendo que atajar todas las intervenciones de la propia Gila en las que confiesa, abiertamente, su renuncia a ser mujer. Una cosa es lo que puedan opinar los demás y otra muy distinta es que ella reconozca su inclinación o sentir. La opinión que Mingo tiene de Gila, tras su rechazo al declararle su amor, no puede ser más sincrética: «que eres fiera y no muger» (v. 1300), idea que mantendrá el adaptador que, con los mismos términos pero con otro orden, consigue una frase mucho más rotunda, más categórica en su aseveración: «no eres mujer, sino fiera». Todas estas modificaciones no sirven para desviar al autor de la adaptación del rechazo que sufre Gila hacia el Capitán. Podría haber basado su argumentación en las diferencias sociales existentes entre la pareja para su rechazo, pero desaprovecha la oportunidad y deja que la protagonista manifieste a todas luces su inclinación varonil. ¿Recuerdan qué argucia utiliza el capitán para convencerla a que acceda a sus pretensiones? La compara con Semíramis, Evadnes y Palas, todas tres reinas y prototipos de mujeres varoniles y enérgicas. Gila accede a las pretensiones del capitán porque piensa en esas tres mujeres que fueron ejemplos a imitar y que, al igual que ellas, podría llegar a ser famosa y pasar a la posteridad. No fue esa inquietud la que movió al adaptador que fue haciendo desaparecer toda referencia a la «fama» de la serrana, quizás movido por su propia experiencia.

La moraleja final (vv. 3250-3258) ha sido trasladada intacta a nuestra versión: la «inclinación gallarda» de la serrana debería de haber sido reprendida por su padre desde el principio. Lo que ocurre es que existe una gradación de esa inclinación en los textos que comentamos. Si en el texto de Vélez aparece como algo más innato en la serrana, es decir, que hubiera nacido con ella, difícilmente su padre podría hacer que cambiara de opinión y aptitud; al estar más mitigada esa inclinación en el texto de Gabriel y Galán, la responsabilidad del pequeño desvío podía recaer más en una débil educación/control paternal, por lo que fácilmente tendría arreglo. Gabriel y

Galán podía haber censurado/modificado los últimos versos en los que se muestra implacable la ley con la serrana, pero no los toca a pesar de haberse mostrado coherente en su planteamiento en el primer acto con respecto a la figura de Gila. Se le empezó a escapar de las manos ese objetivo en el segundo acto; y en el tercero ya no mostró ningún interés por conseguir otra Gila, otro tipo de castigo por las muertes realizadas, otro carácter para una mujer fuerte, que, sin llegar al lesbianismo, pudiera ser una mujer diferente del resto de sus congéneres. Es la razón por la que podemos decir que estamos ante una buena adaptación de *La serrana de la Vera*: se mantiene el condenar a la mujer que había tratado de tomarse la justicia por su mano sin atender que esa actitud hubiera sido sólo plausible en el caso en que le hubiera ocurrido lo mismo a un varón. Si este mensaje no se dedujera del texto de Gabriel y Galán estaríamos ante una buena obra, sin duda, pero no podríamos hablar de adaptación de la obra de Vélez.

ACTO I — GABRIEL Y GALÁN

BLOQUE	ASUNTO	UBICACIÓN	VERSOS
1. Cuadro I escena A II escena III escena	Llega el Capitán a la casa de Giraldo. Llega Gila a casa de su padre. Gila expulsa al Capitán de su casa.	CASA CASA CASA	1-160 161-309 310-335
2. Cuadro I escena B II escena III escena	Intimida Gila al Capitán. Monólogo del Capitán. Reencuentro del Capitán con el Alférez.	CAMPO CAMPO CAMPO	336-346 347-350 350-399
Escenas/ Enlaces	I escena Descripción de ambiente festivo. II escena Presentación de 'brabucones'.	PLASENCIA PLASENCIA	400-405 406-433
3. Cuadro I escena C II escena FALTA LA III ESCENA	Llegan Gila y sus amigos al lugar del festejo. Se incorporan a la fiesta los RRCC.	PLASENCIA PLASENCIA	434-602 603-668

ACTO II — GABRIEL Y GALÁN

BLOQUE	ASUNTO	UBICACIÓN	VERSOS
1. Cuadro I escena A II escena III escena	Monólogo de Gila. Encuentro amoroso entre Mingo y Gila Magdalena informa de la vuelta del Capitán	CAMPO CAMPO CAMPO	669-681 681-831 832-865
2. Cuadro I escena B II escena III escena IV escena	Reencuentro de Giral y el Capitán. Llega Gila a su casa. Se entera de su compromiso matrimonial. Llega a la casa D. García. Relata la muerte del Infante. Entra el capitán en la habitación de Gila. Se apaga el candil Charla la Reina con el Maestre de Calatrava	CASA CASA CASA CASA	866-945 946-1030 1031-1062 (MUDA)
3. Cuadro I escena C	Gila descubre su afrenta.	PLASENCIA CASA	1063-1084 1084-1122

ACTO III — GABRIEL Y GALÁN

BLOQUE	ASUNTO	UBICACIÓN	VERSOS
Cuadro I escena	Mingo perdido en el campo.	SIERRA	1123-1167
A II escena	Aparece Gila en su 'habitat'.	SIERRA	1168-1207
III escena	Se encuentran Mingo y Gila.	SIERRA	1208-1329
IV escena	Mingo queda atado a un árbol y lo encuentra el Rey.	SIERRA	1330-1380
V escena	Encuentro del Rey y Gila.	SIERRA	1380-1429
VI escena	El Maestre y el Rey admiran a Gila.	SIERRA	1430-1439
ESCENAS/ I escena	Se encuentra perdidos el Capitán y D. García.	SIERRA	1440-1463
ENLACES IIescena	Romance de la Serrana	SIERRA	1464-1477
Cuadro I escena	Gila charla con la niña Pascuala.	SIERRA	1477-1544
B II escena	Gila se encuentra con Andrés. Lo despeña.	SIERRA	1544-1602
III escena	Monólogo de Gila.	SIERRA	1603-1614
Cuadro I escena	El capitán está perdido. Monólogo.	SIERRA	1615-1643
C II escena	Reencuentro de Gila y el Capitán. Lo despeña.	SIERRA	1644-1774
III escena	Se produce el prendimiento de la serrana	SIERRA	1775-1826
D Cuadro I escena	Charlan los RRCC sobre la gallardía de la serrana.	PLASENCIA	1827-1878
II escena	Llega Gila a Plasencia.	PLASENCIA	1879-1914
III escena	Pascuala y Magdalena relatan la muerte de Gila.	PLASENCIA	1915-1936
ESCENA FINAL	Todos los personajes en escena, lamentan la muerte de Gila	PLASENCIA	1937-1958

VÉLEZ

GABRIEL Y GALÁN

The production plan is a complex grid-based diagram. It is divided into sections for different acts and scenes. At the top, it is labeled 'VÉLEZ' and 'GABRIEL Y GALÁN'. The plan includes a list of characters and their positions on stage. It also contains technical information such as the number of scenes and acts. The grid itself is filled with various symbols and text, representing the layout of the stage and the placement of characters and props.