

***La dama boba* y las versiones de los clásicos para el público infantil en la escena actual**

Esther Fernández
Cornell University
ef336@cornell.edu

Palabras clave:

Teatro para niños, adaptación, puesta en escena, teatro español, recepción

Key Words:

Theater for children, adaptation, performance, Spanish theater, reception

Resumen:

¿Podemos hablar de un teatro clásico español dirigido a un público infantil? Si bien existe un amplio repertorio de obras de Shakespeare ‘dulcificadas’ para los espectadores más jóvenes – entre las que se destacan, *El sueño de una noche de verano*, *Noche de Reyes*, *Como gustéis*, *La tempestad*, *Romeo y Julieta* o *La fierecilla domada*– la comedia española de los Siglos de Oro parece mostrarse más reticente ante este tipo de experimentación escénica. No obstante, el montaje de *La dama boba* de Lope de Vega por la compañía Pie Izquierdo ha demostrado cómo una comedia española de cierta complejidad ideológica puede adaptarse a una estética, imaginación y sensibilidad infantil sin que por ello se pierda la esencia de la obra original. El presente estudio se propone definir teóricamente el teatro clásico infantil a partir del montaje mencionado de *La dama boba*, dirigido por Esther Pérez Arribas (directora artística de la compañía Pie Izquierdo) y, más concretamente, del análisis del conjunto de manipulaciones textuales y escénicas que permiten la reelaboración de este clásico del Siglo de Oro en un espectáculo total para niños.

Abstract:

Can we talk of a Spanish classical theatre aimed at children? Despite a broad repertoire of Shakespearean plays ‘softened’ for a young audience—such as, *A Midsummer Night’s Dream*, *Twelfth Night*, *As you Like It*, *The Tempest*, *Romeo and Juliet* or *The Taming of the Shrew*—, the Golden Age *comedia* seems more reticent to be staged for children. Nevertheless, the Pie Izquierdo theatre company’s production of Lope de Vega’s *Lady Nitwit* has proven how a 17th century Spanish play of a certain complexity can be successfully adapted within a children’s aesthetic, imagination and sensitivity without losing its dramatic essence or ideological coordinates. The proximate aim of this article is to study the aforementioned performance of *Lady Nitwit*, directed by Esther Pérez Arribas (Pie Izquierdo’s artistic director), and to analyze how the array of textual and performative manipulations made possible the children’s adaptation along with the impact those changes have had in relation to its original. The ultimate aim of my argument, however, is to define theoretically how the Spanish dramaturgical classics might be adapted to this novel audience, considering a still under-heralded director’s experiment in light of its historical absence.

Marie E. Barker enmarca la literatura infantil dentro de los límites del juguete y del juego: «[...] la literatura infantil en español –igual que en la de otros idiomas– debe ser como un juguete, un juego que divierte y deleita al niño. [...] Para entrar en el mundo de la literatura infantil, hay que entrar al mundo del canto, juego, baile [...]» [1982: 269]. Dentro de este tipo de literatura, Barker distingue cuatro géneros específicos –la narrativa, el teatro, la poesía y las formas orales [1982: 270]– entre los cuales, el teatro resulta ser la más olvidada, sobre todo, si le añadimos la categorización de lo ‘clásico español’.¹ En efecto, el teatro clásico español para niños es una modalidad espectacular muy poco común, si bien es cierto que existe un reducido

¹ Con la categorización de ‘teatro clásico’ me refiero a las obras dramáticas escritas entre los siglos XVI y XVIII.



repertorio de obras adecuadas para una posible adaptación infantil.² En esta línea, la compañía vallisoletana independiente, Pie izquierdo, ha demostrado en los últimos años que es factible la cabal puesta en escena, en verso, de comedias barrocas para niños, con su versión de *La dama boba* (2008-2012) de Lope de Vega o con su más reciente estreno, *El gran mercado del mundo* (2011) de Calderón de la Barca –ambas en coproducción con el Festival Olmedo Clásico.

Concretamente, a propósito de *La dama boba* (1613) y de su historia en los escenarios nacionales, resulta significativa no solo su frecuente puesta en escena, sino también la variedad de propuestas interpretativas. Federico García Lorca, por ejemplo, la adaptó con el título de *La niña boba* para su estreno en Buenos Aires en 1934. Al igual que Lorca, muchos otros comediógrafos y directores han seguido encontrando en esta ‘comedia boba’ –según la denominó el propio Fénix– una fuente de humor, de fantasía y de crítica social que sigue apelando a la sensibilidad del espectador, década tras década. Concretamente, desde finales de los setenta, la obra parece haber revivido en los escenarios, con puestas en escena tan memorables como la dirigida por Miguel Narros para el Teatro Estable Castellano (1979), la versión de la compañía Micomicón a cargo de Laila Ripoll (1998), la dirigida por Helena Pimenta para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2002), la adaptación de Jaroslaw Bielski para Réplika Teatro (1997 y 2010) o la película homónima de Manuel Iborra (2006), entre otras. Sin embargo, no ha sido hasta el 2008 que Esther Pérez Arribas se ha atrevido con un montaje único, expresamente dirigido a un público infantil.

² El caso del teatro clásico inglés es distinto ya que tiene obras, como *El sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, que se adaptan de manera natural a un público joven por la mezcla de realidad y fantasía. Representar a Shakespeare en los escenarios españoles resulta, irónicamente, más sencillo que a nuestros clásicos por el hecho de recurrir obligatoriamente a traducciones que no respetan el verso, como comentó Esther Pérez Arribas, directora artística de la compañía Pie Izquierdo en una entrevista realizada para la televisión de Ceuta: «[...] veíamos como la necesidad de que hubiera clásicos del Siglo de Oro adaptados para niños porque sí hay de Shakespeare pero Lope y Calderón tenían la dificultad del verso, que Shakespeare también escribía en verso pero como aquí trabajamos con traducciones ese problema desaparecía». [Entrevista, transcripción mía]



Esta creativa aventura escénica, no obstante, implica un arriesgado reto tanto a nivel de la dramaturgia como de la puesta en escena, debido a que *La dama boba* oscila constantemente entre lo cómico y lo profundamente trágico, como notó Pimenta en su interpretación escénica de la obra:

[En] *La dama boba*, obra a la que muchos sólo consideran un divertimento, también hay un componente de horror y belleza. [...] Una mujer no puede esquivar el trasunto que hay en este texto, que no es sólo un juguete, porque en él se ve cómo la mujer tiene que ir adaptándose a la vida, renunciando a muchas cosas, manteniendo una lucha constante consigo misma..., se puede pensar que es algo atávico, pero como mujer creo que el problema está ahí, no ha desaparecido [...]. [Torres, 2002: sin paginación]

El desafío de recrear una versión infantil de esta comedia se encuentra, por lo tanto, en la infantilización de un texto sumamente crítico, cuyas vetas serias denuncian problemas sociales ajenos a la sensibilidad del niño.

Partiendo del hecho de que toda adaptación es, a su vez, una reescritura, el presente estudio pretende explorar el significado del teatro clásico infantil, tomando como ejemplo la propuesta escénica de *La dama boba* por la compañía Pie Izquierdo.³ En las páginas que siguen, me concentraré en analizar las distintas manipulaciones textuales y escénicas que han permitido reelaborar este clásico del Siglo de Oro en un espectáculo total infantil. Por consiguiente, evaluaré hasta qué punto la esencia de la comedia original se ha logrado conservar y el impacto que han supuesto las alteraciones tanto textuales como escénicas con respecto al texto original.

1. Érase una vez...

William Anderson y Patrick Groff en su libro *A New Look at Children's Literature*, identifican cuatro pilares básicos que definen la literatura infantil: (1) la estructura, (2) los personajes, (3) el estilo y (4) los arquetipos. *La dama*

³ En relación con el concepto de reescritura, Anne Ubersfeld opina que toda «mise en scène—avec ou sans “dramaturg” est une écriture sur une écriture [...]» [1981: 18].



boba de Lope de Vega sigue muy de cerca estos conceptos estructurales y temáticos, lo que la convierte en un texto ideal para conectar con el público más joven. La acción de todo texto literario infantil debe comenzar *in medias res* y concluir de manera contundente con el propósito de proveer una continuidad y unidad en la trama [Anderson y Groff, 1972: 7]. La obra de Lope refleja esta estructura condensada, al abrirse con la llegada de Liseo, prometido de Finea, con su criado Turín a una posada en Illescas, de camino a la casa de su futuro yerno, Otavio. Paralelamente, el desenlace culmina con cuatro bodas simultáneas –Finea y Laurencio; Nise y Liseo; Clara y Pedro y Celia y Turín– que aseguran, aunque de manera superficial, un instantáneo final feliz para los cuatro protagonistas.

En estrecha relación con esta estructura contenida y depurada de la acción, típica de la narrativa infantil, Emily Bergmann al rastrear los orígenes folklóricos de *La dama boba*, propone que la historia podría empezar como la mayoría de los cuentos tradicionales:

La fábula de la comedia *La dama boba*, relatada como cuento folklórico, podría empezar de esta manera: Érase una vez un hombre viejo que tenía dos hijas igualmente hermosas, Nise y Finea. Nise era por demás lista e ingeniosa, mientras que Finea, por el contrario, era torpe y boba. Su tío, al ver que Finea no lograría jamás atraer a un hombre con quien casarse, decidió compensar su bestial estado con una dote cuatro veces mayor que la de su hermana Nise. He aquí precisamente el momento en que dan comienzo los enredos de la trama cómica, los cuales habrán de terminar en el casamiento de ambas hijas. [1981: 409]

Manuel Iborra retoma esta misma idea en su versión cinematográfica de la obra, al presentar el filme con el siguiente texto escrito transcrito en la gran pantalla: «Érase una vez una madre con dos hijas que sólo le daban quebraderos de cabeza. Nise, la mayor, era hermosa e inteligente y todos la admiraban.



Finea, la menor, era boba pero había heredado una gran fortuna» [Iborra, 2006].⁴

Si bien el elemento folklórico impregna la totalidad de la comedia, donde verdaderamente se concentra en el personaje de Finea, quien pertenece a la tradición «necio-sabio», como han apuntado Navarro Hernández [2007: 50] y Bergmann:

La protagonista, Finea, la “boba”, aquí tiene algunos atributos del tonto Djuha, del cuento popular árabe, el que triunfa por saber bien engañar a otros. La bobería del protagonista puede ser engaño, pero otra versión de la dualidad de torpeza y sabiduría es la metamorfosis del protagonista torpe en engañador ingenioso. Así es la fábula de la boba Finea, cuya estupidez está contrastada con la inteligencia de su hermana. Además se oyen ecos del cuento tradicional del triunfo inesperado, quizá milagroso, del más joven, torpe, débil, o estúpido de unos hermanos. [1981: 409]

Dentro de esta caracterización folklórica de la protagonista, el lenguaje juega un rol esencial. Según Anderson y Groff, la literatura infantil se sirve del lenguaje para perfilar directa o indirectamente a sus personajes. En este sentido, la paulatina transformación de Finea se deja sentir desde su incapacidad de comprender el significado simbólico de las palabras [Surtz, 1981: 163] hasta la magistral manipulación y total control de la simbología lingüística [Larson, 1986: 38].

Además del lenguaje, otro de los rasgos característicos de los personajes de la literatura infantil es su conexión con la realidad por muy fantásticos que sean [Anderson y Groff, 1972: 23]. Aunque Finea pertenece a una esfera puramente realista y adulta podemos percibir su faceta fantástica si la consideramos como una mujer atrapada en un limbo infantil psíquico y físico, más ilusionada en jugar con los gatos que en pensar en su futuro matrimonio. Para Juan Mayorga, esta heroína es, en efecto, una «mujer niña; mujer

⁴ Nótese que Iborra cambia en la película la figura patriarcal de Otavio por la de Otavia, madre de las dos protagonistas.



maravillosa que ha elegido seguir en la niñez» [2006: 275]. Esta inocencia mágica que despliega la protagonista a lo largo de la obra es una de las razones principales por las que Pérez Arribas decidió escoger precisamente esta comedia para su refundición escénica infantil:

Primero es una niña. Una niña muy irreverente con problemas de conducta que dirían ahora los psicólogos que no le interesa nada aprender las letras, que le aburren las clases y que no entiende para qué le sirve eso y que, sin embargo, de los temas que le atraen, por ejemplo, los gatos, lo sabe todo de ellos. [Entrevista, transcripción mía]

Finea es, en definitiva, un personaje con el cual los niños pueden identificarse de manera muy natural y conectar con su comportamiento y su modo de pensar. Si bien pertenece a la realidad social del siglo XVII, su espíritu está impregnado de una magia atemporal que la proyecta hacia un plano mucho más universal.

La dama boba de Lope de Vega cuenta, como hemos visto hasta el momento, con toda una serie de características que la acercan al cuento infantil. Esto favorece una reelaboración de la comedia para un público joven, y en particular, si se destacan, tanto a nivel textual como escénico, aquellos elementos de la trama y de la caracterización de sus protagonistas claves en la literatura infantil. Diego Marín afirma a este propósito que: «A pesar de la seriedad idealista del tema neoplatónico que sirve de tesis a la comedia abundan en ella las situaciones cómicas que oscilan entre la ironía y la farsa, dejando una impresión de alegre ligereza» [2004: 44]. Esta esencia desenfadada, aludida por Marín, esconde, como hemos puntualizado, un tono mucho más oscuro que, sin embargo, se disipa en la adaptación. En efecto, la reescritura infantil de un texto clásico teatral no debe adentrarse en las problemas más trágicos y crudos de la obra original, sino favorecer y desplegar una apertura creativa que posibilite una entrada sugestiva y divertida al complejo e imponente laberinto que supone la dramaturgia barroca para el espectador infantil.



2. Enseñar deleitando: una lección desde las tablas

La adaptación de Pérez Arribas parte de un enfoque pedagógico logrado, de manera natural a través del personaje de Rufino –profesor de lectura en el texto original– convertido, en este montaje, en maestro de ceremonias y tutor de todos los personajes-niños de la obra e, inclusive, del público.⁵ Su caracterización física remite a la del payaso de circo, sin embargo, al salir a escena acompañado con una varilla y al hacer de un púlpito su espacio escénico, su exagerada estética cómica deja paso a una cándida autoridad magistral.

⁵ El énfasis en la caracterización de Rufino como instructor y pedagogo, también se observa en la canción sobre la importancia de la enseñanza y el esfuerzo que conlleva el aprendizaje. La letra que todos los niños cantan liderados por Octavio, mientras siguen a Rufino por la escena, está relacionada con el proceso de aprendizaje y de ‘renacimiento intelectual’ que atraviesa Finea:

OCTAVIO.- *Venga niños a aprender
vamos niños a la escuela
al maestro hay que atender
porque él es quien os enseña (Estribillo)*
Si el conocimiento es un regalo
y la sabiduría es un tesoro
no pienses que no puedes alcanzarlo
pues con esfuerzo se consigue todo
(Estribillo)
Si en clase tú eres buen alumno
y luego le das vueltas a tu mente
con creatividad y estando agudo
serás un genio muy probablemente
(Estribillo)





Figura 1. Rufino. Escena de *La dama boba* de Lope de Vega. Compañía de teatro Pie izquierdo. Fotógrafa, Marta Vidanes.

Rufino, en efecto, abre la comedia con una lección dirigida a los espectadores en la que nos introduce en los principios básicos del teatro del Siglo de Oro y de la versificación, a Lope de Vega y resume la trama de la comedia, como se puede ver en su parlamento inicial:

La lección de hoy es del siglo XVII, ¡Siglo de Oro español!, en él vivió el insigne escritor de comedias Lope de Vega. Una de sus comedias se titula *La dama boba*. Y esta comedia, como todas las de Lope de Vega, estaba escrita en verso. Os pondré un ejemplo para que entendáis lo que es hablar en verso, a ver, a ver... “El maestro Don Rufino/ es un caballero fino”. Don Rufino soy yo, claro está. Y la dama boba se llama Finea, sí hijos, sí, ponían unos nombres muy raros. Pues bien, Finea, es muy bruta no se aprende ni la “a”, sin embargo su hermana Nise es ¡listísima! Mirad, qué cara de listura tiene. Nise y Finea son hijas de Octavio. Este es mi jefe je, je. Y habéis de saber que en el siglo XVII, las niñas se casaban con quien decidían sus papás. Bien, pues Octavio ha decidido que Finea se case con Liseo pero Finea quiere a



Laurencio. Más nombrecitos raros, repasemos, Laurencio, Liseo, Laurencio, Liseo... (*Se va emocionando y acaba bailando*). Uy, uy, uy, Rufino compostura. Es importante saber que las damas tenían criadas que las ayudaban a todo y las damas les contaban sus secretillos como a buenas amigas. La criada de Finea es Clara, bruta como ella y las criadas de Nise son Celia y Petra que son espabiladas, pero no tan listas como Nise. Y...No, ya no os cuento más porque en el teatro, las cosas pasan de verdad, ante nuestros ojos, no nos las tiene que contar nadie, y eso es lo mágico del teatro que podemos ver aquí y ahora a las gentes que Lope de Vega inventó en el Siglo XVII.

Pero además de maestro de ceremonias e instructor, Rufino encarna en este montaje el sentido común y el rechazo de las estrictas leyes sociales del Siglo XVII, las cuales desde una perspectiva actual han quedado completamente obsoletas y rozan, incluso, con lo absurdo. En efecto, Octavio,⁶ padre de las dos protagonistas, recurre a la clarividencia de Rufino en busca de consejo en el desenlace de la obra:

RUFINO.- Octavio, por dios, contente
¿por qué en cólera montas?
¿No es más fácil enlazar
cada cual con quien escoja?

OCTAVIO.- ¿Qué me aconsejas Rufino:
que me olvide de las bodas
que pensé para mis hijas?

RUFINO.- Sí pues a Nise no importa
que el marido no sea rico.
Ella prefiere a Liseo,
que la quiere y que la adora.
Y si a Finea, Laurencio
ha dotado de memoria
y le ha dado entendimiento
justo es que sea su esposa. (vv. 821-36)

El hecho de resaltar y re-contextualizar la presencia de este personaje secundario –o marginal– en el texto de Lope, en vez de alterar la esencia de la

⁶ Nótese que en el guión dramático, Pérez Arribas ha cambiado el nombre de Otavio por el de Octavio, el cual resulta menos anacrónico para el espectador actual.



comedia, la subraya con precisión y naturalidad, puesto que el tono de la obra original «ejemplariza sin caer en el adoctrinamiento» [Marín, 2004: 42].

Además de la reelaboración del personaje de Rufino, otra de las alteraciones de más impacto en esta adaptación infantil es la desaparición de toda ideología utilitaria, impulso que rige, en gran medida, a los protagonistas lopescos:

Las reglas son claras: ellas, como mujeres, tienen que casarse con los galanes que las cortejan: Laurencio y Liseo. Creo que ambas mujeres advierten que los hombres, por ejemplo, utilizan tópicos neoplatónicos para lisonjearlas y saben que detrás de la “máscara” de las palabras y conceptos hermosos neoplatónicos y petrarquistas se esconde una actitud utilitaria. [Heigl, 1998: 297]

Pérez Arribas aleja a sus personajes de todo interés personal al concebir a una Finea y a una Nise enamoradas respectivamente de Laurencio y Liseo desde un principio, sin que exista por parte de ninguno de ellos otro beneficio que el de un enamoramiento e infatuación infantil/juvenil. Esta inocente concepción moral de los personajes se subraya, además, por la apariencia física de estos –con la excepción de Rufino y de Octavio– como unos seres adultos atrapados en una colorida e inocente estética pueril.⁷

Nise, se convierte en este montaje en una estudiante precoz y marisabidilla, alejada de la actitud erudita y arrogante con la que la concibe Lope. Este retrato benévolo de Nise anula la sátira del cultismo poético que Marín asocia en el texto lopesco con la pedantería del personaje [2004: 43]. Paralelamente, mientras el Laurencio de la versión de Pérez Arribas se muestra encariñado y fiel seguidor de Finea desde un principio, Lope le presenta más interesado, al inicio de la trama, en la dote de la protagonista que en ella, como mujer. Finalmente, Liseo en esta adaptación se enamora de Nise nada más verla

⁷ El diseño del vestuario y el maquillaje contribuye a subrayar esta idea de candidez, como ha comentado la propia directora: «Era todo como buscar la reminiscencia de aquello, es decir, un vestuario que remita un poco en su forma al Siglo de Oro pero que la estética sea de cuento» [Entrevista, transcripción mía].



y se mantiene fiel a sus sentimientos, mientras que en el texto original, este se muestra mucho menos determinado en su amor por Nise: «Liseo is a weaker and indecisive character, with no choice in the end but to accept a wife who neither loves him nor has much money» [Bass, 2006: 787].

La sensación de malestar que la comedia de Lope llega a provocar en un lector/espectador contemporáneo –y que Laura Bass califica de «ironic tension between spiritual elevation and material interest» [2006: 774]– desaparece por completo en todas sus manifestaciones textuales y escénicas en la versión infantil. El ejemplo más ilustrativo es la canción que bailan las dos protagonistas y en la que Lope personifica al amor como un indiano rico, recién llagado de Panamá. En la propuesta de Pérez Arribas, la letra de la canción se convierte en una ovación al amor y a sus efectos iluminadores sin que se mencione ningún aspecto material:

Amor, divina invención
de conservar la belleza
de nuestra naturaleza
o accidente o elección.
Extraños efectos son
los que de tu ciencia nacen,
pues las tinieblas deshacen
pues hacen hablar los mudos
pues los ingenios más rudos
sabios y discretos hacen.
Mil gracias amor, te doy
pues me enseñaste tan bien
que dicen cuantos me ven
que tan diferente soy.

La directora compone la letra de la canción sirviéndose de dos fragmentos originales –(vv. 2033-42); (vv.2059-62)– del parlamento de Finea, dirigido a la «virtud educadora» [Marín, 2004: 143], con el que se abre la segunda jornada.

Otro de los problemas sociales que se descentraliza en esta adaptación



infantil es la opresión y la discriminación hacia la mujer: «En *La dama boba* se manifiesta, sin embargo, y muy claramente el poder del discurso que ejerce la violencia. En nuestra comedia los discursos violan y oprimen a las mujeres porque establecen la hegemonía del hombre» [Heigl, 1998: 293]. Si bien al inicio de la versión de Pérez Arribas el matrimonio de Finea y de Nise depende de la decisión patriarcal, resulta difícil tomar en serio la rigidez de la voluntad paterna y de las normas sociales en una puesta en escena que exhuma candidez tanto a nivel estético como moral. Un ejemplo significativo a este respecto es la opresión de carácter simbólico de la casa de Otavio en la obra de Lope, la cual funciona metafóricamente como «trono patriarcal» [Navarro Hernández 2007: 62]. En la adaptación infantil, la casa se transforma en un espacio escénico abierto y fluido al estar representado por una colorida fachada, único decorado de fondo durante toda la representación. La sensación de libertad que experimentan los personajes al moverse en un escenario abierto y sin barreras disipa, a nivel escénico, la sujeción patriarcal, latente en todo momento en el texto dramático original.



Figura 2. Fachada de la casa. Escena de *La dama boba* de Lope de Vega. Compañía de teatro Pie izquierdo. Fotógrafa, Marta Vidanes.



Si bien el montaje de Pérez Arribas se muestra menos radical en lo que respecta a la sumisión de los protagonistas a las leyes sociales, es significativa la escena en la que Octavio le prohíbe a Finea amar a Laurencio y esta se lamenta detrás del semicírculo de barras que forman el púlpito de Rufino.



Figura 3. Finea. Escena de *La dama boba* de Lope de Vega. Compañía de teatro Pie izquierdo. Fotógrafa, Marta Vidanes.

Esta imagen visual resulta clave para entender el proceso de adaptación de un mensaje de peso dirigido a un público infantil. La metáfora de la jaula en la que la protagonista se encuentra simbólicamente atrapada se escenifica de una manera suficientemente explícita para ser captada por la sensibilidad de los más jóvenes.

Otra metáfora escénica recurrente y adaptada a una mentalidad infantil es la constante presencia de los gatos en el escenario, cuyo simbolismo resulta



clave en la interpretación de la obra original. Ya, desde el programa de mano, se nos avanza la importancia central de estos animales a través de la caricatura de una gata negra con un corazón rojo en el pecho. Paralelamente, a lo largo del montaje, los gatos se infiltran a través de las distintas escenas, ya como títeres de mano o como sombras chinescas reflejadas en la claraboya del desván de la casa, según precisa la siguiente acotación textual –«Todo el parlamento siguiente se va a recrear con títeres y sombras en el tejado y la claraboya»–. La presencia escénica de estos felinos tiene en mi opinión dos propósitos claves a lo largo de la representación; En primer lugar, facilitar visualmente la historia del parto de la gata, la romana, un episodio significativo, en opinión de Ronald Surtz, al estar estrechamente asociado con la transformación psíquica e intelectual que sufre la protagonista a lo largo de la trama:

The cat whose delivery is narrated in act I thus functions as the emblematic representation of Finea and her future transformation. By the association of ideas, the cat becomes the center of a constellation of related notions (darkness, birth, and deception) which form part of a pattern that reflects Finea's metamorphosis. [1981: 165]

Al representar esta escena recurriendo a la creatividad y referencialidad visual de otras modalidades teatrales infantiles –las marionetas y el teatro de sombras– la directora consigue acercarla al público más joven.





Figura 4. Títeres de manos y sombras de gatos. Escena de *La dama boba* de Lope de Vega. Compañía de teatro Pie izquierdo. Fotógrafa, Marta Vidanes.

En segundo lugar, los gatos en escena contribuyen a destacar la afición de Finea por estos animales, según ha subrayado Bergmann [1981: 411] y su intrínseca conexión con ellos, como se demuestra en las siguientes cuatro acotaciones insertadas a través de las distintas escenas del guión dramático:

- (1) *(Nise sale y queda Finea llorando, los gatitos la consuelan y posteriormente llega Laurencio)*
- (2) *(Octavio se va y llega un gatito a jugar con Finea)*
- (3) *(Se van todos y los gatitos salen haciéndose arrumacos)*
- (4) *(Los gatos imitan el abrazo enredándose entre sí)*

Aunque la trama de la obra aparezca simplificada en este montaje, la directora resalta aquellas escenas y metáforas más aptas para ser entendidas por un público infantil pero también claves en el texto original. En efecto, la puesta en escena de Pérez Arribas traduce infantilizando algunos de los mensajes más sugerentes de la obra de Lope, como la opresión patriarcal o la radical transformación de Finea.



Cabe concluir que la propuesta de *La dama boba* por la compañía Pie Izquierdo nos ofrece una muestra modélica de lo que significa e implica el teatro clásico infantil en la práctica escénica. Como hemos visto a lo largo de este análisis, la adaptación de una obra dramática del Siglo de Oro para un público joven tiene que ser capaz de recalcar y entretener con naturalidad una serie de elementos típicos de la literatura infantil con una trama mucho más compleja a nivel ideológico y estilístico –sobre todo si se decide en mantener el verso, como es el caso de la versión que nos ocupa–. En una comedia como *La dama boba*, en la que los aspectos de crítica social atenúan el tono ligero y cómico de la historia, la tarea del director consiste en elegir, calculadamente, aquellos aspectos que mejor conecten con un espectador infantil y que, a su vez, mantengan la estructura de la trama, sin desvirtuar o simplificar demasiado la esencia original.

En este sentido, Pérez Arribas se decanta por explorar como eje temático de su adaptación el nacimiento del primer amor, la superación de los obstáculos y el proceso de crecimiento que conlleva para los protagonistas esta experiencia única. No hay duda de que en la versión escénica existe una pérdida de los temas más crudos de la obra, como el utilitarismo o la discriminación en contra de la mujer. Sin embargo, esta adaptación permite introducir al espectador en el tema del enamoramiento dentro de un contexto lúdico capaz de enganchar no solo a niños sino a un público adulto, no especializado. Como afirmaba Tatiana Ramos, actriz protagonista del montaje, el papel de Finea le ha enseñado a experimentar y a conservar ese lado infantil que se tiende a perder con la edad. [Entrevista]. Por lo tanto, cabe concluir que la profundización en una problemática cuidadosamente elegida, junto con una puesta en escena que funde fantasía y realidad sirven de irresistible gancho para acercar de manera interactiva a los espectadores más jóvenes a la dramaturgia barroca y sacarla de las imponentes ‘vitrinas museísticas’ que la sitúan fuera del alcance de un público infantil.



BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, William y GROFF, Patrick, *A New Look at Children's Literature*, Belmont, Wadsworth, 1972.
- BARKER, Marie E, «La literatura infantil en español y su papel en el desarrollo del autoconcepto del niño» en, *Hispania*, 1982, vol. 65, núm. 2, 269-273.
- BASS, Laura, «The Economics of Representation in Lope de Vega's *La dama boba*» en, *Bulletin of Spanish Studies*, 2006, vol. 83, núm. 6, 771-787.
- BERGMANN, Emily, «*La dama boba*: Temática folklórica y neoplatónica» en Manuel Criado de Val (ed.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: EDI-6, 1981, 409-414.
- HEIGL, Michaela, «La representación de la mujer en *La dama boba*» en *Bulletin of the Comediantes*, 1998, vol. 50, núm. 2, 291-306.
- IBORRA, Manuel (dir.). *La dama boba*, Flamenco Films S.A, 2006.
- MARÍN, Diego, «Introducción» en Diego Marín (ed.), *La dama boba*, Madrid, Cátedra, 2004, 9-58.
- LA DAMA BOBA*, por Félix Lope de Vega, dir./adpat., Esther Pérez Arribas, Pie Izquierdo [representación].
- LARSON, Catherine, «“Yo quiero hablar claro”: Language as the motivating Force of Lope's *La dama boba*» en Elias L. Rivers (ed.), *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama*, Newark, Juan de la Cuesta, 1986, 29-38.
- MAYORGA, Juan, «Una comedia muy seria» en Natalie Cañizares Budorf, *20 años en escena: 1986-2006*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, 273-75.



- NAVARRO HERNÁNDEZ, Emilio, «El juego de apariencias en *La dama boba*» en *Signos literarios*, 2007, vol. 6, 49-70.
- PÉREZ ARRIBAS, Esther, «Entrevista en TV Ceuta» [en línea] en *Pie Izquierdo*, <<http://www.pieizquierdoteatro.blogspot.com/>>, [consultado el 2-4-2012], sin paginación.
- RAMOS, Tatiana, «Entrevista en TV Ceuta» [en línea] en *Pie Izquierdo*, <<http://www.pieizquierdoteatro.blogspot.com/>>, [consultado el 2-4-2012], sin paginación.
- SURTZ, Ronald, «Daughter of Night, Daughter of Light: The imagery of Finea's Transformation in *La dama boba*» en *Bulletin of the Comediantes*, 1981, vol 3, núm. 2, 161-167.
- TORRES, Rosana, «Helena Pimenta une belleza y horror en *La dama boba*» [en línea] en, *El país*, <http://elpais.com/diario/2002/01/13/espectaculos/1010876403_850215.htm> [consultado el 4-4-2012], sin paginación.
- UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*, Paris, Editions Sociales, 1981.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *La dama boba*, Diego Marín (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.

