

LA IMPORTANCIA DEL CIERRE EN LAS DRAMATURGIAS DE *LA CELESTINA* Y *DON JUAN*, DOS MITOS REDIVIVOS POR LA COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO CLÁSICO *

JOSÉ ROMERA CASTILLO

Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)

I. PÓRTICO

Antes de centrarme específicamente en el objetivo que me propongo desarrollar aquí, indicaré que estas reflexiones se enmarcan dentro de las actividades del Centro de Investigación, que dirijo, sobre el que quisiera decir dos palabras para información de quienes no nos conozcan (con la benignidad de quienes ya la tienen). En efecto, en 1983, por iniciativa mía, se fundó la Asociación Española de Semiótica (AES) que sigue gozando de una intensa actividad. Posteriormente, en 1989, pensé que era preciso crear un Centro Superior de Estudios Semióticos que sirviese para profundizar más en ellos y que, unido a lo ya existente y a lo que en otros lugares se estaba haciendo en la esfera semiótica, sirviese como un punto de referencia más en el desarrollo de esta opción teórica y crítica. Y así nació bajo mi dirección, en 1991, el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, en la Universidad Nacional de Educación a Distancia, de Madrid, cuyas actividades pueden verse en la página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>

En el seno del SELITEN@T –en el siglo de las siglas–, bajo mi dirección, se llevan a cabo varias líneas de investigación sobre teoría literaria semiótica, escritura autobiográfica¹, literatura actual (novela, poesía y cuento), literatura y teatro y su relación con las nuevas tecnologías, etc. Una de ellas, la más amplia, versa sobre el estudio del teatro. A este último aspecto me referiré, a continuación, muy brevemente.

* Este trabajo se inserta en el Proyecto de Investigación BFF2003-07342 (2003-2006), dirigido por mí, del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

1. Cf. José Romera Castillo, “Investigaciones sobre escritura autobiográfica en la Universidad Nacional de Educación a Distancia”, en Miguel Hernando Larramendi *et alii* (eds.), *Autobiografía y literatura árabe*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 165-183.

En primer lugar, señalaré que en el Centro trabaja un grupo de investigadores (cerca de 30) sobre la reconstrucción de la vida escénica en España² y la presencia del teatro español en Europa³ e Iberoamérica⁴. Hasta el momento se han defendido quince tesis de doctorado (casi todas ya editadas) y catorce Memorias de Investigación (inéditas)⁵.

2. 1) Emilia Cortés Ibáñez, *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*, Albacete, Diputación/Instituto de Estudios Albacetenses, 1999, con prólogo de José Romera; 2) Francisco Linares Valcárcel, *Representaciones teatrales en Albacete 1901-1923. Cartelera, compañías y valoración*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 1999, con prólogo de José Romera; 3) Emilia Ochando Madrigal, *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 2000, con prólogo de José Romera Castillo; 4) Tomás Ruibal Outes, *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, UNED, 1998, en microforma; 5) Paulino Aparicio Moreno, *La vida escénica en Pontevedra: 1901-1924*, Madrid, UNED, 2000, en microforma, bajo la dirección de M^a. Pilar Espín; 6) José Antonio Bernaldo de Quirós, *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Ávila, Diputación Provincial/Institución Gran Duque de Alba, 1998, con prólogo de José Romera; 7) Ángel Suárez Muñoz, *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio*, Madrid/Londres, Támesis, 1997 –continuado con Á. Suárez Muñoz, *El teatro López de Ayala. La escena en Badajoz a finales del siglo XIX [1887-1900]*, Badajoz, Editora Regional de Extremadura, 2002, con prólogo de José Romera y *Entre bambalinas. Estampas teatrales. Un recorrido por la vida social y cultural del Badajoz del siglo XIX*, Badajoz, Caja de Badajoz, 2003–; 8) María del Mar López Cabrera, *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*, Madrid, FUE, 2003; 9) Agustina Torres Lara, *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX* (1996, inédita); 10) Estefanía Fernández García, *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX*, León, Universidad, 2000, con prólogo de José Romera; 11) Eva Ocampo Vigo, *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*, Madrid, UNED, 2002, con prólogo de José Romera; 12) Francisco Reus-Boyd-Swan, *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y estudio*, Madrid/Londres, Támesis/Generalitat Valenciana, 1994. Cf. además la tesis de doctorado de André Mah (n^o. 13), *Aproximación semiótica al teatro histórico de Domingo Miras y Aimé Césaire* (defendida en 1997 e inédita).

3. Como puede verse en la tesis de doctorado 14) de Coral García Rodríguez, *La vida escénica del teatro español del siglo XX en Italia (1960-1998)* (2000), lectora en la Universidad de Florencia (en proceso de publicación en Italia). Francia es el segundo destino de nuestras pesquisas, habiendo realizado un trabajo sobre el teatro español representado en Toulouse últimamente nuestra becaria Irene Aragón, que se publicará en las Actas de uno de nuestros Seminarios, *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, actualmente en prensa (Madrid, Visor Libros, 2004).

4. Se ha reconstruido la cartelera de una gran ciudad mexicana, en la tesis de doctorado 15) de Alfredo Cerda Muños, *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990*, Guadalajara, México, Universidad de Guadalajara, 2002; + 1 CD con toda la cartelera y prólogo de José Romera.

5. Cf. las *Memorias de Investigación* (que se convertirán la mayoría de ellas en tesis de doctorado), dirigidas por José Romera: 1) *El teatro en Cádiz (1867-1870)*, de Amalia Vilches Dueñas (1984); 2) *El teatro en Calahorra (1840-1910)*, de María Á. Martínez Somalo (1988); 3) *El teatro en Córdoba (1854-1858)*, de María Teresa Gómez Borrego (1988); 4) *El teatro en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX (1850-1854)*, de Ana María Grau Gutiérrez (1992); 5) *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*, de María Rosa Vila Farré (1992); 6) *El teatro en Bilbao (1890-1892)*, de Begoña Alonso Bocos (1996); 7) *La vida escénica en Segovia (1918-1923)*, de Paloma González-Blanch Roca (1998) y 8) Graciela Frega, *Hacia un análisis pragmático del discurso teatral (Teoría y praxis: 'Ulf' de Juan Carlos Gené)* (1991). Bajo la dirección de M^a. Pilar Espín: 9) *El teatro en La Rioja*

El SELITEN@T celebra, anualmente, un Seminario Internacional sobre un tema monográfico que, en España, no haya sido tratado con anterioridad con la debida profundización. Hasta el momento se han celebrado trece encuentros⁶ –cuyas Actas se han publicado–, de los cuales cuatro se han dedicado al teatro: José Romera Castillo (ed.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid, Visor Libros, 1999); *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid, Visor Libros, 2002); *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid, Visor Libros, 2003) y *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid, Visor Libros, 2004, en prensa)⁷.

Por iniciativa del Centro, también, se han publicado una serie de obras de diferentes autores teatrales actuales, con edición y prólogo de José Romera Castillo: José María Rodríguez Méndez, *Reconquista (Guiñol histórico) y La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)* (Madrid, UNED, 1999; prólogo en pp. 9-48); Jerónimo López Mozo, *Combate de ciegos. Yo, maldita india... (Dos obras de teatro)* (Madrid, UNED, 2000; prólogo en pp. 9-24) y José Luis Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto. Anfitrión, La dulce Cásina y Miles Gloriosus* (Madrid, UNED, 2002; prólogo en pp. 11-20). Además de la obra de Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin*, en *Signa*, 9 (2000), pp. 211-255.

El Centro edita, anualmente, bajo mi dirección, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*⁸, en dos formatos: impreso (Madrid: Ediciones UNED) y

en la segunda mitad del siglo XIX, de Inmaculada Benito Argáiz (1997) –defendida en la Universidad de La Rioja, en 1997 (codirigida por Miguel Ángel Muro)–; 10) *El teatro en Badajoz en la primera mitad del siglo XX (1900-1902)*, de Pablo Fernández García (1995) y 11) *El teatro en la ciudad de Santander (1898-1900)*, de Fernando Sánchez Rebanal (1999). Bajo la dirección de M^a. Clementa Millán: 12) *El teatro en Santander (1910-1912)*, de José Ismael Álvarez Garzón (1999). Bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo: 13) *Representaciones teatrales y compañías de teatro profesional gallegas en 1993*, de Fernando Dacosta Pérez (1998) y 14) *Teatro, varietés y cine en Llanes (Asturias): 1923-1931*, de Ana Vázquez Honrubia (2001). Asimismo hay otras en proceso de realización.

6. Cf. además las Actas de los otros Seminarios: José Romera Castillo et alii (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura*, *Signa* 1 (1992); *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*, Madrid, Visor Libros, 1994 y *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor Libros, 1995; *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros, 1993; *Biografías literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, 1998 y *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Madrid, Visor Libros, 2000; *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996; *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor Libros, 2001 y *Literatura y multimedia*, Madrid, Visor Libros, 1997.

7. En junio de 2004 se celebrará, en Madrid, otro Seminario Internacional sobre *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: Espacio y tiempo (I)*, que abre una serie de encuentros, organizados, conjuntamente, por nuestro Centro y las Universidades de Toulouse-Le Mirail y Florencia.

8. Para más datos, cf. Alicia Yllera, “*Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*” y José Romera Castillo, “Índices de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*”, *Signa*, 8 (1999), pp. 69-72 y 73-86, respectivamente.

electrónico (<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>). La revista (en los 12 números editados hasta el momento) ha publicado diversos trabajos sobre teatro⁹.

Asimismo, la labor de investigación del director no podía estar ausente en las actividades del Centro. Entre los libros de José Romera citaré: *Semiótica literaria y teatral en España* (Kassel, Reichenberger, 1988), *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía* (Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1998), *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid, UNED, 1993), *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)* (Madrid, UNED, 1996), etc. Asimismo he prologado y editado diversas obras de diferentes autores clásicos y actuales: de Pedro Calderón de la Barca, *Casa con dos puertas, mala es de guardar* y *El galán fantasma* (Barcelona, Plaza & Janés, 1984; con nueva edición en Madrid, Libertarias, 1999); de Antonio Gala, *Los verdes campos del Edén* y *El cementerio de los pájaros* (Barcelona, Plaza & Janés, 1986); *Carmen Carmen* (Madrid, Espasa-Calpe, 1998); *Cristóbal Colón* (Madrid, Espasa-Calpe, 1990) y *Las manzanas del viernes* (Madrid, Espasa-Calpe, 1999); de Fernando Almansa, *Discretamente muerto y otros textos breves* (Madrid, Fundamentos, 2000), además de las ediciones y prólogos de las obras teatrales editadas por la UNED –anteriormente reseñadas– y numerosos artículos.

Tras lo expuesto –donde se pone de manifiesto una larga labor, cuajada ya de granados frutos–, quisiera entrar ya en la materia que nos ocupa, con el propósito de insertar este trabajo, como un eslabón más, en la cadena de investigación que colectivamente llevamos a cabo en el SELITEN@T. Para ello, haré unas cuantas calas sobre algunos aspectos que me interesa destacar.

2. HIPÓTESIS DE PARTIDA

La semiótica, como es bien sabido, es una teoría general de los signos (de todos los signos); o mejor, el estudio de los sistemas de significación y de su realización en textos. De ahí, que haya que centrar la mirada semiótica en el texto (en el discurso: secuencias de signos que producen sentido), como se ha señalado por la crítica. Por lo tanto, si partimos de la consideración de que todo texto es una formación semiótica singular, autónoma, coherente (a través de lo léxico-gramatical, lo lógico-semántico

9. Destacaré dos números, en los que hay una sección monográfica sobre teatro: el n.º 9 (2000) contiene una sección monográfica *Sobre teatro de los años noventa* (pp. 93-210); la pieza teatral de Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin* (pp. 211-255) y la recopilación de José Romera Castillo, “Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX” (pp. 259-421). En el n.º 12 (2003), aparece un apartado monográfico, *En torno a la semiótica teatral: sobre algunas compañías profesionales en diversas ciudades españolas* (pp. 323-546).

y lo pragmático), dotada de un significado –con una función íntegra y no descomponible– y cerrada en sí misma, tendremos que considerar que la clausura –como asimismo el inicio– tiene en el discurso un papel muy destacado. Por ello Dressler definía el texto como un “enunciado (lingüístico) concluso” y I. Lotman señalaba con tino –partiendo del postulado: “la obra de arte representa un modelo finito del mundo infinito”– que “el marco, el cuadro, las candilejas del teatro, el principio y el final de una obra literaria o musical, las superficies que delimitan la escultura o la construcción arquitectónica del espacio artísticamente incluido en ella, todo esto no son sino diferentes formas de una regularidad del arte”.

Por lo que se refiere al texto artístico verbal (la literatura, el teatro), dentro del objetivo que aquí nos ocupa, hay dos elementos (el principio y el final) que poseen unas determinadas funciones modalizadoras. Dejando a un lado el primer aspecto, podemos señalar que el cierre de un texto –al igual que la vida del hombre adquiere su pleno sentido al final de la misma, cuando muere– se configura como un factor principal, portador de significado. En el teatro, por ejemplo, si el protagonista muere, consideramos que la obra tiene un final trágico; si se casa, feliz. El final, por tanto, tiene función modalizadora de la forma genérica a la que pertenece una obra.

Sabemos que hay obras de teatro –y de la literatura, en general– en las que, en unas ocasiones, los finales aparecen nítidamente marcados, mientras que en otras no lo están o se dejan abiertos (la *ópera aperta* de la que hablaba U. Eco). Modalidades de éstas y otras posibilidades las podemos encontrar en el ámbito teatral con profusión.

La noción de cierre o clausura la podemos considerar desde diversas perspectivas. Por ejemplo, se puede entender como la finalización de una trayectoria o etapa de un dramaturgo, la de un determinado período teatral (por ejemplo: la del ciclo de comedias de capa y espada del teatro áureo o la del Teatro Independiente español), la de una obra concreta, etc. Pero dentro de todas estas –y otras– modalidades de cierre me interesa destacar ahora, en el ámbito del teatro (texto más representación¹⁰), una muy importante: la constituida por el cierre de una obra teatral textual, que –además de constituir un universo semántico propio que le hace distinguirse de otras piezas– abre, a su vez, la textualidad de la puesta en escena –donde las manos del director, de los actores y del resto del equipo artístico tienen una importancia sustancial–, en la que, asimismo, aparece no solamente un claro cierre –ultimado o abierto–, que puede o no coincidir con el texto base del que se parte, sino que también los rasgos dominantes que una representación enfatiza dan a la misma una

10. Sobre el tema la bibliografía, como es bien sabido, es muy amplia. Citaré dos trabajos que parten de posturas coincidentes solamente en algunos aspectos: el de Marco de Marinis, *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milán, Bompiani, 1982 y el de María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco / Libros, 1997.

clausura semántica peculiar. La causa de todo ello viene determinada por aquel principio semiótico que establece que los significados formados a la postre no son más que producto de una serie de transcodificaciones estructurales, sintagmáticas y paradigmáticas.

Me propongo examinar a continuación unas modalidades de textualidades teatrales, en las que el cierre ha adquirido una semantización muy importante; semantización que no sólo afecta al significado y a los sentidos, sino a los recursos dramáticos, que aparecen en ellas. Analizaremos, pues, dos casos relacionados con dos personajes míticos, dentro de la literatura y la cultura españolas: el de la Celestina y el de don Juan. Mi hipótesis de partida es que en cada *textualidad*, desde la del texto literario a la del trabajo dramático y espectacular de la puesta en escena, el cierre se ha convertido, al fin y al cabo, en una especie de *Ave Fénix*. Se produce(n), pues, de una(s) textualidad(es) a otra(s), una(s) cadena(s) de semiosis de diversos tipos y modalidades¹¹, en la(s) que la clausura del texto a, puede generar una tipología textual b, y ésta a su vez una c, y así sucesivamente. Luego el cierre textual, además de clausurar una textualidad y darla por conclusa, puede, a su vez, abrir otros escenarios textuales.

En los casos que vamos a estudiar –como en tantos otros– señalaré que los personajes, sobre los que recaerá nuestra atención, han sido llevados a la escena a través de un proceso de *intermediación* entre la obra escrita por un autor determinado (en su tiempo) y la puesta en escena actual. Este proceso de mediación no es otro que el de la adaptación. Aunque los mecanismos de la adaptación en general y en el teatro en particular puedan ser varios y complejos, para el objetivo que me interesa, indicaré dos: uno, que podemos denominar *arqueológico*, consistente en adaptar (y después representar) una obra en su estado primigenio, tal cual fue escrita por su autor en una época determinada, sin hacer retoques; y otro, en el que el texto *se manipula* para adaptarlo a los gustos y al pensamiento del receptor de otra época.

Dentro de este segundo procedimiento, se pueden distinguir varios tipos de adaptación: la que sintetiza y abrevia el texto original; la que moderniza el lenguaje y –por fin para no extenderme más en este aspecto– la que *rescribe* el texto primigenio, conservando el argumento y personajes –aunque cambiándoles esencias–, con el fin de que lo que significó algo determinado para los receptores de antaño pueda ser útil a los receptores de otra época. Por ello, el texto de la adaptación tiene una gran importancia, ya que la materia prima ha sido sometida a un primer proceso de *refinamiento* en el taller del adaptador.

11. La adaptación teatral, como proceso de semiosis, tendría algunos aspectos en común con la traducción.

3. EL CASO DE LA CELESTINA

Comenzaré con el ancestral caso del personaje de la Celestina en una representación realizada hace pocos años. En efecto, la Compañía Nacional de Teatro Clásico¹² estrenaba *La Celestina*, el día 18 de abril de 1988, en el Teatro de la Comedia de Madrid –sede de la Compañía–, bajo la dirección de Adolfo Marsillach¹³. La adaptación corrió a cargo de un gran conocedor del teatro y novelista señero, Gonzalo Torrente Ballester¹⁴. No era la primera vez que la celeberrima obra se adaptaba para llevarla a los escenarios. Sin ánimo de exhaustividad, es preciso recordar las versiones de Humberto Pérez de la Ossa –dirigida por Luis Escobar, estrenada en Madrid y en París hace más de cuarenta años–, Alejandro Casona¹⁵, Camilo José Cela¹⁶, Alfonso Sastre¹⁷ y otros¹⁸, de la que la versión de Torrente es heredera, como él mismo constata.

12. Para una historia de la CNTC cf. el número monográfico, *La Compañía Nacional de Teatro Clásico 1986-2002*, de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 16 (2002); así como las memorias de su director inicial, Adolfo Marsillach, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 1998. Entre otros trabajos de nuestras Actas destacaré el de Ana Suárez Miramón, “Marsillach y los clásicos”, en José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2003, pp. 541-559.

13. Con música de Carmelo Bernal y escenografía, vestuario e iluminación de Carlos Cytrynowski. El reparto fue el siguiente: Celestina, Amparo Rivelles; Calisto, Juan Gea; Melibea, Adriana Ozores; Sempronio, Jesús Puente; Pármeno, César Diéguez; Crito, Ángel García Suárez; Tristán, Antonio Carrasco; Sosia, Félix Casales; Centurio, Enrique Navarro; Traso, Joaquín Climent; Rufianes, Carlos Alberto Abad y Carlos Moreno; Pleberio, Vicente Gisbert; Alisa, Charo Soriano; Lucrecia, Blanca Apilánez; Elicia, Resu Morales; y Aréusa, Pilar Barrera. Cf. de César Oliva, “La crisis de Celestina, o la humanización del teatro español: De Irene López Heredia a Amparo Rivelles”, *Celestinesca*, 13.1 (1989), pp. 49-52; y la entrevista de la protagonista con Begoña Piña, “Amparo Rivelles: ‘Todo, todo lo que he hecho en teatro me ha gustado hacerlo’”, *Diario 16*, 15 de diciembre de 1988. Entre los muchos lugares en los que la obra se ha montado, cabe señalar la representación en la 43 edición del Festival de Edimburgo, en 1989, junto con *El Alcalde de Zalamea*, algunas de cuyas críticas pueden verse en la sección “Documentos” de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4 (1989), pp. 181-201.

14. En el quehacer dramático de Torrente figuran las obras siguientes: la farsa, *El pavoroso caso del señor Cualquiera* (escrita antes de la guerra, aunque publicada en 1942); el drama, *El viaje del joven Tobías* (escrito entre 1936-1937 y publicado en Burgos, Editorial Jerarquía, 1938) y el auto sacramental, *El casamiento engañoso* (presentado a un concurso de autos en 1939, aunque escrito con anterioridad y editado en Madrid, Escorial, 1941); así como en la vertiente crítica el enjundioso estudio, publicado por vez primera en 1957, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968, 2ª ed°.

15. Versión dirigida por José Osuna, estrenada en Madrid, en octubre de 1965, tras haberla montado con anterioridad en Italia y Barcelona. Cf. José Osuna Lameyer, “Reflexiones sobre mi puesta en escena de *Celestina*”, *Celestinesca*, 12.2 (1988), pp. 73-82.

16. Cf. Camilo José Cela, *La Celestina (Puesta respetuosamente en castellano moderno por... quien añadió poco y quitó aún menos)* (Barcelona, Destino, 1979; con reedición en 1988); así como de J. T. Snow, “More on Camilo José Cela's *Celestina* (Madrid 1978)”, *Celestinesca*, 2.2 (1978), pp. 34-35.

17. Cf. J. T. Snow, “*Celestina* en las tablas (Alfonso Sastre, Rome 1979)”, *Celestinesca*, 3.2 (1979), p. 41.

18. En los últimos años *La Celestina* ha sido llevada a las tablas en numerosas ocasiones. Vid. algunas referencias a dichos montajes en Joseph T. Snow, “Index to *Celestinesca* 1-12 (1977-1988)”, *Celestinesca*, 13.1 (1989), pp. 92-93, 95-97 y 101-102. El montaje muy discutido de *La Celestina*, llevado a cabo por Antoine Vitez y protagonizado por Jeanne Moreau al lado de Lambert Wilson, se estrenó en el teatro

La adaptación de Torrente Ballester –sobre la que me he ocupado extensamente en otro trabajo¹⁹– hay que situarla entre las adaptaciones –como tantas otras obras del teatro clásico²⁰– que reescriben la obra en la medida que un texto tan rico puede originar, en versiones diversas que vienen a sumarse a las anteriores, “no a competir con ellas, si bien pretende ser variada y de intención dramática distinta”, según se constaba en el programa de mano.

La *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, aunque tenga concomitancias con otras obras clásicas, presenta un rasgo peculiar, cual es el de su “indecisión formal” (¿drama? ¿novela dialogada? Polémica en la que no entraremos). Por ello, la adaptación de Torrente Ballester es peculiar. El adaptador deja bien claro el fundamento de su empresa: “adaptar una obra implica una interpretación previa” (PM)²¹. De ahí, que su propósito fuese producir un nuevo texto que permitiera montar, luego,

una obra antigua con un criterio moderno, pero esto no es ninguna novedad, sino una de las maneras posibles de acercar los clásicos a un público que borraría su memoria y decretaría su inexistencia... Representar, en 1988, *La Celestina*, de la manera que puede verse, es una manera, no la única, de mantener alerta nuestra conciencia de herederos (T, p. 7)²².

Como consecuencia de este punto de partida, el prestigioso novelista ha realizado una serie de modificaciones (despojo de lo no teatral, reducción de la extensión del

Odeón de París, el 19 de septiembre de 1989, tras haberse presentado en el Festival de Avignon (12-20 de julio) y haber pasado por el Grec de Barcelona –Vid. José A. Soroya, “Nombres españoles en la cartelera de París”, *Boletín de la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, 13 (1989); y Fernando Fernán-Gómez, “Celestina va de viaje”, *El País-Semanal* 650, domingo 24 de septiembre, 1989, p. 6–. Por su parte, Enrique Llovet –en “Adaptaciones teatrales”, *Boletín Informativo. Fundación Juan March*, 180 (1988), pp. 3-16–, al referirse a las adaptaciones realizadas en el teatro español desde 1975 a 1986, cita, además, las versiones de Ricardo López Aranda (en 1980) y la libérrima de Ángel Facio (en 1984).

19. En la obra de José Romera Castillo, *Frutos del mejor árbol. Estudios sobre Teatro Español del Siglo de Oro*, Madrid, UNED, 1993, hay dos epígrafes dedicados a adaptaciones de textos clásicos para las puestas en escena de la Compañía Nacional de Teatro Clásico: “*La Celestina* de Rojas / *La Celestina* de Torrente Ballester” (pp. 195-219) y “*El Alcalde de Zalamea*, de Calderón y Francisco Brines (Dos signos en una serie semiósica)” (pp. 220-233).

20. Cf. Francisco Ruiz Ramón, “Sobre la adaptación de un texto clásico”, en su obra, *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad, 1988.

21. El programa de mano (PM, en adelante, por el que citaremos) que se daba a los espectadores contenía unas notas sobre “El montaje”, de A. Marsillach; “El autor”, de Rafael Pérez Sierra; “La adaptación”, de G. Torrente Ballester; y “La Compañía”, con el reparto y ficha técnica. Datos incluidos también en la sección ‘Documentos’ de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2 (1988). En el número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 16 (2002), dedicado a *La Compañía Nacional de Teatro Clásico 1986-2002*, se publican los textos citados de Marsillach (p. 45) y Torrente Ballester (pp. 46-48).

22. Citaré por la edición de Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988; Colección *Textos de Teatro Clásico*, n.º. 5; con prólogo de Gonzalo Torrente Ballester. Citaré, en adelante, esta adaptación por T.

texto con eliminación de actos, adaptación del lenguaje de la época al actual, etc.) como señalé en otro trabajo anteriormente reseñado. Entre las supresiones más importantes, por lo que a nuestro objetivo se refiere, destacaré, ante todo, la del cierre de la obra. Torrente elimina el acto último –el XXI–, *el planto de Pleberio*, en el que el padre de Melibea cuenta a Alisa la muerte de su hija y hace un planto, cargado de una gran reflexión filosófica, en un largo parlamento –importantísimo para conocer en su debida dimensión el contenido semántico del texto–, hecho que, por otra parte, no fue muy bien visto por algunos receptores. Eliminar tan destacado auto puede explicarse por la pretensión del adaptador de despojar la primitiva textualidad de todo tipo de ejemplaridad manifiesta. Pero, además, este nuevo final contribuye también al cambio en la dramaturgia interna de la obra.

Veamos algo sobre ello. “Lo que el autor de *La Celestina* pretende –según Torrente– es escribir una obra ejemplar en la que los muchachos inexpertos e impulsivos puedan conocer los peligros del libre ejercicio del amor. De lo contrario, la intención moralizante estaría de más, y la historia de Calisto y Melibea sería una de tantas” (T, p. 6). Su labor ha consistido en “tener en cuenta los principios dramáticos, no los morales” (T, p. 7). “Lo que aquí se ha pretendido –sigue diciendo el adaptador– es despojar la acción y el diálogo de todo intento de ejemplaridad y dejarlo reducido a la pura acción: el amor de dos adolescentes (el amor que incluye lo carnal) y la acción que se deriva del hecho de que, para que este amor pueda realizarse, se requiere acudir a los servicios de una alcahueta” (PM).

Por ello, cambia la actuación de algunas *dramatis personae*. Torrente sigue a Fernando de Rojas en el modo de comportarse los personajes en el desarrollo de la historia, introduciendo modificaciones en el primer contacto entre los amantes –muy particularmente en la conducta de Melibea– y en la muerte de Calisto; así como, en cierto modo, en el tratamiento de la figura de la alcahueta. Sobre ello, el adaptador nos da su explicación: “Ni la figura de Celestina ni su peripecia han sido substancialmente tocadas. No se ha suprimido la intención de la alcahueta de meter al diablo en el ajo, pero se ha desvirtuado” (PM).

Las alteraciones más importantes “se refieren fundamentalmente a la historia de los amantes” (PM). La primera, está relacionada con Melibea; y la segunda, con Calisto. Por lo que respecta a la conducta de Melibea, ante su primer encuentro con su conquistador, el adaptador, con el fin de evitar la moralina del relato, se ha tomado unas libertades que él mismo deja bien claras: Melibea, “en vez de sentirse repentina e inesperadamente atraída por Calisto, lo hace de una manera gradual, mucho más lógica. Para lograrlo hemos inventado una escena [–entre los autos II y III (T, pp. 36-38)–] y hemos partido en dos lo que era un único parlamento” (T, p. 7).

La segunda modificación –la más importante– está referida al triste destino de Calisto. El amante de Melibea va a morir por casualidad en el texto de Rojas; mientras que, en la versión de Torrente, los dos rufianes matan a Calisto,

con lo cual la trabazón de los hechos es más lógica y aleja del espectador la realidad del azar, así como la idea, que podemos atribuir al autor, de que se interprete la muerte casual de Calisto como castigo divino. Y no sé si en aquellos tiempos el estado de cosas justificaba esta creencia. Nuestra mentalidad, desde luego, las rechaza, y no creo que ningún teólogo serio pueda interpretar la muerte de Calisto como castigo divino. Las cosas no son para tanto, y los pecados de Calisto son de los que no asustan a nadie (T. p. 6).

Torrente tiene las cosas claras al señalar que

reducir a términos representables una obra de las dimensiones de *La Celestina*, viene a ser equivalente a situarse con unas tijeras en la mano ante el cuadro *Las Meninas* y recortarlo para hacerlo transportable. Cada vez que el adaptador se ve en la necesidad de suprimir una escena, de acortar un párrafo, de sustituir por otra más moderna una palabra o una expresión originales, inevitablemente se le desgarran el corazón. Pero las dimensiones de la obra y las exigencias del teatro (y del espectador) moderno, lo hacen indispensable. El crimen, pues, no se puede evitar, aunque sí castigar, según el resultado. Pido perdón por haberlo cometido y, lo que es más grave, por defenderlo (PM).

Un claro ejemplo de cómo el cierre de una textualidad influye tanto en el contenido semántico como en la construcción dramática, como muy bien pudieron advertir los espectadores competentes que contemplaron esta representación de *La Celestina*.

4. EL CASO DE DON JUAN

Seguimos con el caso del popular personaje, que tanta bibliografía ha generado, sobre la que no puedo detenerme. Examinaremos la presencia teatral de este mito tan universal, de honda raíz española, en relación con las puestas en escena llevadas a cabo recientemente en España.

Sabemos que el don Juan fue creado teatralmente por Tirso de Molina y que aunque este dramaturgo escribiera una pieza de primerísima fila y pusiese las bases del *donjuanismo*, su fantasma recorrería el mundo de la literatura y el teatro universales, dándole cada creador su sello y matiz peculiar. Sin ánimo de hacer un exhaustivo itinerario de la trayectoria literaria y teatral del mito de don Juan, sabemos que de Tirso pasa a Italia; los comediantes italianos lo llevan a París, escribiendo Molière esa gran obra *Dom Juan ou le festin de pierre* (1665); a Inglaterra, donde Byron lo recrea en ese poema *Don Juan* (1819-24) —un poema burlesco que, al fallecer el autor, quedó sin terminar y por lo tanto nos quedamos sin saber el destino que le daría al amante aventurero—; a Rusia, con la recreación de Pushkin, *El convidado de piedra* (1830); de nuevo a Italia, con Goldoni, etc. Además, el don Juan, nacido en el ámbito

teatral como mito, pasaría a diversas formas artísticas, como la ópera (un ejemplo: *Don Giovanni*, de Mozart y Da Ponte, con un alegre final), ballets, cine²³, etc.

En síntesis, como señalaba José Luis Alonso —en la presentación de la obra de Molière por la CNTC, a la que me referiré después—, el mito de don Juan como todos los mitos “recorren el tiempo y el espacio, impregnándose de los elementos culturales más significativos de allí por donde pasan, adoptando diversas formas y lenguajes”; para proseguir a continuación:

el arquetipo del joven trasgresor del equilibrio social, seductor y pendenciero, va adoptando diferentes formas y lenguajes en Tirso de Molina o Zorrilla, en España, Goldoni en Italia, Molière en Francia, etc. El enfrentamiento de don Juan con la normativa social de cada comunidad va a dar origen a peripecias y caracteres similares en su raíz común, pero diferentes en su concreción vivencial y específica de cada cultura. Lo mismo sucede con el lenguaje. El cambio de la *n* a *m* del Don del título es mucho más que un rasgo de personaje.

A lo que habría que añadir que este paso, asimismo, produce diversas dramaturgias a las que a continuación me voy a referir.

Si nos atenemos ahora a la plasmación del don Juan por Tirso y por Zorrilla habrá que apuntar que en las obras respectivas el cierre no es el mismo. En efecto, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Tirso de Molina, escrita hacia 1615 y publicada en 1630, aunque recoja elementos anteriores folclóricos y literarios sobre la figura de don Juan, está articulada estructural y dramáticamente, como ha visto Andrés Amorós, en las dos partes que componen el sintagma del título: de un lado, nos encontramos con la figura de un burlador, que engaña a las mujeres; y de otro, al atreverse a convidar a un difunto, eleva su radio de acción a la otra vida. Por ello, el final de la obra no puede ser más contundente: el burlador es castigado a las llamas del infierno como fruto de sus intensas y extensas fechorías. Por lo tanto, desde el punto de vista de una interpretación semántica, la pieza es un drama teológico, dentro de las coordenadas barrocas y contrarreformistas, en el que el cierre está claramente expuesto: el pecador es castigado con el infierno.

El personaje —cuya trama tirsiana lo enviaba a las llamas, aunque su extraordinaria teatralidad lo alzó a la gloria literaria— fue retomado después y llevado a las tablas por José Zorrilla, bajo el título de *Don Juan Tenorio*, estrenado en 1884, convirtiéndose en la versión más conocida y popular del mito de don Juan, que inveteradamente se representa los primeros días de noviembre en tantos y tantos lugares de España

23. Cf. al respecto el volumen de Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, Madrid Cátedra, 1998, donde se puede encontrar una amplia bibliografía sobre el tema.

(y de América hispana, también). Dentro del ámbito romántico, se produce una transformación: el personaje malvado pasa a ser mirado con ciertos buenos ojos. Zorrilla no lo manda al infierno, como Tirso –o quien fuese: si es que le dejan esta obra al fraile–, tampoco se atreve a llevarlo al cielo, sino que lo introduce en ese espacio intermedio, el purgatorio, claro preámbulo celeste²⁴. Por lo tanto, el final condiciona semántica y dramáticamente a las dos piezas teatrales.

Pero si pasamos de la textualidad primigenia a la textualidad espectacular los cambios afectan también a los dos aspectos reseñados anteriormente. Realizaremos algunas calas al respecto, teniendo en cuenta los montajes de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) de las dos obras de Tirso y de Zorrilla. Sabemos que en estos últimos años la Compañía, junto con el Centro Dramático Nacional y otras instituciones, ha realizado “un proyecto escénico ambicioso” al llevar a cabo una serie de montajes sobre el don Juan. Centrémonos en unas pocas calas sobre el ciclo dedicado a *El mito de don Juan en la Compañía Nacional de Teatro Clásico*, ideado por Andrés Amorós y continuado con José Luis Alonso de Santos como directores de la misma.

Pues bien, en la primera cala, nos centraremos en el don Juan de Tirso de Molina, puesto en la escena en dos ocasiones por la CNTC²⁵. En septiembre de 1988, en el Teatro de la Comedia de Madrid, se estrenaba *El burlador de Sevilla (y convidado de piedra)*, bajo la dirección de Adolfo Marsillach, con versión –no publicada dentro de la

24. En el prólogo de Carmen Romero a las obras de “Tirso de Molina”, *El burlador de Sevilla y José Zorrilla, Don Juan Tenorio*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, *Biblioteca de Plata de los Clásicos Españoles*, nº 12, se señala: “‘Misericordia de Dios y apoteosis de amor’ es el último acto. Zorrilla dispone un ritmo lento para estas escenas, que contemplan la segunda cena con el Comendador y las vacilaciones y las dudas de un Don Juan temeroso ante la muerte. Para favorecer su arrepentimiento, le es permitido ver desfilar su propio entierro, escena extraña a los clásicos Don Juanes y procedente de la contaminación con la leyenda de Miguel de Mañara. Todo este acto está situado en el terreno de lo fantástico. Zorrilla juega con una larga agonía de Don Juan, a quien supone muerto por el capitán en el acto anterior, pero no completamente, puesto que conserva la conciencia para arrepentirse cuando al fin se ha decidido a hacerlo. Zorrilla introduce la consabida frase del Comendador “Ya es tarde” para permitir a Doña Inés que interceda por su salvación. Pero el Paraíso debió de parecerle a Zorrilla demasiado premio para un Dios clemente. Así, las llamas que salen de las bocas de ambos nos hacen pensar en un purgatorio final aunque amoroso” (p. 53).

25. La CNTC ha puesto en escena, además, otras obras de Tirso: *El vergonzoso en palacio* (con dirección de Adolfo Marsillach y adaptación de Francisco Ayala, en 1989), *Don Gil de las calzas verdes* (con dirección de A. Marsillach y adaptación de José M. Caballero Bonald, en 1994) y *La venganza de Tamar* (con dirección de José Carlos Plaza y versión de José Hierro, en 1997), estando en proyecto la puesta en escena de *La celosa de sí misma*. Asimismo conviene apuntar que la Compañía dedicó gran parte de su programación, en 2000-2001, a Calderón de la Barca, con motivo del centenario (*La vida es sueño, La dama duende y El Alcalde de Zalamea*); en el año 2002, a Lope de Vega (*La dama boba y Peribáñez y el Comendador de Ocaña*) y en el año 2003, Tirso de Molina recibirá una atención especial, como puede verse en el número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 18 (2004).

Colección de Teatro Clásico– de la tristemente desaparecida Carmen Martín Gaité y en coproducción con el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires²⁶. Puesta en escena inicial que no se integraba el ciclo. El montaje, al participar actores argentinos (con su modo específico de hablar), hubo que situarlo –como indicaba Marsillach– “en una imprecisa traslación de tiempos que nos permitiera aproximarnos a un punto de convergencia: aquél en el que lo español y lo americano se confundieran felizmente en sus manifestaciones externas”, por lo que de esta idea “surgió un espectáculo indeterminado –siempre más insistiendo en sugerir que machacando en precisar, como es nuestra costumbre– y un vestuario tan vagamente *hispanico* como ligeramente *colonial*” (p. 52). Asimismo, en la versión –además de otras dos alteraciones significativas (descongestión de versos, cambio en la segunda aventura amorosa de don Juan con Tisbea)–, Martín Gaité –como ella misma señala– se permite una licencia en el final de la obra, al poner en boca de Catalinón, el criado de don Juan, unos versos, tras la bajada de éste al sepulcro:

Son mi homenaje al antihéroe. A estas alturas de la obra don Juan ya es árbol caído del que todos han hecho leña. Lo han denostado las mujeres, lo ha desenmascarado la justicia, lo ha maldecido su propio padre y, como remate, muere a manos de un muerto que simboliza el Juez Supremo. Y yo he querido que Catalinón, el fiel, sensato y admirativo criado que lo ha seguido incondicionalmente en sus aventuras descabelladas, como Sancho siguió a don Quijote, tenga unas palabras finales de piedad para el condenado.

Matiz importante para un final de una versión de la pieza que se desmarca del original tirsiano, porque –como advierte la novelista– “no hay cosa más triste que no morir en paz ni con los muertos ni con los vivos. A algunas mujeres –y yo me cuento entre ellas– nos da pena don Juan” (p. 54). Mayor claridad no puede haber: la versión, realizada por una mujer, va a estar impregnada en su final con un cierre digno de la mejor estirpe intelectual femenina.

Algo relacionado con las mujeres tiene que ver también la segunda vez que la obra se puso en escena, dentro del planeado ciclo al que hacía referencia anteriormente. El 28 de febrero de 2003, la CNTC estrenaba *El burlador de Sevilla*, de Tirso (texto publicado en la *Colección de Teatro Clásico*, nº 34, 2003), con un sobresaliente montaje en general –pese a pequeños altibajos–, dirigido por ese maestro de maestros, Miguel Narros, que por segunda vez lo llevaba a las tablas –la primera en la década de los sesenta–, con versión poética clara y limpia del gran poeta José Hierro –fallecido recientemente, cuya adaptación se ha convertido en uno de sus últimos

26. Sobre la representación puede verse el reparto (p. 50), “El montaje” (de A. Marsillach, pp. 51-52) y “La versión” (de Carmen Martín Gaité, pp. 53-54), en *La Compañía Nacional de Teatro Clásico 1986-2002*, nº. monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 16 (2002).

trabajos literarios—, con un amplio reparto, encabezado por Carlos Hipólito, como don Juan Tenorio; Sonia Jávega, Duquesa Isabela; José Luis Martínez, Rey de Nápoles; Juan José Otegui, don Pedro y don Diego Tenorio; Javier Mora, Duque Octavio; Tino Fernández, Ripio; Elisa Matilla, Tisbea; Miguel Munárriz, don Gonzalo de Ulloa; Alba Alonso, doña Ana, etc. Miguel Narros, en la presentación del montaje (“Sobre *El burlador*”, p. 7), señala que entre las dos versiones que él montó “las cosas han ido evolucionando y en el mejor de los casos progresando, de manera que nuestro punto de vista se enriquece y nutre gracias a la experiencia que supone el cambio”, por lo que siendo don Juan el mismo después de trescientos años de existencia, “su vida y su muerte nos sigue fascinando y nos preocupa la preocupación de don Juan por el más allá. Tirso arremete contra aquella insensata sociedad que permite al hombre toda clase de desafueros en el orden sexual, mientras castiga severamente las transgresiones femeninas”. Pues bien, partiendo de esta base, el montaje dio mucho realce al papel desempeñado por las féminas: “las mujeres de Tirso—señala Narros— son mujeres que sienten con exceso y aman con pasión. Mujeres interesadas por salir de la mediocridad en que viven: no son mujeres ‘universales’, son mujeres que sueñan con ser un mero adorno en los hogares de los mercaderes y comerciantes de nuestro Siglo de Oro. Son mujeres limitadas, forzadas por esa insensata sociedad a mantener el estatus de ‘mujeres encantadoras’”. Por ello, en el montaje “hemos procurado contar esta historia de Tirso teniendo en cuenta básicamente dos cosas: hacerlo desde la verdad de las emociones prestadas por los actores y a través de ellas potenciar la fuerza del lirismo que tienen los versos de *El Burlador*”. El espectáculo, a la postre, alcanza así una fuerza y un matiz peculiar sobre la visión de la mujer frente al desalmado don Juan.

La segunda cala se centrará sobre los montajes de otras versiones del mito de don Juan. En primer lugar, me referiré al *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, la obra más popular del teatro español, que ha sido puesta en escena en diferentes ocasiones por la CNTC dentro del ciclo ya aludido. En noviembre de 2000 se estrenaba en el Teatro de la Comedia de Madrid la mencionada pieza —en coproducción con el Centro Dramático Nacional, el Teatro Calderón de Valladolid, la Junta de Castilla y León y Caja Duero—, bajo la dirección de Eduardo Vasco, con versión de la joven dramaturga Yolanda Pallín (publicada en el n.º 27 de la colección *Textos de Teatro Clásico*, 2000), escenografía de José Hernández, música de Mariano Marín, vestuario de Rosa García Andujar e iluminación de Miguel Ángel Camacho, con un amplio reparto encabezado por Ginés García Millán como don Juan y Cristina Pons como doña Inés²⁷. La adaptadora basa su tarea —según señala— en el principio de que

27. Sobre la puesta en escena puede verse el reparto (p. 195), “El montaje” (de Eduardo Vasco, p. 197) y “La adaptación” (de Yolanda Pallín, p. 198), en *La Compañía Nacional de Teatro Clásico 1986-2002*, n.º. monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 16 (2002).

“adaptar no es mutilar, aligerar o banalizar un texto, sino mediar en el proceso de recepción escénica; colaborar en la creación de una lógica particular”, por lo que su misión ha consistido en “volver a leer el original con ojos limpios de prejuicios”, sabiendo que sobre el texto “todo el mundo tiene acerca del mismo una sólida y formada opinión”, para hacer surgir del mismo “intenciones escondidas debajo de las palabras, porque cuanto más rotunda es la verdad que se nos plantea como tal más oportuna y decidida ha de ser la interrogación que la cuestione” y, también, para que esta nueva relectura sea “un material que reclama hacerse vivo en el aquí y ahora de un escenario concreto”. Por su parte, el montaje de Eduardo Vasco²⁸ tiene como objetivo contar “una vez más, esta historia de siempre a través de un planteamiento muy personal que trata de potenciar los valores de la obra que hemos juzgado interesantes para un público de hoy”, porque “creemos, ingenuamente claro, en la fuerza de los afectos humanos y en su capacidad para cambiar las cosas; aunque la Historia se empeñe en demostrarnos lo contrario”. Por lo tanto, tanto adaptación como montaje no alteran el fin de la obra, aunque, sin duda alguna, el objetivo final de ambas no sea otro que *actualizar* la visión del mito en la sociedad de hoy.

El Centro Dramático Nacional, en coproducción con la CNTC, el Teatro Calderón de Valladolid, la Junta de Castilla y León y Caja Duero, estrenaba en noviembre de 2001, en el teatro sede de la Compañía, el montaje de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, con versión y dirección escénica de Alfonso Zorro (con edición en la *Colección de Teatro Clásico*, n.º 30, 2001), escenografía de Alfonso Barajas, vestuario de Ana Garay, música de Luis Navarro e iluminación de Juan Gómez Cornejo, más un reparto encabezado por Héctor Colomé como don Juan y María José Goyanes como doña Inés²⁹. Tanto la versión como el montaje sitúan la acción en “un confortable y moderno asilo de la capital”, hecho que, en principio, resultó un tanto extraño a puristas de la ortodoxia. El sentido semántico no era otro que don Juan “fuera de nuestro pueblo (uno más de nuestros exotismos)”, de ahí que Zorro empezase a interesarse por el personaje, que, en realidad —en juego dramático— “es Don Luis, antagonista de Don Juan, y que le sustrae el nombre para hacerse pasar por un donjuán cuando sólo es un donluís”. Ante esta “bonita paradoja de impostura y suplantación”, Zorro se informó de “cómo le iba a Don Juan (Luis) en su asilo.

28. E. Vasco tiene muy clara la distinción entre las obras de Tirso y de Zorrilla, marcadas por su cierre: “Si leemos atentamente *El burlador de Sevilla* encontramos una crítica evidente sobre aquellos personajes, hijos de validos y nobles, que resultaban intocables por su condición y campaban a sus anchas por un país empobrecido y maniatado al que sólo le quedaba lo divino como recurso para frenar aquello ante un poder político incapaz y negligente. Zorrilla equilibra la balanza al presentar a un héroe romántico que vive al límite pero es transformado por el amor. El amor lo guía hacia la salvación y logra, por vez primera, encauzar a Don Juan sin necesidad de destruirlo” (p. 197).

29. Sobre la representación puede verse el reparto (p. 207) y “El montaje” (de Alfonso Zorro, pp. 209-210), en *La Compañía Nacional de Teatro Clásico 1986-2002*, n.º. monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 16 (2002).

Bien. Muy bien. Me dijeron. Ahora le ha dado por la farándula. Se ha integrado en el grupo de teatro de la residencia. ¿Sabes la obra que va a hacer? No. *Don Juan Tenorio*". Ante ello –prosigue– “no quise enterarme de más. Demasiadas coincidencias. Parecía una historia tejida por el propio burlador. Imaginaba a nuestro falso Don Juan representando por fin el papel de Tenorio. Era perfecto. ¡Toda una vida ensayando un personaje para encontrarse consigo mismo! ¿O es que el auténtico Don Juan sólo es teatro?”. Con esta dramaturgia, basada en “dobles juegos de espejos”, en la que, además, se aúnan “la realidad y la ficción teatral mano a mano”, Zurro acomete una empresa artística en la que lo semántico se desplaza también a la actualidad –como en el caso anterior– pero con óptica diferenciada. El sentido final del montaje, aunque fiel a las esencias zorrillescas, se abre y amplía, se dobla y reitera.

Finalmente, me referiré a la versión y montaje de Mauricio Scaparro (con edición en la *Colección de Teatro Clásico*, nº. 33, 2002, por la que citaré), de la pieza de Zorrilla, estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid, en noviembre del mencionado año, de nuevo coproducida por las instituciones anteriormente reseñadas. La primera observación que es preciso hacer es que el montaje no está realizado por un español, sino por uno de los mejores directores europeos –italiano, para más señas–, lo que asegura, de entrada, que la visión del mito va a transitar por nuevos derroteros. Scaparro que ya había tenido relación con Sevilla, en 1992, con motivo de la Exposición Universal con un memorable *Don Quijote*, organiza un proyecto escenográfico con la obra de Zorrilla –según explica en la presentación de la obra, “Don Juan, un mito eterno”–, que nace “de las ganas de no limitarse a conocer a don Juan a través de un solo espectáculo (no sería suficiente), sino de verificar todas las caras o al menos algunas de ellas, de sondear las posibles mutables reacciones frente al amor y la muerte, de elegir la ‘alegría’ [...] y de intentar descubrir qué hay detrás de la sonrisa del diablo” (p. 15). La puesta en escena de Scaparro se inserta dentro de una cadena de ese amplio proyecto escénico (una trilogía) de un mito “español, mediterráneo y europeo”, según señala Amorós en la presentación. El italiano no era la primera vez que se acercaba al personaje: primero montó *Don Giovanni raccontato e cantato dai Comici dell'arte* (basado en *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina), que recorrió Europa; a continuación, el *Don Giovanni*, de Mozart, para el Teatro Massimo de Palermo, “piedra fundamental para la construcción de este mito mediterráneo”; y, por último –también cronológicamente, como señala el director–, “afronto ahora con entusiasmo el drama de Zorrilla consciente de encontrarme frente a un texto que desde decenios en España está rodeado de un aliento y una participación popular única, que nacen incluso de su particular conexión entre magia y romanticismo” (p. 15).

Pero entre los ingredientes de su puesta en escena, a causa, además, de lo señalado con anterioridad, “en el espectáculo hay una clara y buscada referencia a Merimée y a la cultura francesa, cercana a Zorrilla, que tiene el mérito de haber seguido con

curiosidad y atención el mito de don Juan” (como consignara Prosper Merimée, en *Les âmes de purgatoire*, de 1834). Con todo ello, el montaje de Scaparro –como él mismo señala– “ha sido un trabajo común –con fatiga naturalmente, pero con alegría– en el que hemos intentado unir el sentido de lo cómico y lo trágico en la ‘desesperada vitalidad’ de nuestro espíritu español e italiano” (p. 16). Otra varilla más del abanico.

Examinada esta trilogía sobre el don Juan de Zorrilla, nos queda todavía un cabo suelto que estudiar dentro del ciclo como una tercera cala de esta investigación. En efecto, el mito, recreado por Tirso y Zorrilla, entraría en una serie semiósica de puestas en escena por la CNTC de la mano de españoles y de un italiano. ¿Dónde estaba Francia? Pues nada más y nada menos que esperando su turno. Y le llegó con la obra *Dom Juan o el festín de piedra*, de Molière (de 1665), estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid, en septiembre de 2001 –un mes antes que el montaje de Alfonso Zurro, al que me he referido anteriormente–, bajo la dirección de Jean-Pierre Miquel (de la Comédie Française), con traducción de Julio Gómez de la Serna (publicada en la *Colección Textos de Teatro Clásico*, nº. 29, 2001), escenografía de Pancho Quilici, vestuario de Javier Artiñano e iluminación de Jean-Pierre Miquel y Carlos Torrijos, con un reparto español, encabezado por Cristóbal Suárez en la figura de Dom Juan (en cuyo nombre se ha querido mantener la *m* como indicaba José Luis Alonso)³⁰.

Presentar la obra del clásico francés –como señala Amorós en la presentación de la edición: “Molière, Don Juan”– “con actores españoles y un gran director francés me parece una aventura escénica apasionante, que puede ampliar nuestra visión del mito”. Por una doble razón: la primera, por la obra, en la que el dramaturgo francés da una visión nueva de *Dom Juan* que pasa “de seductor a libertino e hipócrita, niega rotundamente la moral, sólo cree en el placer... y en la aritmética: ‘dos y dos son cuatro, cuatro y cuatro son ocho’”, por lo que “no es un personaje sentimental, no suscita simpatía” y, a partir del esquema del convidado de piedra, Molière añade “inteligencia, complejidad psicológica, sutileza de análisis, teatralidad... Como dice Rémy de Gourmont, nos ofrece una proclama en favor de la libertad de la naturaleza contra la moral de la autoridad: uno de los conflictos básicos del gran teatro” (p. 11). Y la segunda, por el montaje: elegir a Jean-Pierre Miquel fue un acierto: “¿Qué mejor para acercarnos al rico y sorprendente mundo de Molière que alguien que viene directamente de su casa? La *Comédie Française* ha sido desde su fundación, por encima de todo, la casa de Molière. Jean-Pierre, al frente de un importante grupo de actores de su equipo (escenógrafo, vestuario, iluminador, etc.) y de un cualificado grupo de actores, darán vida para nosotros a su *Dom Juan*, obra que ha figurado siempre en los repertorios de las compañías y teatros más importantes del mundo”,

30. Aunque en esta ocasión citaré por la edición de la versión, sobre la puesta en escena puede verse el reparto (p. 203) y “El montaje” (de Jean-Pierre Miquel, p. 205-206), en *La Compañía Nacional de Teatro Clásico 1986-2002*, nº. monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 16 (2002).

como señalaba José Luis Alonso de Santos en la presentación del montaje. “Cuando Don Juan es Dom Juan” (p. 13).

Como Miquel manifiesta en la presentación de su puesta en escena (“El montaje”, pp. 6-7), conociendo muy bien los problemas que plantean las traducciones y adaptaciones de textos clásicos a otra lengua, “he deseado ajustarme lo más cerca posible al texto original, ya que se trata mucho más de un teatro de debate que de un teatro de acción”; de ahí la elección de la traducción de Julio Gómez de la Serna, “retocada sólo en la escena de los aldeanos (acto II), donde Molière inventa un lenguaje singular que no se corresponde a ningún dialecto. Para el resto –lo esencial– hemos respetado de la mejor manera la formulación de una expresión muy precisa, sin ‘modernizaciones’ que inevitablemente modificarían el sentido del pensamiento. Hay que asumir la fecha de la obra, pues su universalidad se impone por ella misma” (p. 7).

Ni que decir tiene que Molière escribe una pieza diferente de la de Tirso de Molina en muchos aspectos. Los hechos ocurren en Sicilia –no olvidemos que a Francia llega el mito a través de Italia–, la configuración del protagonista es diferente –de seductor pasa a ser hipócrita; de ahí la escasa popularidad de esta obra en España–, “los personajes de *Dom Juan* y su gran criado Sganarelle, pareja indisociable, son, por tanto, franceses en sus discursos, sus comportamientos y su teatralidad. Y todos los que les rodean ilustran esta sociedad sobre la cual nuestro autor detiene una mirada grave y divertida, sin ningún maniqueísmo, pero con firmeza” (Miquel, p. 6). En suma, el contenido semántico –y el final– de la pieza van por derroteros distintos de los trazados por Tirso (su antecesor) o Zorrilla. La finalidad de la obra de Molière es otra, ya que –como señala Miquel– fue escrita “en una situación difícil con respecto al Poder y a la Iglesia después de la prohibición del *Tartufo*. En la atmósfera se vive un gran debate filosófico, con Descartes, Pascal, el poder ‘absoluto’ instaurado por Luis XIV, la omnipresencia de la Iglesia, la llegada de un nuevo materialismo con los ‘libertinos’ y la disidencia del Jansenismo, entre otros. De esta forma, el personaje de *Dom Juan* se sitúa entre esos libertinos materialistas, y se interroga constantemente acerca de lo sobrenatural... aunque raramente confía el fondo de su pensamiento”. Para añadir después:

Siguiendo su costumbre, Molière ataca lo que él considera ‘los vicios’ de la sociedad y de los hombres, combatiendo en esta pieza teatral los viejos valores feudales y la hipocresía de los devotos y defendiendo las leyes de la Naturaleza contra el conformismo de las leyes sociales. Sin que sea *Dom Juan* el portavoz, profundiza en el eterno debate sobre la libertad individual, construyendo un personaje complejo y, finalmente, misterioso (p. 6).

Pero también hay claras diferencias semánticas con la obra posterior del vallisoletano, como señala José Luis Alonso:

Del *Tenorio* de Zorrilla diciendo versos románticos a su *ángel de amor* junto al Guadalquivir a *Dom Juan* de Molière con sus discursos filosóficos a Sganarelle sobre la hipocresía y la mentira como motor social, hay una gran distancia. Lo mejor que el arte puede ofrecer para ayudar a comprendernos y comprender el mundo es mostrar las enriquecedoras diferencias que las culturas nos ofrecen y las múltiples ventanas existentes para contemplar la realidad (p. 13).

Asimismo, Molière dará un sentido final a su pieza, que la diferencia también de las otras que estamos analizando, a través de la técnica dramática: “nuestro escritor –señala Miquel– huirá de los principios dramáticos del clasicismo francés, inventando una estructura épica, una *road movie*, fuera de la famosa regla de las tres unidades y a favor de una total libertad de forma. Así pues, en el conjunto de su obra, *Dom Juan o el festín de piedra* ocupa un lugar muy singular que hace de ésta una obra original y abierta a múltiples interpretaciones, hasta tal punto que incitó a B. Brecht a incluirla en su repertorio” (p. 6). Para indicar finalmente: “Como siempre en las grandes obras de Molière, los enigmas son profundos y numerosos, lo cual hace que se necesite, hasta el infinito, *lecturas personales*” (p. 7). Y ésta es una muy significativa³¹.

5. FINAL

A través de lo expuesto anteriormente, he tratado de mostrar la importancia que tanto el cierre de un texto, el final asignado en una pieza teatral escrita por autores diversos, como el contenido semántico que adquieren finalmente los diferentes montajes tienen una trascendencia teatral (dramatúrgica) e ideológica. Cada uno de los eslabones cobra una clara autonomía dentro de la cadena semiótica teatral. Y a su vez, cada cierre abre una nueva textualidad. Luego la concepción de cierre en el teatro hay que considerarla siempre como final en sí mismo y también como apertura.

Finalmente –acudiendo a *La Celestina*–, como “... no quiero maravillarme si esta presente obra ha seydo instrumento de lid o contienda”, echo el telón deseando a mis receptores “ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad”.

31. Para más datos sobre el mito remito a los trabajos de Francisco Márquez Villanueva, “Nueva visión de la leyenda de don Juan”, en *Aureum Saeculum. Homenaje a H. Flasche*, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 203-216, y *Origen y elaboración de “El burlador de Sevilla”*, Salamanca, Universidad, 1996.