

CON LA VENIA DE CERVANTES
(DOS VERSIONES DE *PEDRO DE URDEMALAS*)

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

En el año 2005, el Encuentro en la casona de Verines estuvo dedicado a la influencia del *Quijote* y de Cervantes en la Literatura actual. Mi intervención, que está recogida en la página www.mecd.gob.es/lectura/pdf/262, giró en torno a dos de mis obras teatrales, una dedicada a Cervantes y, la otra, a algunos personajes de su inmortal novela. Aquella lleva por título *El engaño a los ojos*. Escrita en 1997, fue la primera ocasión en que, como creador, me acerqué al mundo cervantino. Expliqué entonces que aquel año se conmemoraba el 450 aniversario del nacimiento del autor del *Quijote* y, con tal motivo, el Ministerio de Cultura convocó el Premio Cervantes de Teatro. Decidí concursar y escribí *El engaño a los ojos*, título que coincide con el que Cervantes había elegido para una comedia que estaba componiendo en 1615 y que seguramente no tuvo tiempo de concluir, pues murió al año siguiente. Ignoro su asunto, pero el de la mía tiene a Cervantes como protagonista, el cual es resucitado por un joven dramaturgo, de cuya mano recorre los escenarios de nuestro país para que vea la influencia que ha ejercido en numerosos autores, algunos de la talla de Valle Inclán o Francisco Nieva. Era mi propósito reivindicar su figura como autor de teatro, oscurecida por la fama de Lope, quien se había alzado con la monarquía cómica, y también por la que le proporcionó el *Quijote*. No obtuvo mi obra el reconocimiento del jurado, pero sí el del Premio Fray Luis de León, lo que permitió que el texto no quedara arrinconado, como sucedió con tantos de Cervantes, en el cajón de mi mesa, pues fue publicado por la institución convocante y, más adelante, por la revista norteamericana Estreno.

La otra pieza es *En aquel lugar de La Mancha*, escrita en 2005 y publicada en la revista *ADE Teatro* pocos días después de que concluyera el Encuentro de Verines. En esta ocasión, se trataba de un encargo de Juan Antonio Hormigón, que solo atendí después de superar no pocas dudas. A *grosso modo*, su propuesta consistía en hacer algo basado en *El Quijote* destinado a ser representado en la Biblioteca Nacional con motivo del IV centenario de la publicación de la primera parte. Confieso que no me gustaba la idea, pues en aquella época era poco amigo de las adaptaciones teatrales de textos narrativos y menos aún en el caso del *Quijote*. De las muchas escenificaciones que había visto, las más me habían decepcionado y, aunque alguna no, siempre me ha parecido preferible leer la novela que verla reescrita por otro y recreada por actores. A pesar de mis reticencias, escuché a Hormigón y lo que me dijo me hizo tomar en consideración la oferta. En la pieza no debían aparecer ni Don Quijote ni Sancho. Había que buscar los protagonistas entre el numeroso censo de personajes secundarios. Para autoconvencerme de la bondad de la propuesta, me dije que el resultado podía ser, si me lo proponía, no una adaptación de tan gran libro, sino una reflexión

sobre Alonso Quijano. Libre ya de mis propias ataduras, decidí que los elegidos fueran sus parientes, amigos y vecinos. Finalmente, la obra no se hizo en la Biblioteca Nacional, como estaba previsto, sino en el teatro Gayarre de Pamplona, en el marco del Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Desde entonces, viene siendo representada con cierta frecuencia, generalmente por parte de grupos no profesionales.

Diez años después, en el verano de 2015, recibí un nuevo encargo de Juan Antonio Hormigón, en esta ocasión destinado a la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. Se trataba de hacer una versión de *Pedro de Urdemalas*. Acepté sin reservas: es una obra que me gusta y, además, me daba la oportunidad de prolongar mi relación con Cervantes. Di por sentado que contaba con su venia, pues creo que tengo acreditada mi admiración por él y por su obra. Ello sin contar los artículos que le he dedicado, entre ellos uno dedicado a la influencia del *Quijote* en el teatro español e iberoamericano y, otro, a las versiones teatrales de la narrativa cervantina. El estreno ha tenido lugar en el mes de julio en el Corral de Comedias de Almagro durante su Festival Internacional de Teatro y en diciembre será representada en la sala Tirso de Molina del teatro de la Comedia, de Madrid. A hablar de este trabajo dedicaré el resto de mi intervención.

Varios son los alicientes para esta aproximación a una de las obras teatrales menos conocidas de Cervantes. De ella, me atrae el repertorio de entremeses que contiene, en los que tiene cabida una riquísima galería de personajes que forman parte del pueblo llano y que, cuando pertenecen a la realeza, son apeados de sus pedestales y tratados como seres de carne y hueso. Es decir, vulnerables, víctimas de sus pasiones y un poco dejados de la mano de Dios, por mucho que presuman de ser sus representantes en la Tierra. Por otro lado, Cervantes, sin asomo de rencor hacia el mundo de la farándula, rinde uno de los mayores homenajes que un autor dramático haya dedicado a la figura del actor. Pedro, después de ejercer mil oficios, asume con entusiasmo el de farsante, más antes de representar cualquiera de los papeles que se le asignen, presta su voz a Cervantes para que éste explique al respetable como deberían ser las comedias. Para Alborg, la historia de ese hijo de la piedra que, tras codearse con rufianes y vivir con una tropa de gitanos, se convierte en cómico, logrando así que, según el papel que haga, se cumpla la profecía que le pronosticaba que llegaría a ser patriarca, estudiante, pontífice o monarca, es la traslación a la escena de la novela picaresca. Por su parte, Ruiz Ramón considera que Cervantes conduce al protagonista, y, con él, al espectador, de la comedia del mundo al mundo de la comedia, dejando indecisos los límites que separan al mundo real del mundo ilusorio, territorio en el que confluyen arte y vida, donde todo es verdad y es todo mentira.

Otros estudiosos, como Jenaro Talens y Nicholas Spadaccini, consideran que, en *Pedro de Urdemalas*, lo teatral se muestra al desnudo gracias a que Cervantes integra la propia noción de teatralidad como principio ordenador de la obra. Frente a la acción continua de Lope, Cervantes propone el fragmentarismo como modo de composición. Lo hace de forma que convierte lo

que sería una "comedia a fantasma" o "comedia de costumbres" en una suerte de "comedia de comedias", esto es, comedia que pone en escena la teatralidad de la comedia. No hay en su planteamiento ninguna crítica a la estructura de la obra. Al contrario, entiende que, en esta ocasión, la idea del teatro dentro del teatro se manifiesta sobre la base de considerar que, un argumento tradicional y bastante inverosímil, sólo es aceptable desde la convención de una retórica teatralizada.

Sin embargo, la pieza es tenida por sus detractores por poco amena. Consideran que su carácter episódico y la abundancia de partes narrativas son un lastre que frena la acción, y aún añaden que la presencia de personajes e historias que no siempre se desarrollan, contravienen las reglas de la dramaturgia. A medio camino entre posiciones tan enfrentadas se sitúa Jean Canavaggio, quien valora positivamente la variedad y fluidez del estilo y la versificación. Elogia, además, la existencia de un retoricismo amoldado, no a la condición de los personajes, algo habitual en la época, sino a las acciones que encarnan. Y no pasa por alto el recurso, al final de la obra, a la fórmula del teatro dentro del teatro. En el otro platillo de la balanza pone la presencia de episodios inconexos y ciertas anomalías en el encadenamiento de las secuencias. Pero justo es decir que no ve en ello nada negativo, pues, rompiendo una lanza a favor de Cervantes, considera que el autor lo quiso así, pues era una forma de expresar su rechazo al "arte nuevo" lopesco. Lo que sí admite Canavaggio es que, en esa apuesta, está la clave del fracaso de Cervantes como autor de teatro.

En la práctica, para resolver los inconvenientes señalados y dando por sentado que es necesario aliviar la segura fatiga del público, algunos de los que se han atrevido a representarla resolvieron suprimir escenas completas y reducir el texto cuanto les fue posible. Así sucedió con la muy libre y escueta versión de Enrique Ortenbach, dirigida por José María Loperena en 1968. En 1999, Plácido Rodríguez firmó una versión mucho más respetuosa con el original, ocupándose de dirigirla, con más dignidad que medios, Gaspar Cano. La enseñanza de aquella función fue que los problemas de la obra son reales y que no supone menoscabo para Cervantes aligerar el texto y adornarlo con acciones que le impriman el ritmo adecuado para transformar la representación en una fiesta. Eso es lo que hizo en 2004 Mike Alfreds, quien la dirigió en inglés por encargo de la Royal Shakespeare Company. Con su puesta en escena, echó por tierra la idea de que estamos ante una obra poco atractiva como espectáculo. Aquella lo era, a pesar de que duraba tres horas. Que el estreno tuviera lugar en Stratford-upon-Avon y sólo se ofrecieran tres o cuatro representaciones en Madrid, nos permite afirmar que, hoy por hoy, *Pedro de Urdemalas* continúa siendo una de las piezas menos representadas de Cervantes. El aprecio que tengo por la obra y el afán por contribuir en la medida de mis posibilidades a su difusión, han sido los estímulos que me llevaron a aceptar lo que tengo más por regalo que por encargo.

El fin primordial de mi trabajo era entregar un libreto que diera lugar a un espectáculo ameno y accesible al público actual. No recibí ninguna pauta

sobre el camino a seguir. Gozaba, pues, de total libertad. Pero teniendo en cuenta que se trataba de una iniciativa de una institución pública, cuya razón de ser es la recuperación, preservación y difusión de nuestro patrimonio teatral clásico, no me planteé realizar una versión libre, sino una revisión respetuosa del texto original. Los ejes esenciales de mi intervención fueron cuatro: convertir la representación en un ejercicio de metateatro; modificar la estructura de la obra; aligerar las partes narrativas del texto y eliminar algunas reiteraciones; y hacer comprensible el lenguaje. El recurso al teatro dentro del teatro no me parecía que contraviniera el espíritu de la comedia, pues ya está presente en su tramo final. Lo que hice fue introducirlo desde el principio. Así, la representación tiene lugar en el propio escenario, que es mostrado casi desnudo, dejando a la imaginación del espectador la tarea de recrear los espacios en que suceden los acontecimientos de la ficción. Solo en contadas ocasiones se muestra algún elemento escenográfico que le sirve de ayuda. Es lo que pasa en una escena en la que dos actores en funciones de utileros traen una ventana para que se asome a ella un personaje. En cambio, abunda más el atrezzo que remite a una sala de ensayos: sillas para los actores, siempre presentes aunque no estén actuando, y cestos de mimbre con el vestuario, pues, teniéndolo a su alcance, pueden quitárselo y ponérselo a la vista del público.

Si las acotaciones escasean en el texto de Cervantes, no sucede lo mismo en mi versión. No pretendo que se sigan al pie de la letra, pues bien sé que caducan tan pronto como el libreto pasa a manos del director de escena. Por el contrario, las empleo para subrayar el carácter metateatral de la propuesta y para sugerir algunas actividades para los actores que esperan el momento de intervenir. La misma finalidad persiguen algunos versos que son de mi invención. Por ejemplo, los puestos en boca del actor que representa a Pascual, cuando, descontento por la brevedad de su actuación, se sale del papel y exclama: "Para intervención tan corta,/ tanto trajín con las sillas". A lo que el que hace de Sacristán responde: "Tal, Pascual, es el teatro". Pedro les advierte que "vuestro papel no se acaba/ aquí; habéis de volver luego". Viendo que no le creen, zanja así el asunto: "No es bueno que a los actores/ la incertidumbre les coma./ Si el autor me da licencia,/ el orden de las escenas/ mudaremos".

Mis mayores dudas surgieron cuando llegó el momento de modificar la estructura de la obra. Mi idea era, por una parte, reagrupar las distintas historias para facilitar su seguimiento y, por lo que enseguida diré, iniciar la representación con el monólogo en el que Pedro relata su vida pasada y cuenta que un quiromante vaticinó que acabaría siendo actor. El convencimiento de que la fragmentación de las escenas no era un error de Cervantes, sino deliberada respuesta al modelo teatral al uso, representado por Lope, me ponía en una situación incómoda, pues no me apetecía que pudiera pensarse que mi intención era la de enmendarle la plana. Tampoco podía ignorar, pues en mi propia obra hay numerosos ejemplos, que, en el teatro actual, la fragmentación y la ruptura del orden espacio temporal es un hecho generalmente asumido. Sin

embargo, me parecía y me sigue pareciendo que, en su desafío, Cervantes no había tenido en cuenta que podía causar confusión en el público. Las historias, cada una de las cuales viene a ser un entremés con entidad propia, al ser presentadas de forma discontinua y entremezclada, convierten la obra en una especie de puzle en el que es difícil encajar las piezas. La sensación de que reina cierto caos, se acrecienta con las continuas entradas y salidas de los personajes sin aparente justificación, y aún me temía que alcanzara cotas mayores si, como era previsible, cada actor había de interpretar más de un papel. Pesando en el público, resolví, al cabo, seguir adelante con mi proyecto.

Que en la nueva ordenación de escenas, la del monólogo de Pedro pase a ser la primera se explica porque veía conveniente que los espectadores tuvieran temprana información sobre el pasado de Pedro, tan parecido al de Lázaro de Tormes o al del buscón llamado Don Pablos, pero, sobre todo, por mi empeño en mostrar desde el principio que la obra es fundamentalmente un homenaje al teatro. En el original, es bien avanzada la acción cuando tenemos noticia de su paso por las más diversas escuelas de pícaros y rufianes y de la profecía sobre el futuro de farsante que le aguarda. Hasta ese momento, su vida es la de un avisado criado, consejero prudente de su amo y hábil mediador entre enamorados atolondrados.

Resuelta esta cuestión, era el momento de actuar sobre el texto. En una primera fase procedí a cribarlo para eliminar algunas reiteraciones y, de los parlamentos más largos, aquellas partes que lastran el dinamismo de la acción o en las que lo narrativo acaba relegando lo teatral a un segundo plano. Ese es el caso del monólogo en el que Marcelo cuenta a la Reina el origen noble de Belica. Reduje sus 143 versos, primero a 80 y, luego, a 57. En el camino se quedaron, entre otros, buena parte de estos: "La duquesa Félix Alva,/ que Dios acoja en su gloria,/ una noche en luz escasa/ y en tinieblas abundosa,/ estando yo en el terrero/ con esperanza dudosa/ de ver a la que me diste,/ gran señora, por esposa,/ con un turbado ceceo/ me llamó, y con voz ansiosa/ me dijo: 'Así la ventura/ a tus deseos responda,/ señor, quienquiera que seas,/ que en esta ocasión forzosa,/ mostrando pecho cristiano,/ a quien te llama socorras./ Pon a recado esa prenda/ más noble que venturosa;/ dale el agua del bautismo/ y el nombre que tú le escojas'". Los que quedan, con ligeras modificaciones para respetar la métrica, son: "La duquesa Félix Alba,/ una noche en luz escasa,/ me llamó, y con voz ansiosa/ dijo: 'Quienquiera que seas/ a quien te llama socorras./ Pon a recado esa prenda,/ más noble que venturosa;/ dale el agua del bautismo/ y el nombre que tú le escojas'".

Respecto al léxico, lo he revisado teniendo muy presente que el destino de la versión es su representación escénica. A diferencia del lector, el espectador ha de entender lo que se le dice sin el auxilio de las notas a pie de página ni la posibilidad de acudir al diccionario para consultar el significado de las palabras, muchas de las cuales incluso han dejado de figurar en él. En otros casos, aun estando vigentes, han perdido su primitivo sentido, porque las referencias culturales, históricas o sociales que justificaron su empleo han desaparecido. He querido que la "manipulación" no fuera traumática, lo que

exigía la renuncia a sustituir palabras o expresiones empleadas por Cervantes por otras de nuevo cuño. En consecuencia, he conservado aquellas palabras cuyo significado es desconocido para el espectador actual, pero puede ser fácilmente deducido por el contexto en que son pronunciadas. Cuando no cabía tal posibilidad, para sustituirlas, he recurrido al rico caladero del vocabulario cervantino o, en su defecto, al de otros escritores de su época. Para muestra, algunos botones. En el monólogo en el que Pedro cuenta su vida pasada le he hecho decir: "A las Indias fui y volví/ vestido con ropas bastas" en vez de "Y a las Indias fui y volví,/ vestido de pez y anjeo" A "El oficio tuvo fin,/ y comenzó el peligroso/ que suelen llamar mandil" añadí estos dos versos: "Para entendernos, el criado/ que sirve a puta o rufián". Y, en fin, cuando da cuenta de la muerte de un ciego al que servía y asegura que le dejó, como a Juan Paulín sin blanca, dando por sentado que ese nombre nada nos dice hoy, lo borré y le hice decir "Murióseme mi buen ciego/ dejándome en cueros vivos,/sin blanca, pero discreto". En otro momento, tras la paliza propinada por unos pajes del Rey a los danzantes reunidos por el alcalde Martín Crespo, éste explica que "van todos molidos/ como cibera y alheña,/ de mojicón, ripio y leña/ largamente proveídos", lo que yo traduje por "van todos molidos,/ cansados y quebrantados,/ largamente proveídos/ de mojicones y leña". A la sustitución de palabras y frases cervantinas se añadieron otras de mi cosecha, necesarias para enlazar escenas o, como he mencionado más arriba, para ser dichas por los actores cuando no intervienen en la acción. Son pocas y breves para que su integración en el texto original no resulte perturbadora. A que se funda con él, sin que chirríe, obedece el respeto de la métrica. Más complicado se presentaba conservar la rima y la estructura de los versos, pues me obligaba a abordar una reescritura profunda que podía desembocar en una obra distinta a la de Cervantes. Para evitar ese riesgo, opté por dotar a los nuevos versos y a los modificados de un ritmo y musicalidad gratos al oído.

Llegado a este punto, he de decir que esta versión ha sufrido notables modificaciones durante su recorrido hasta el escenario. Poco después de entregar el trabajo, fui informado de que Denis Rafter se ocuparía de la puesta en escena. Tuvimos un primer cambio de impresiones en el que se interesó por mi visión de la obra y de sus personajes. Días después, me proponía hacer algunas modificaciones en mi versión. No afectaban al texto, sino a la secuencia de las escenas. Su idea era recuperar el orden original y añadir otras a modo de prólogo y epílogo en las que aparecía Cervantes como personaje. Hubo un problema añadido. La obra no se representaría en la nueva sala Tirso de Molina del teatro de la Comedia, como estaba inicialmente previsto, circunstancia que yo tuve muy en cuenta al afrontar el trabajo. El estreno tendría lugar, como he dicho más arriba, en el Corral de Comedias de Almagro. Pasar de un escenario desnudo y versátil a otro de escaso fondo, en el que las puertas y balcones de acceso a los vestuarios hacen las veces de decorado, exigía una redefinición del espacio escénico. Con todo, la cuestión de mayor calado era la sugerencia de deshacer lo hecho en la ordenación de las escenas y he de confesar que mi primera reacción, no exteriorizada, fue de rechazo. No me parecía mal que Cervantes apareciera en escena, pero consideraba que si volvíamos a la

primitiva estructura laberíntica, era fácil que los espectadores se extraviaran. Algo, sin embargo, ponía sordina a mi resistencia. Era el recuerdo de las dudas que, sobre esa cuestión, me habían asaltado meses antes, cuando todo estaba por hacer.

Denis y yo nos vimos para tratar este asunto. Pusimos sobre el tapete nuestros respectivos argumentos y él me aseguró que, estando de acuerdo en que no se trataba de una obra fácil, tenía el convencimiento de que conseguiría que el espectáculo fuera inteligible y divertido. Tuve en cuenta sus razones y confié en él. Asistí a cuantos ensayos me fue posible y debo decir que día a día se iba aclarando lo que de farragoso puede haber en *Pedro de Urdemalas*. Llego, finalmente, el momento de mostrar el trabajo a quienes debían juzgarlo antes de que se presentara en sesiones abiertas al público, y aquello, que estuvo más cerca de una representación que de un ensayo general, fue una deliciosa fiesta de la que Cervantes salió bien parado.

Así, ha resultado que soy autor de dos versiones de la comedia. Desde el momento en que La segunda ha adquirido vida propia, ha dejado de pertenecerme en exclusiva, como corresponde a un arte que aglutina las aportaciones de varios creadores. Queda la primera. Me resisto a destruirla o a relegarla sin más a la condición de borrador. No haré ni lo uno ni lo otro. Lo que me llevó a concebirla así sigue pareciéndome válido para una eventual puesta en escena que pudiera plantearse en el futuro, aunque estoy convencido de que, si se da esa circunstancia, algo habré de cambiar a instancias de quien asuma la responsabilidad del encargo.