

# ***El burlador de Sevilla: procedimientos cómicos y puesta en escena***

Luciano García Lorenzo  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

¿Qué mucho que la comedia [...] varíe las leyes de sus antepasados, e injiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambos, introduzca ya personas graves como la una y ya jocosas y ridículas como la otra? (Tirso de Molina)

Una de las obras más representadas en las últimas décadas y, naturalmente, la que en más ocasiones ha llegado a los escenarios entre las de Tirso de Molina es *El burlador de Sevilla*<sup>1</sup>. Y más cerca de nosotros, un montaje a tener en

---

<sup>1</sup> Ver la información recogida por Manuel Muñoz Carabantes en su tesis doctoral, que se presentó en la Universidad Complutense y dirigí, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (1939-1989)*; también la *Historia de los teatros nacionales*, ed. Andrés Peláez, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Documentación Teatral, 1993 (vol. I), y 1995 (vol. II). Completar la información con mis trabajos: «El teatro clásico español en escena (1976-1987)», *Ínsula*, 492, nov. 1987, pp. 21-22 (es un estado de la cuestión con colaboraciones también de María Grazia Profeti, César Oliva y Arturo Ramoneda); «La recepción del teatro clásico español: *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto y *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón», *Revista de Literatura*, LV, 110, 1993, pp. 557-72; «*La Gran Sultana* de Miguel de Cervantes. Adaptación y puesta en escena», *Anales Cervantinos*, XXXII, 1994, pp. 117-36 (también en *Cervantes*, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 401-32); «La recepción del teatro clásico en la España última», en *La Comedia*, Jean Canavaggio, ed., Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 435-60; «Puesta en escena y recepción del teatro clásico español: *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, A. Robert Lauer y W. Sullivan, eds., New York, Peter Lang, pp. 111-21; «La puesta en escena del teatro clásico», *Ínsula*, 601-602, 1997, pp. 1-16 y 25. Sobre otros montajes de

cuenta –no tanto por su calidad, bien es cierto– fue el que realizó con *El burlador* la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1988, estrenándose en el Festival de Almagro<sup>2</sup>, bajo la responsabilidad de Adolfo Marsillach en una coproducción con el Teatro General San Martín de Buenos Aires. Los actores fueron todos ellos argentinos y realizó la escenografía Carlos Cytrynowski<sup>3</sup>.

Esta versión escénica de la obra de Tirso (como hemos adelantado para no pocos uno de los montajes de menor bondad de la CNTC, para otros simplemente un importante descalabro de las dos entidades: española y argentina) tuvo como versión textual la realizada por la escritora Carmen Martín Gaité, continuando así la costumbre iniciada por Marsillach de que las adaptaciones textuales fueran realizadas por escritores, por creadores (novelistas y, sobre todo, poetas), costumbre que tenía como antecedente inmediato a Gonzalo Torrente Ballester con *La Celestina*<sup>4</sup>.

Carmen Martín Gaité, excelente narradora y ensayista, no acertó con su versión de *El burlador*, a pesar de ciertas afirmaciones de la crítica<sup>5</sup>, afirmaciones nacidas más del respeto y de la simpatía que suscita esta escritora que de un análisis objetivo de la versión y, naturalmente, del resultado que consiguió su texto en el escenario. Y decimos *su* texto, pues, como intentaremos demostrar inmediatamente, tanto se escuchaba en este montaje la palabra de

Tirso, ver Antonio Serrano, «Tirso de Molina en los escenarios actuales», *Estudios*, LI, 1995, 189-190, pp. 311-21. En la línea de nuestro trabajo presente, consultar: José M<sup>a</sup> Ruano de la Haza, «La puesta en escena de *La mujer que manda en casa*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 10, 1986, pp. 235-46; Isaac Benabú, «Reading the Opening of a Play: Tirso's *El burlador de Sevilla*», *Bulletin of the Comediantes*, 47, 1995, pp. 191-200; Barbara Mujica, «The End: Modern Productions of *El burlador de Sevilla*, with Special Attention to Closings», *Bulletin of the Comediantes*, 47, 1995, pp. 201-22.

<sup>2</sup> Ver *Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro*, Luciano García Lorenzo y Andrés Peláez Martín, eds., Toledo, Caja de Ahorros de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 1997. De Tirso, y además de *El burlador*, la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha realizado los siguientes montajes: *El vergonzoso en palacio* (1989, dirección de Adolfo Marsillach), *Don Gil de las calzas verdes* (1994, dirección del mismo) y *La venganza de Tamar* (1997, dirección de José Carlos Plaza).

<sup>3</sup> Edición del texto: *Tirso de Molina. El burlador de Sevilla (y Convidado de piedra)*, Buenos Aires, Teatro Municipal General San Martín, 1988. Prólogo de Carmen Martín Gaité.

<sup>4</sup> Otros adaptadores, en esta línea, han sido Francisco Brines, Francisco Ayala, Luis Antonio de Villena, Francisco Rico, Claudio Rodríguez, Luis Alberto de Cuenca, Carlos Bousoño, José Manuel Caballero Bonald, Fernando Savater...

<sup>5</sup> De todas maneras, y como hemos señalado en nuestros trabajos dedicados a las adaptaciones y puestas en escena, la crítica de periódico diario, la de revistas de carácter general e incluso la de revistas más o menos especializadas, opinan sobre las adaptaciones de una forma que podríamos calificar de sorprendente. Creemos que el nombre del adaptador basta a veces para calificar una labor que pocos méritos tiene.

Martín Gaité como la de Tirso de Molina. La misma novelista así lo dice en el «Prólogo» que explica su concepto de la obra y el trabajo realizado, una tarea para la que en sus principios contó con la ayuda, según afirma, de Chicho Sánchez Ferlosio («aficionado acérrimo a todos los juegos y especialmente al de resolver jeroglíficos»<sup>6</sup>). Según Martín Gaité, y por lo que deducimos de sus palabras, la tarea realizada tuvo como fin:

a) Ordenar cronológicamente los sucesos de la obra:

Don Juan parece que tiene alas, que ha roto las fronteras del tiempo y del espacio, como un precursor de Superman. Tan pronto lo vemos en Nápoles, como en las costas de Tarragona, como en Sevilla, como en Dos Hermanas, como en Sevilla otra vez. Y estos desplazamientos no concuerdan con el paso real del tiempo ni con las noticias fulminantes que van teniendo de don Juan los restantes personajes de la trama («Prólogo», p. 5)

b) Aclarar los puntos oscuros, para lo cual Martín Gaité crea algunas escenas y reelabora no pocas otras a partir de los versos del mercedario.

c) Seleccionar y dosificar acontecimientos, pues, según la escritora, Tirso «cuenta demasiadas cosas y las dosifica con un criterio bastante atropellado» («Prólogo», p. 4).

d) Corregir la desmesura de la acción,

rescatar los antecedentes de cada situación, que a veces quedaban ocultos bajo la fronda argumental [...], una casa un poco laberíntica en alguna de cuyas estancias se aglomeraban tantos muebles que ni entraba la luz ni se podía uno sentar, mientras que otras muy principales aparecían inexplicablemente desaprovechadas y vacías de ornato. Me di cuenta de que se le podía sacar mucho provecho a esas habitaciones a base de descongestionar un poco las otras («Prólogo», p. 5)<sup>7</sup>

e) Corregir la desmesura del texto, que conduce a lo ocioso o a flagrantes incoherencias y una marcada inverosimilitud, debidas, entre otras causas –como ya indicábamos– a la falta de adecuación tiempo real/tiempo escénico, es decir a esos desplazamientos de don Juan y a la información, en consecuencia, que de él va recibiendo el resto de los personajes de la obra.

Esta «labor de descongestión», como la denomina Martín Gaité, hace que entre otras decisiones que ha tomado con el texto de Tirso, dos de ellas puedan ser muy discutibles, aunque sobre ambas se haya debatido mucho desde el plano estructural y también estrictamente literario; nos referimos al monólogo de Tisbea y al elogio de Lisboa, testimonios en los que se ha apoyado con

<sup>6</sup> El «Prólogo» no está paginado. Lo hacemos nosotros para facilitar al lector los datos que ofrecemos. Esta cita en p. 7.

<sup>7</sup> Afirmaciones éstas, como veremos, discutibles, aunque, en esta línea, no entendemos muy bien lo que quiere decir Carmen Martín Gaité cuando, en el mismo párrafo, afirma que esta labor fue positiva para «cotejar verdades y mentiras».

frecuencia una parte de la crítica para poner en evidencia la organización dramática de la obra y la carencia artística de no pocos momentos de la misma<sup>8</sup>.

Martín Gaité, por lo que se refiere al elogio de Lisboa decide suprimirlo ya que, según ella,

no resultaba indispensable para la trama [...] Por muy bellos y famosos que sean esos versos no aportan sustancia alguna al propósito narrativo, porque ni en Lisboa ha ocurrido nada que interese, ni la descripción de cómo era esa ciudad cuando la visitó don Gonzalo puede interesar por sí misma al espectador de hoy

Y la novelista añade:

el amplio espacio que ocupan los endecasílabos [¿?] citados lo necesitaba yo para que apareciera en carne y hueso doña Ana, hablando primero con su doncella y luchando más tarde contra el acoso de don Juan, interrumpido por la entrada de don Gonzalo («Prólogo», p. 5)

escenas éstas imaginadas y escritas desde el primero hasta el último verso por Martín Gaité. Remitimos al trabajo de Vitse para poner en evidencia la función significativa de este pasaje y, por tanto, su pertinencia dramática<sup>9</sup>.

La segunda «licencia» (aunque no tanto, según afirma Martín Gaité) que la escritora considera importante en su versión se refiere al monólogo de Tisbea en las playas de Tarragona. Afirma la novelista: esos versos no los

he alterado en absoluto, pero sí su condición de interminable monólogo. En mi versión Tisbea dice casi lo mismo, pero en vez de decírselo a las rocas y al viento, se lo dice a su amiga Belisa, personaje que ya estaba en Tirso y al que he hecho aparecer en esa escena para que dé pie al desahogo confidencial de Tisbea («Prólogo», p. 5)

Pero Martín Gaité sí ha alterado los versos, ha alterado tanto las palabras de Tisbea que los 142 octosílabos del monólogo se convierten en poco más de 30 en su versión y además reescritos muchos de ellos por la novelista con posible eficacia para un espectador escasamente exigente, pero faltos, creemos, de calidad lírica (cuando en Tirso están empapados de ella) e incluso de acierto dramático.

Pero, en fin, no es el propósito de este trabajo analizar todos los cambios textuales llevados a cabo por Carmen Martín Gaité, sino detenernos en un

<sup>8</sup> Un buen resumen de esto puede encontrarse en las, aunque por fuerza pocas, excelentes páginas de Ignacio Arellano en el prólogo a su edición de *El burlador* (Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1989). Arellano presenta una puesta a punto de estos problemas, apoyándose para sus argumentaciones en los trabajos de Parker, Casaldueiro, Durán y Echevarría, Rogers, Vitse... Ver la bibliografía recogida por Arellano hasta la fecha de su edición; para la posterior, acudir, como siempre con Tirso, a la revista *Estudios*.

<sup>9</sup> Marc Vitse, «La descripción de Lisboa en *El burlador de Sevilla*», *Criticón*, 2, 1978, pp. 21-41.

aspecto que está enmarcado por el título de este congreso y que tiene la comicidad como elemento fundamental. Si hemos destacado hasta aquí la libertad con que esta versión de *El burlador* ha sido tratada, era, precisamente, porque con no poca libertad también ha sido concebida la vertiente cómica de esta pieza al ser adaptada y llevada a escena por Martín Gaité y Adolfo Marsillach. Una vertiente cómica que tiene naturalmente a Catalinón como protagonista esencial<sup>10</sup>.

Catalinón, y la crítica ya lo ha afirmado repetidamente<sup>11</sup>, juega un doble papel en *El burlador de Sevilla*: por una parte, cumple su función de gracioso; por otra, es el confidente de don Juan, pero también su consejero moral, la palabra admonitoria que continuamente está recordando al burlador, sus pecados y sus burlas, trayendo a su presente el anuncio del castigo final que recibirá tarde o temprano. «Predicador impertinente» (vv. 1357-58) es Catalinón como el propio don Juan lo califica y al cual contesta con el «Qué largo me lo fiáis» que define al Tenorio en su vertiente más trascendentalmente existencial. En la versión textual que ahora nos ocupa, y que se manifiesta escénicamente con la dirección de Marsillach, Catalinón pierde mucho de gracioso y es, sobre todo en la primera parte, un moralista y más profético predicador que Tirso lo retratara en su obra. Si la simple lectura y la visión de la puesta en escena así lo expresan sin dificultad, las causas de ello están en haber prescindido los responsables del espectáculo de las situaciones y diálogos que buscaban la risa de los espectadores, al mismo tiempo que han acentuado en Catalinón su vertiente de criado, serio, severo y sermoneador, con más rasgos de preocupado ayo que de holgón y disfrutador de lo inmediato. Martín Gaité (y Marsillach, como veremos) se olvidan en las dos primeras jornadas del texto tirsiano de las siguientes situaciones o momentos de la pieza:

---

<sup>10</sup> La segunda vertiente cómica de la obra estaría protagonizada por don Juan y el marqués de la Mota en la jornada segunda (vv. 1196 y ss.). De todas maneras, la comicidad de esta escena se logra estructuralmente de manera muy diferente, pues don Juan y el marqués adoptan una actitud «desde el aire», que diría Valle Inclán, ya que se mofan de otras personas, de personas muy específicas y con situaciones, defectos o limitaciones muy precisas. Catalinón, como veremos, sigue otra vía más convencionalmente literaria, más retórica, y con antecedentes identificables sin dificultad.

<sup>11</sup> Ver, aparte de los clásicos trabajos de J. Asensio, S. Maurel y D. Darst, y el ya clásico de M. Santomauro, *El gracioso en el teatro de Tirso de Molina* (Estudios, 50, 1984), los citados por M<sup>a</sup> L. Lobato en su «Ensayo de una bibliografía anotada del gracioso en el teatro español del Siglo de Oro», *Criticón*, 60, 1994, pp. 149-70, a los que deben añadirse al menos, el de I. Arellano que figura en ese mismo volumen, y también el artículo de A. Rodríguez López-Vázquez (no citado por Lobato), «Catalinón y los graciosos del teatro de Claramonte», en *Segismundo*, 39-40, 1984, pp. 115-34; y el de A. Herrán, «El humor como recurso dialéctico en el teatro de Tirso de Molina», en *Notas y estudios filológicos*, 6, 1991, pp. 103-23.

1) Versos 529-536 y 545-552. En las dos primeras redondillas suprimidas Catalinón, que acaba de llegar a las playas de Tarragona con don Juan en brazos, mojados y a punto de morir ahogados, recuerda al vino, despreciando al agua (corrobora lo afirmado en las tres redondillas anteriores) y juega con expresiones tomadas del lenguaje religioso («abrenuncio», «devoción», «agua bendita»)<sup>12</sup>. En las dos redondillas últimas de esta intervención Catalinón maldice al inventor de las cartas marinas jugando con la «aguja», aquí «de marear», y la de coser, haciendo alusión al sastre, tópico éste en toda la literatura barroca. Catalinón también conseguiría la hilaridad al poner Tirso en su boca una maldición que tiene como referencias, muy cultamente, a Jasón y Tifis, los dos protagonistas de la aventura marítima de los Argonautas y la búsqueda del vellocino de oro. Este es el texto:

CATALINÓN            ¡Oh, quién hallara una fragua  
de vino, aunque algo encendido!  
Si de la agua que he bebido  
escapo yo, no más agua.  
Desde hoy abrenuncio della;  
que la devoción me quita  
tanto, que [aun] agua bendita  
no pienso ver, por no vella. [...]  
¡Maldito sea el vil sastre  
que cosió el mar que dibuja  
con astronómica aguja,  
causa de tanto desastre!  
¡Maldito sea Jasón,  
y Tifis maldito sea!  
Muerto está, no hay quien lo crea.  
¡Mísero Catalinón!  
¿Qué he de hacer? (vv. 529-53)

2) Versos 559-562. Es uno de los pasajes protagonizado por Catalinón más citados como testimonio de chiste escatológico, bien sabido recurso muy frecuente en los criados para lograr la fácil, en este caso, carcajada del

---

12 Ver el trabajo de A. Rodríguez López-Vázquez, «Catalinón y los graciosos». Aunque tenemos en cuenta, fundamentalmente, las ediciones de A. Castro, J. Casaldüero, A. Prieto, X. Fernández, A. Rodríguez López-Vázquez, y L. Vázquez, los versos remiten a la edición citada de Í. Arellano. No entramos, por otra parte, en problemas como los de la autoría de la obra y todos los que vienen a partir de ello. Las opiniones de A. Rodríguez López-Vázquez hay que tenerlas en cuenta, aunque para este trabajo no afectan las discusiones que llevan consigo. Una puesta a punto excelente es la que este estudioso ha puesto al frente de su última edición publicada por editorial Cátedra.

público<sup>13</sup>. Es muy curioso, y al final sacaremos de ello adecuadas conclusiones, que Carmen Martín Gaité conservó (y excepcionalmente, dado su criterio) la redondilla, pero Adolfo Marsillach no la hizo decir a Catalinón en la puesta en escena. Los versos del criado y de Tisbea, ante el temor de que don Juan haya muerto ahogado, dicen:

TISBEA	No, que aún respira.
CATALINÓN	¿Por dónde? ¿Por aquí?
TISBEA	Sí;
	pues, ¿por dónde?
CATALINÓN	Bien podía
	respirar por otra parte

3) Versos 1150-1154. Se trata de la primera intervención de Catalinón y don Juan en la segunda jornada del texto tirsiano y que es abierta por el criado jugando con los signos del zodiaco Sagitario y Capricornio. El recurso a los «cuernos», típico también como chiste puesto en boca de los graciosos de nuestro teatro, es olvidado por Martín Gaité en su versión. Esta es la intervención del criado<sup>14</sup>:

Señor, detente;  
que aquí está el duque, inocente  
Sagitario de Isabela,  
aunque mejor le diré  
Capricornio

4) Versos 1195-1196. Es el final de esta misma escena, pero ya con el duque Octavio y Ripio dialogando con don Juan y Catalinón. En la despedida de todos, el criado del burlador se ofrece a esos personajes para servirles, pudiendo para ello encontrarlo en el «tabernáculo» llamado «los Pajarillos». De nuevo, la risa viene provocada por la utilización del elemento religioso aplicado al mundo del alcohol, del vino. (No vamos, por ahora, más lejos en los paralelismos). El texto es el siguiente:

<sup>13</sup> Ver, en esta línea, J. T. Cull, «Purging humor's: medical and scatologica imagery in Tirso de Molina», *Bulletin of the Comediantes*, 47, 1995, 2, pp. 321-39.

<sup>14</sup> Ignacio Arellano interpreta así en su edición estos versos: «La alusión puede significar que Octavio ha sido flechador (pues ha herido con saetas amorosas a Isabela), pero me inclino a ver un chiste más obsceno sobre el símbolo fálico de la flecha, muy frecuente en la literatura burlesca del XVII. Y como en realidad no ha sido Octavio el que ha clavado la flecha en Isabela, es «inocente» (que también puede connotar 'ingenuo, tonto'). En conclusión, y ya que don Juan ha puesto los cuernos a Octavio, a éste se le puede atribuir mejor el signo de Capricornio».

CATALINÓN            Si fuere de algún provecho,  
señores, Catalinón,  
vuarcedes continuamente  
me hallarán para servillos.

RIPIO                    ¿Y dónde?

CATALINÓN            En los Pajarillos  
tabernáculo excelente

5) Versos 1289-1291. Catalinón se despide del criado del marqués de la Mota jugando con las palabras «Cuadrado» y «Redondo», seguramente porque el primero sería el nombre o el alias del lacayo:

CATALINÓN                                    Señor Cuadrado,  
o señor Redondo, adiós.

CRIADO                                        Adiós

6) Versos 1377-1380. Una de las notas distintivas de los graciosos de nuestro teatro clásico es, como contrapunto a su habitual cobardía, el aire de fanfarrones de que hacen gala cuando el peligro está lejos<sup>15</sup>. Así reacciona también Catalinón y con una muy también habitual hipérbole grotesca se ofrece a don Juan en los versos citados. Carmen Martín Gaité (y Marsillach) cerraron la primera parte de las dos en que dividieron el montaje con sólo una de las dos redondillas y olvidaron la segunda. Recogemos las dos:

CATALINÓN            Digo que de aquí adelante  
lo que me mandas haré,  
y a tu lado forzaré  
un tigre y un elefante.  
Guárdese de mí un prior,  
que si me mandas que calle  
y le fuerce, he de forzalle  
sin réplica, mi señor

7) Versos 1517-1524. En este caso desaparecen del texto ocho versos, dos redondillas, y que conforman el comentario –de nuevo escatológico– que Catalinón hace al diálogo de don Juan y el marqués de la Mota en torno a la calle sevillana de las Sierpes. Catalinón utiliza varios términos polisémicos: «miel», «cera», «Portugal». Arellano anotó: «La miel y la cera se asocian en el plano real por ser producto de las abejas. En el metafórico «miel» alude a las

<sup>15</sup> Xavier A. Fernández, en su edición (Madrid, Alhambra, 1982, p. 36), afirmaba que estos versos, como también en los vv. 1985-1991 (no 1958 como escribe) hay referencias clarísimas a la sodomía. A ello no aluden en absoluto Castro, Prieto, Arellano...

dulzuras del amor y «cera» significa ‘excremento’ (echaban la suciedad por las ventanas, lo que estaba permitido a partir de ciertas horas nocturnas y avisando con el grito «agua va»)). Y Antonio Prieto, en la suya, completaba: «la alusión a Portugal viene, de nuevo, derivada del ambiente erótico del lugar. El juego conceptual surge de la idea de la época del amor del portugués, que se consumía como cera o sebo. De ahí la “cera de Portugal”, como sinónimo de ardor amoroso». Este es el texto:

CATALINÓN	Ir de noche no quisiera por esa calle cruel, pues lo que de día es miel entonces lo dan en cera. Una noche, por mi mal, la vi sobre mí vertida, y hallé que era corrompida la cera de Portugal
-----------	---

8) Versos 1540-1541. No podía faltar una actitud de misoginia en la obra. Efectivamente, el calificativo de «rosada y fría» con que el marqués de la Mota califica a Beatriz, es completado por Catalinón con la frase «Será mujer cantimplora»: la mujer es del color del barro rosado o rojo de las cantimploras (no sólo eran de metal) y frías como el agua y la propia cantimplora que la guarda. (Américo Castro también anotaba que «fría» significaba además ‘sosa’). Recordemos el diálogo:

MOTA	Pues llegad y decid: «Beatriz», y entrad.
DON JUAN	¿Qué mujer?
MOTA	Rosada y fría.
CATALINÓN	Será mujer cantimplora

9) Versos 1790-1793. Prescinde Martín Gaité de esta redondilla que completa una nueva alusión a «los cuernos», en este caso a la burla sufrida por Batricio, y jugando con el «cornado», una antigua moneda «muy baja de ley» (Covarrubias), es decir de muy poco valor:

CATALINÓN	(¡Desventurado marido!)
DON JUAN	(Corrido está).
CATALINÓN	(No lo ignoro; mas si tiene de ser toro, ¿qué mucho que esté corrido? No daré por su mujer ni por su honor un cornado.

¡Desdichado tú, que has dado  
en manos de Lucifer!)

Si las dos primeras jornadas de la versión que comentamos han prescindido en muy buena medida de la comicidad, la última de ellas, que conforma en gran parte la segunda de la versión, aprovecha muy bien las posibilidades que ofrece el miedo de Catalinón en la iglesia y luego en el convite macabro. Efectivamente, las intervenciones verbales existentes en el texto, los movimientos y gestos en él sugeridos, son completados por Martín Gaité en la versión y acentuados por Marsillach en el montaje escénico. Las risas y carcajadas, en la práctica casi inexistentes hasta estos momentos, son casi constantes en estas escenas cuando Catalinón interviene en la acción. No nos vamos a detener en ello, pues queremos finalizar nuestra intervención con la última de las «licencias» que se ha permitido Carmen Martín Gaité en su adaptación, «licencia» muy discutible y, para muchos, absolutamente inaceptable. Se trata de 32 versos (muy pobres, por cierto, líricamente) puestos en boca de Catalinón, los cuales cierran la obra inmediatamente después de la muerte de don Juan (v. 2800) y a través de los cuales el criado repite de nuevo la moralina del castigo divino por su desafío a Dios, para luego Catalinón perdonar a don Juan ya que los cielos no lo perdonan. Dicen los versos de Martín Gaité:

¡Válgame Dios! Por los pelos  
he escapado de este trance.  
¡Don Juan! ¡Don Juan! Es inútil  
que ya nunca más le llame.  
Él me salvó de la mar  
mas yo no puedo salvarle  
de la maldición divina;  
que son luchas desiguales,  
las de la tierra y el cielo.  
Ahora, Don Juan, ya lo sabes.  
Burlar a los elementos  
y a las mujeres, y al padre,  
y a la ley, eran asuntos  
que te traían en jaque,  
victorias sólo aparentes,  
porque a Dios no hay quien lo engañe.  
Y era con Él la querella.  
¿Con Él? No desafiaste  
al de Ulloa, sino a Dios,  
y te has enterado tarde.  
(Pausa. Avanza)  
Al infierno siempre van  
los muertos sin redención.  
¡Qué solo dejas, Don Juan,  
a tu fiel Catalinón!

Perdí, con tu perdición,  
 aventura, amigo y pan.  
 Se extravió un corazón  
 reo de torcido afán.  
 Mas yo te otorgo el perdón  
 que los cielos no te dan.  
 ¡Qué solo dejas, Don Juan,  
 a tu fiel Catalinón!

Sorprendente y difícilmente aceptable desenlace, por mucho que Martín Gaité quiera explicarlo en su «Prólogo»:

Son mi homenaje piadoso al antihéroe. A estas alturas de la obra don Juan ya es el árbol caído del que todos han hecho leña. Le 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. Pero en este último enfrentamiento con la muerte y el castigo, por primera vez no se ha mostrado cobarde [?!], sino coherente con su propio destino, asumiendo su condición irredenta y trágica de Príncipe de las Tinieblas. 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. No hay cosa más triste que no morirse en paz ni con los muertos ni con los vivos. Algunas mujeres –y yo me cuento entre ellas– nos da pena de don Juan (p. 6)

En fin, quisiera finalizar recordando algo que me parece decisivo en cualquier acercamiento a estos tipos de versiones o adaptaciones que no se quedan en el texto sino que son llevados a escena. Me refiero a la labor que se lleva a cabo, en primer lugar, entre el autor o autora de la versión y el director de escena, cuando éste, naturalmente no es el que realiza la adaptación textual; en segundo lugar, necesario es tener en cuenta el trabajo que hace dicho director (ya con el texto en su mano y bajo su responsabilidad) para con la palabra y el resto de los signos escénicos ofrecer la obra de Lope, Tirso o Calderón, en las tablas. En el caso que ahora atrae nuestra atención, Marsillach ha aceptado el texto de Carmen Martín Gaité, pero su concepto de la obra lo ha expresado muy personalmente en la escena, sobre todo con una estilización (Cytrynowski no está ajeno a ello) que ha querido huir de cualquier atisbo excesivamente «popular», de mal gusto, y tanto en el mundo campesino o de pescadores como en el urbano de los criados<sup>16</sup>. Catalinón es el más claro

<sup>16</sup> En su edición de *El burlador* de 1982 ya resumía Xavier A. Fernández: «al inaugurarse en la publicación de las comedias la época de la nueva moralidad, esto es, después de 1634, las comedias salidas antes de 1625 fueron atajadas, y se cortaron a mansalva los versos más atrevidos de *El burlador* en su redacción abreviada. No sólo se eliminaron las referencias clarísimas a la sodomía [...], los pasajes más malolientes [...] y los relativos al suicidio burlesco [...] sino que desaparecieron también aquellos pasajes que un actor –con sus gestos o con una

ejemplo de esto, un testimonio que, desde su vestido hasta –recordemos– su permanente sermoneo, está patente en el escenario. En ese escenario del Teatro de la Comedia la CNTC con Adolfo Marsillach al frente presentó más de 20 montajes en diez años. Ningún criado o gracioso se excedió nunca en sus groserías y cuando a algo se olió en escena fue a perfumes, inciensos, a flores; a jardines arcádicos y harenes orientales... Hasta *Celestina* y el espacio en el que se movía con sus pupilas y clientes estaba muy lejos de una posible, aunque mínima, sordidez.

Pero volver a aquella versión de *La Celestina* sería plantearse un apasionante universo de preguntas, del cual, con *El burlador*, solo hemos puesto la introducción.

---

equivocación de acento– podía provocar la hilaridad y carcajadas del público de los corrales» (pp. 35-36).