

CERVANTES EN LAS GALERÍAS DRAMÁTICAS DECIMONÓNICAS: IMITACIONES Y ADAPTACIONES DEL *CURIOSO IMPERTINENTE*

Por Norberto Pérez García

A lo largo del siglo XIX, especialmente en su segunda mitad, se fue generalizando un sistema de edición y comercialización de obras dramáticas imprescindible para conocer la variedad y significado del teatro español de esta época. Se trata de las llamadas galerías dramáticas, colecciones heterogéneas de textos teatrales que, reunidas por editores con afán de negocio empresarial, ponían a disposición de un público variado centenares de obras que, en general, se habían estrenado recientemente y con éxito en los principales teatros del momento.¹

Las galerías dramáticas recogían obras de muy variada condición. Tragedias, comedias y dramas alternaban con melodramas, loas, apropósitos, juguetes y otros géneros de la más variopinta denominación²; piezas de un acto compartían colección con obras de tres, cuatro o más actos; y dramaturgos prestigiosos del momento se sumaban a autores hoy olvidados y a otros cuya fama ha llegado a nuestros días.

Las galerías dramáticas se conformaban, en buena medida, con obras originales pero incluían también numerosas traducciones de obras extranjeras, adaptaciones

¹ Casi olvidadas como tales colecciones desde el pionero trabajo de COTARELO, E.: “Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 18 (1928), pp. 121-139; recientemente se ha reconstruido una de estas galerías en la tesis doctoral de MARTÍNEZ OLMO, P.: *La España Dramática: Colección de obras representadas con aplauso en los teatros de la Corte (1849-1881)*, Madrid, UNED, 2006.

² Cfr. GARCÍA LORENZO, L.: “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del siglo XX”, *Segismundo*, III (1967), pp. 191-199.

variadas de textos previos o las consabidas refundiciones de textos clásicos que tanto éxito habían tenido desde el siglo XVIII.³

Aunque Lope de Vega y Calderón de la Barca son, como es lógico, los principales dramaturgos a que apuntan los autores decimonónicos, la presencia de Cervantes en estas galerías dramáticas, no tanto por sus obras teatrales cuanto por sus novelas, es asimismo notable. *El Licenciado Vidriera*, *Rinconete y Cortadillo*, *La gitanilla* o determinados episodios del *Quijote* fueron objeto de dramatizaciones en esta época.⁴ Y especial interés se aprecia por las recreaciones del *Curioso impertinente*, la novela intercalada en los capítulos XXXIII- XXXV del *Quijote*, tal y como muestran cabalmente las diferentes galerías.

El fervor cervantino del momento, la indudable teatralidad de la novela y, en según qué casos, la lección moral que de ella podría extraerse son, sin duda, factores que explican la presencia de esta obra en las colecciones dramáticas del siglo XIX, colecciones que dan testimonio de cómo una misma obra podría interpretarse y adaptarse de muy variadas maneras.⁵

Una forma posible era prescindir del todo de la historia original pero imitar la trama y situarla en la época contemporánea para actualizarla y amoldarla a los rasgos de un género de características más o menos cerradas. Es lo que hicieron dos autores, hoy completamente olvidados, al escribir sendos juguetes cómicos que trasladaban al ambiente decimonónico, con intenciones cómicas y hasta chuscas, la historia florentina de Cervantes.

En 1868, en efecto, aparecía en la famosa galería de Vicente de Lalama, la *Biblioteca Dramática*, la obrita titulada *El Curioso impertinente*, de Pelayo Castillo. El autor respetaba escrupulosamente los rasgos del juguete cómico: solo cuatro personajes (tres, en realidad, porque el criado apenas si interviene); extrema brevedad, propia de piezas que en su origen se representaban en los intermedios de obras mayores aunque llegarían a independizarse con ocasión del auge del denominado “teatro por horas”⁶; ambiente contemporáneo; tono frívolo y desenfadado; intención cómica y humorística; enredo amoroso protagonizado por un joven matrimonio con confusiones parecidas a la de los vodeviles; tema de la infidelidad y las

³ Vid. las implicaciones sociales y políticas de las refundiciones en GANELIN, C.: *Rewriting Theatre. The “Comedia” and the Nineteenth Century “Refundición”*, Londres, Lewisburg, 1994.

⁴ Cfr. COUGH LAGRONE, G.: *The imitations of Don Quijote in the Spanish Drama*, Filadelfia, Universidad de Pensilvania, 1937; PÉREZ CAPO, F.: *El Quijote en el teatro*, Barcelona, Editorial Milla, 1947.

⁵ Vid. la bibliografía selecta recogida por NEUSCHAPER en el volumen complementario de la edición de Rico del *Quijote*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 79-80.

⁶ Cfr. ESPÍN TEMPLADO, P.: *El teatro por horas en Madrid (1870-1910). Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas*, Madrid, Universidad Complutense, 1988.

sospechas; respeto de las tres unidades; final feliz; gran sencillez dramática propia de obras de un solo acto.⁷

Pero estas características se combinan con la trama propia de la novela de Cervantes, presente no solo en el título sino aludida por los propios personajes dentro de la intriga dramática. El personaje que remeda a Lotario, Carlos, dialoga con Cristina, la Camila del juguete, de esta manera:

CARLOS: Señora, ¿Usted ha leído
el *Quijote*?

CRISTINA: ¡Qué pregunta!
Más de una vez y de tres.

CARLOS: Recuerda usted a un celoso
que figura allí.

CRISTINA: El Curioso
impertinente.

CARLOS: Eso es.
Pues bien, Blas, que fatalmente
ha perdido la razón,
es la segunda edición
de *El Curioso impertinente*.⁸

La obra se sitúa en un pueblo cercano a Madrid en los años en los que se representó, en un interior lujoso propio de salón burgués, y nos presenta a un joven matrimonio casado hace solo dos años y que se aburre enormemente, sobre todo la mujer, Cristina, cuyos tedios y cuyos deseos de ir a la capital se proyectan en unos sueños, veladamente eróticos, con toros de enormes cuernos que sirven de anuncio del tema de la infidelidad. Su marido, Blas, en cambio, considerando que en Madrid hay muchas tentaciones y muchos tenorios, prefiere quedarse en Pinto aunque no dude de su mujer.

La llegada repentina a la casa de un amigo de Blas, Carlos, propicia el giro del tema de la infidelidad al tema de la prueba impertinente de la novela de Cervantes. Blas, tras confesar a Carlos sus primeras decepciones matrimoniales, le comenta:

En fin, Carlos, yo quisiera

⁷ Es una fórmula que aplicó continuamente este especialista en escribir juguetes dramáticos en obras como *Al negocio*, *Mate usted a mi mujer*, o *¡A buen tiempo, calabazas!*

⁸ Vid. CASTILLO, P.: *El curioso impertinente, juguete cómico en un acto y en verso por don Pelayo Castillo, para representarse en Madrid el año de 1868*, Madrid, Imprenta de Gabriel Alambra, 1868, p. 3. Se publicó dentro de la colección de la *Biblioteca Dramática. Colección de comedias representadas con éxito en los teatros de Madrid*.

tener el convencimiento
de que mi mujer me ama
como en un principio, y quiero
sujetarla a prueba⁹

Como Lotario, pero omitiendo, como es natural, todo su largo y serio razonamiento, Carlos le avisa de lo peligroso de su proyecto, aunque sea él, como quiere Blas, el personaje que falta en la trama. Blas le convence al fin diciéndole que si, como espera, su mujer sale triunfante, podrá sin temores llevarla a Madrid.

Como la brevedad del género exigía la rapidez escénica, la entrada de Cristina provoca la salida repentina de Blas, que, tras cortísima presentación, deja solos a Carlos y a su mujer. Pero Carlos, hombre de mundo y asaz amigo de Blas, a diferencia de Lotario comunica a Cristina inmediatamente la locura repentina de su marido y entre los dos deciden dar una lección al curioso impertinente.

La actuación teatral de los personajes de Cervantes es sustituida en esta piececita por la actuación teatral, nada trágica y sí propia del vodevil, de Carlos y Cristina. Tras los primeros coqueteos, que sorprenden al marido ya que sólo les ha dejado solos diez minutos, hacen creer a Blas que, en realidad, Carlos ya conocía a Cristina, de la que estaba muy enamorado hasta que su oficio militar les obligó a separarse. Y ahora, le dicen, desean continuar su relación.

El marido, irritado así por el resultado infausto de la prueba, reacciona retando a duelo a Carlos. Pero aunque la farsa de los amantes continúa en una escena de declaración, Carlos y Cristina, recordando de nuevo a Cervantes, despejan el malentendido, quedando la pareja felizmente reconciliada y pronta para marchar a Madrid, donde Blas dejará de ser ya un curioso impertinente.

El lenguaje de la obra es muy sencillo y el esquematismo de personajes y estructura, marcado. Contadas, las referencias al momento presente. Aún así la pieza agrada ya que está pensada como un juego, propio del género, entre un tema vodevillesco y otro tema cervantino. El autor ha prescindido de la carga moral del original y de su tono trágico para concebir una sencilla mascarada que enlaza así más que con el tratamiento cervantino con las fuentes burlescas y festivas del tema de la infidelidad que alteró con su sapiencia narrativa el genio de Alcalá.

Pocos años después, en 1873, y en otra galería menos conocida, la *Administración lírico-dramática* de Eduardo Hidalgo, aparecía otro juguete cómico que recreaba, si bien más torpemente, la novela intercalada del *Quijote: Pruebas de fidelidad*, de José Estremera.

La simplicidad del juguete de Castillo se complica en este otro, algo más largo, al mezclar varias líneas dramáticas: varios amantes (fingidos unos, otros que pretender serlo), un enloquecido marido que no se encuentra satisfecho nunca con las

⁹ *Ibid.*, p. 2.

pruebas de fidelidad y que quizás desea realmente que su mujer le sea infiel, una venganza urdida por un mujer despechada y una acumulación de equivocaciones y malentendidos. Su lenguaje es también más populachero y admite continuamente distorsiones de vocablos y palabras vulgares y frases hechas. Y el enredo y la rapidez escénica son los auténticos definidores de una pieza muy alejada del tratamiento cervantino por más que se base en esencia en la novela de Cervantes.

Aunque la obrita comienza presentando a un personaje mujeriego, Nicolás, que pretende a una mujer casada, Clara, y que intenta hacerle llegar por medio de su criada Maruja una carta de amor, enseguida la acción, mal planteada, da un giro y saca a escena al marido, Marcos. Este es un viajero impenitente que empieza a sospechar de su esposa y quiere aclarar sus dudas, como el Anselmo del *Curioso impertinente*.

Como en el juguete anterior, también se anuncia en el texto la filiación cervantina. Marcos propone a su amigo Lucas servir de lazo para tentar a Clara y probar su fidelidad:

MARCOS: Mira, yo quiero enterarme
de si mi mujer es fiel
de esta manera: le haces
el amor y si ella accede...

LUCAS: ¿Qué?

MARCOS: Nada, ya es muy bastante.
me lo dices y la parto
en seis mil ochenta partes.

LUCAS: El Curioso impertinente.¹⁰

A partir de este momento la obra consiste en una acumulación de intentos de seducción, promovidos en general por el marido, y rechazos consiguientes de la esposa, que conducen, cuando Clara se entera de las insanas intenciones de su cónyuge, a vengarse de Marcos con una teatralización donde quede de manifiesto su ridiculez.

Cuando Lucas tropieza en su asedio, Marcos piensa que lo ha rechazado porque ya tiene otro amante. Pero, incoherentemente, inventa otra estratagema para desenmascarar su adulterio: escribirle una carta amorosa firmada por otro amigo suyo, Bonifacio, que está muy lejos de su casa. Inesperadamente este Bonifacio se presenta en escena y Clara, que ha leído la carta, lo rechaza. Pero el marido les sor-

¹⁰ Vid. ESTREMER, J.: *Pruebas de fidelidad, juguete en un acto y en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1873, p. 12.

prende y finge, intentando con apartes que entre en el juego un Bonifacio desconcertado, que se trata de un encuentro amoroso.

La locura del marido recibe finalmente su lección cuando Clara, enterada por Lucas de las pruebas a las que le está sometiendo Marcos, decide llamar y esconder en su casa a todos los amantes fingidos para que vayan desfilando como en un entremés de figuras ante el esposo y demuestren la estupidez y tozudez de este ya que el desenlace de esta obra disparatada nos muestra un marido que quiere seguir utilizando “pruebas de fidelidad”.

La lejanía con la trama y con el tratamiento de los personajes del *Curioso impertinente* de Cervantes es patente y la pieza solo es una muestra de que la historias cervantinas podían ser alteradas con fines chuscos en los teatros del siglo XIX.

Muy distinto es el procedimiento utilizado por Echegaray en su obra *Los dos curiosos impertinentes*, que solo con muchas reservas puede ser considerada una recreación de la obra cervantina. La obra apareció en 1882 en la galería *El Teatro. Colección de obras dramáticas y líricas*, y constituye la tercera parte de una trilogía formada, además, por *Cómo empieza y cómo acaba* y *Lo que no puede decirse*, publicadas también en esta misma galería.

En la obra se analizan las consecuencias funestas de un matrimonio cuyos miembros llevan en sus genes y en las historias oscuras de las vidas de sus progenitores, desarrolladas en las otras dos obras de la trilogía, la fatalidad del desenlace trágico. Si *Cómo empieza y cómo acaba* es un drama de pasión y adulterio que encierra una lección de moralidad a través de la presentación repugnante del mal, el vicio y el crimen; y si *Lo que no puede decirse* hace la crítica de la ambición, de la codicia y, sobre todo, de la deshonra por motivos amorosos si no sexuales, *Los dos curiosos impertinentes*, apoyándose en el tratamiento de estos temas de las dos obras precedentes y también en la obra de Cervantes, es un tenso melodrama de pasiones y dudas con un final trágico.

La trilogía muestra que “la búsqueda de la verdad fuera del individuo lo lleva a su destrucción”¹¹ pero también da cuenta de la utilización de referentes culturales que apoyen y sostengan sus opiniones personales.

Los dos curiosos impertinentes, en concreto, es así, aunque no solo obviamente, una adaptación muy elaborada de la novela de Cervantes. El título de la obra da resonancia artística y apunta a una fuente que es manipulada en el desarrollo del texto.

Tras presentar, en el Prólogo, las dudas y negros presentimientos que tienen algunos personajes sobre la conveniencia de un matrimonio (entre Gabriel y María)

¹¹ Cfr. HERNÁNDEZ, L.: *El teatro de José Echegaray: un enigma crítico*, Ann Arbor, UMI, 1991, p. 182. Un estudio de los componentes melodramáticos del teatro de Echegaray en RÍOS-FONT, W.C.: *Rewriting Melodrama. The hidden Paradigm in Modern Spanish Theater*, London, Associated University Press, 1997.

y, concretamente, sobre la presencia en la boda como padrino de un personaje vividor y de nula talla moral pero muy amigo del futuro marido, Gonzalo (contrafactura del Lotario cervantino), los dos actos siguientes van a estar llenos de reminiscencias del modelo.¹²

Trascurridos dos años de casados, Gabriel y María empiezan a dudar mutuamente, él de su fidelidad; ella, de que su marido lo esté utilizando para conseguir beneficios políticos y económicos entregándola torcidamente a Gonzalo. María, con ideas muy de su siglo pero que ya estaban en Cervantes, se queja a su marido de que debe alejarse de Gonzalo para evitar el escándalo:

Yo no comprendo en verdad
vuestros asuntos; mas sé
que en el honor, que en la fe
que en todo, la voluntad
al deber y a la razón
el camino facilita
cuando peligros evita
evitando la ocasión.¹³

Esta misma actitud es la que hace dudar a Gabriel del comportamiento de su esposa. Sabedor ya de que Gonzalo pretende a María, duda si esta será capaz de resistir el acoso. Gabriel no intenta, como Anselmo, poner a prueba a su mujer pero sí siente curiosidad por conocer si María es inocente y valorarla más así. Todo esto razonado por el personaje con una recreación de ideas contenidas en el modelo cervantino:

Bien dice Miguel Cervantes
en su célebre novela:
mujer que nadie pretende,
¿qué mucho que a nadie ceda?
Si nadie la quiere mala
por recurso será buena.¹⁴

Aunque es avisado por su padre y por María de que ya la maledicencia pública ha sacado a la calle el escándalo de las falsas relaciones entre María y Gonzalo, persiste en su negación de alejarse de éste ya que, como el Anselmo del *Curioso impertinente* pero sin hacer partícipe de sus intenciones al correlato en la obra de Lotario, necesita a Gonzalo para demostrar la virtud de María:

¹² Ya en este prólogo la alusión del padre de Gabriel sobre la imposibilidad de analizar las pasiones y solventar racionalmente las dudas anuncia la presencia del *Curioso impertinente* como trasfondo.

¹³ ECHEGARAY, J.: *Los dos curiosos impertinentes*, Madrid, Hijos de A. Gullón, 1882, p. 37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

Me hace falta todavía
(Aparte) para aquilatar tu fe.¹⁵

Todo ello va a provocar una actitud en María del todo ajena al original cervantino: la mujer empieza a dudar si no la estará utilizando su marido para su provecho material entregándola a Gonzalo:

Que a cambio de su ambición
que Aranda alimenta astuto,
te arroja como tributo
su nombre y mi estimación.¹⁶

No obstante, la disputa en demostrarse los dos esposos cuál es la verdad de su vida se encauza también a través de la novela de Cervantes ya que ambos sienten la misma impertinente curiosidad, ambos necesitan probar la inocencia del cónyuge y ambos echan mano del artificio del fingimiento teatral para desvelar las apariencias:

¿Él duda? Pues yo también
¿Quiere una prueba? Otra quiero
¿Es curioso impertinente?
Pues yo también voy a serlo.¹⁷

Todo confluye en las escenas finales del segundo acto. Gonzalo ha enviado una carta amorosa a María, que ha sido interceptada por el marido, donde le propone un encuentro secreto. María, conocedora de que esposo conoce todo y no hace nada para evitarlo, decide, como en el *Curioso impertinente*, actuar teatralmente y facilitar la cita con Gonzalo. Espera así demostrar el amor a un marido que no lo merece. El resultado, sin embargo, es muy diferente al previsto ya que, defensor de su honor ultrajado, un Gabriel impaciente y ansioso de venganza asesina a María si bien poco después conocerá por su padre la verdad de los hechos y se arrepentirá enormemente.

Los dos curiosos impertinentes no desmiente por tanto su ascendencia cervantina por más que esté alterada la trama en su adaptación. Pero tampoco puede desmentir los rasgos del teatro de Echegaray: la teatralidad efectista, la discusión moral detrás de la ambientación contemporánea, los quiebros melodramáticos y la sensación de artificialidad del conjunto.

Muy distinta es la forma de utilización del *Curioso impertinente* en la obra del mismo título que apareció en la galería de *La España Dramática* en 1853. Se trata

¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

ahora no de una imitación de la trama, como en los dos juguetes examinados, ni una reelaboración consciente y alejada con fines muy diversos al original, como en la obra de Echegaray, sino de una adaptación paralela a la que los refundidores realizaban con las obras teatrales del Siglo de Oro.

La adaptación es una obra en colaboración de Adelardo López de Ayala y Antonio Hurtado¹⁸ y, como dice su subtítulo, no es otra cosa que la misma “novela de Cervantes reducida a drama en cuatro actos y en verso”.

Si para Coughlin esta dramatización “in fact, the former’s adherent to the original restricted greatly any creative impulse”¹⁹, y para García Caminero la adaptación ofrece un asunto “complicado en una trama de celos mutuos [...] alargando así la acción hasta no menos de cuatro actos con lo que se pierde, enormemente, eficacia dramática”²⁰; para Díez Taboada, en cambio, es con diferencia la mejor adaptación de la obra cervantina, por encima incluso de la versión de Guillén de Castro, ya que sin merma de la fidelidad al modelo el estudio de los personajes, cambiados y adaptados a la mentalidad del siglo XIX en ocasiones, la contención en las efusiones sentimentales, la precisión en los diálogos y la correcta teatralidad la convierten en una joya de nuestras versiones de los clásicos.²¹

Ni una cosa ni la otra. *El curioso impertinente* de Ayala y Hurtado es una estimable adaptación... que no puede existir dramáticamente sin la novela de la que parte.

Los adaptadores, en general, son muy fieles al modelo pero no dejan de lado la introducción de novedades y añadidos en su obra. Las mayores son, obviamente, el paso de la narración al teatro, que tiene consecuencias literarias al necesitar concentrar la acción y seleccionar y reestructurar el material narrativo previo; y, como es lógico, la escritura en un verso tan poco variado que se limita, casi exclusivamente, al empleo de romances y redondillas.

Pero la propia historia también integra nuevos materiales, casi siempre vinculados a los nuevos personajes o a la nueva relevancia que alcanzan los presentes en el original cervantino.

Las primeras escenas muestran así, a un tal don Pedro que es llamado “padre” tanto por Anselmo como por Camila. Este personaje, inexistente en la novela de Cervantes, permite introducir unos diálogos iniciales que no están en el modelo y que tienen que ver con el sondeo que hace don Pedro sobre la causa de la infelicidad de Anselmo y con el intento de tranquilizar a Camila por ser la posible causan-

¹⁸ Cfr. TORRES NEBRERA, G.: “Antonio Hurtado Valhondo y Abelardo López de Ayala entre literatura y política”, *Cuadernos populares*, 23 (1988)

¹⁹ Vid., COUGHLIN, E.: *Adelardo López de Ayala*, Boston, Twayne, 1977, p. 102.

²⁰ Vid. GARCÍA CAMINERO, V. G.: *Antonio Hurtado. Vida y obras*, Salamanca, 1976, p. 21.

²¹ Cfr. DÍEZ TABOADA, J.M.: “Los curiosos impertinentes en el teatro”, *Revista de Literatura*, 57 (114), 1995, pp. 455-465.

te de esta desgracia. Al final de la obra, este personaje reaparece para comparecer con Anselmo en el frustrado interrogatorio a Leonela y para sancionar el destino final de los adúlteros:

A ti la muerte en la guerra.
A ti la paz de un convento.²²

También se introduce la figura de un gobernador cuyo papel se limita a cumplir como representante de la autoridad y garantizar el triunfo de la moralidad y legalidad ortodoxas.

Un personaje que sí aparecía en la novela de Cervantes, Leonela, reaparece aquí con más fuerza desde el inicio de la adaptación y ligeramente cambiada. Se muestra insolente, indiscreta, mal hablada, lenguaraz, atrevida, mentirosa y poco dada a obedecer a su señora. Frente al modelo cervantino, Leonela se presenta en las primeras escenas y ya desde el principio Camila sabe que anda en danza con un amante que acecha su casa. Por esto la recrimina no vaya a ser que este embozado personaje sea la causa del pesar de Anselmo:

¿Si Anselmo estará celoso
de ese mancebo? Si ignora
lo que pasa. ¡Ay! Si esto fuera
causa de sus penas todas,
pronto cesará el efecto
que tanto nos desazona.²³

Sin embargo, al comunicarle Camila a su esposo que Leonela tiene un amante, su reacción de indiferencia le induce a pensar que no es ésta la causa de su pena.

Más adelante se muestra el carácter avieso de Leonela ya que a través de numerosos apartes conocemos su interés personal en favorecer los amores de Camila y Lotario sin retroceder ante la mentira para provocar el interés malsano de una Camila que todavía es fiel a Anselmo: ella conseguirá así más libertad amorosa.

Los otros personajes se mantienen muy próximos al original aunque puedan detectarse ligeros cambios en ellos (sobre todo en Camila) que permiten la introducción de nuevos materiales y la reestructuración del conjunto.

La obra comienza, pues, con unas escenas que no están en el modelo. En las escenas I-IV del acto I los diálogos entre Pedro y Anselmo, entre Pedro y Camila y entre Camila y Leonela, y el monólogo de Anselmo nos presentan la tristeza de un matrimonio cuyos causas no sabemos, si bien la inquietud de Anselmo ante la ausencia de Lotario y el propio conocimiento de la novela original, claro está, anun-

²² Cfr. LÓPEZ DE AYALA, A. y HURTADO, A.: *El curioso impertinente, novela de Cervantes reducida a drama en cuatro actos y en verso*, Madrid, C. González, 1853, p.94.

²³ *Ibid.*, p. 14.

cien el tema principal de la pieza y desmienten los celos de un marido por la inquietante presencia del amante de Leonela. Los adaptadores suprimen, en cambio, las páginas iniciales de la novela: la amistad entre Lotario y Anselmo, la boda, la discreción de Lotario.

A partir de la escena V, *El curioso impertinente* de Ayala y Hurtado sigue bastante fielmente su modelo cervantino aunque se omiten motivos presentes en Cervantes o se añaden elementos ausentes en su novela.

El primer encuentro entre Anselmo y Lotario es un diálogo de pesquisas de Anselmo para conocer las iniciativas y avances de Lotario en la seducción de Camila. Se da ya por supuesta la aceptación previa de Lotario en la prueba de fidelidad a que pretende someter Anselmo a su esposa.

Parece que se ha escamoteado al espectador la jugosa confrontación entre los dos amigos que se desarrolla en la novela intercalada en el *Quijote*. Sin embargo, Ayala y Hurtado trasladan la discusión a esta escena V del acto I eliminando, como requieren las exigencias de la concentración teatral, la discusión pormenorizada sobre la impertinente curiosidad aunque algo quede del modelo cervantino: la utilización del ejemplo del arriero, que prefiere la muerte a la impureza o el empleo de los versos de Cervantes: “Es de vidrio la mujer...”

Las razones de Anselmo quedan certeramente resumidas en pocos versos:

Si me oprime
este constante deseo,
no es porque mala la creo,
Es que la quiero sublime.²⁴

Y más abajo:

Aquella solo ha podido
merecer mi afecto puro,
que tuvo medio seguro
de ser mala y no lo ha sido.²⁵

Son respuesta a otros pensamientos de Lotario, que se encuentran también en el original:

¿Será por ventura más
cuando salga vencedora?
¿Y no es locura meterse
en prueba tan arriesgada,
donde no se gana nada

²⁴ *Ibid.*, p.16.

²⁵ *Ibid.*, p. 18.

y tanto puede perderse.²⁶

El primer acto, en rápida transición y resumen del original, concluye con el descubrimiento de Anselmo de que Lotario no está llevando a cabo la empresa acordada, con la consiguiente recriminación y con el cambio de actitud de Lotario. Este, a diferencia de lo que sucede en el texto cervantino, ya confiesa, en aparte, que había empezado a enamorarse de Camila antes de que se iniciase el proceso de seducción.

El acto segundo se centra en el análisis del combate entre lealtad y pasión en que se debate Lotario y en el paulatino progreso de sus asedios, siguiendo para ello muy de cerca el modelo original aunque los adaptadores introducen otras artimañas del desleal Lotario para sembrar cizaña sugiriendo a Camila que Anselmo no la estima suficiente y provocando en ella las sospechas de que su marido la está engañando. Camila confiesa también, como en Cervantes, a su marido el falso comportamiento de su amigo, aunque no lo haga por carta, como en el original.

El acto III, muy fiel asimismo a Cervantes, es el acto del rendimiento y de los celos, de los malentendidos y de la farsa teatral final que montan los adúlteros para engañar a Anselmo.

Sin embargo, los adaptadores pretendieron amoldar el carácter de Camila a los gustos de la época. Aunque resuelta en su amor, los remordimientos la acosan:

Mil imágenes me oprimen
de castigo, llanto y miedo;
quisiera huir y no puedo
dejar de amar a mi crimen.²⁷

Pero cuando es injustamente acusada por Lotario de que tiene otro amante (el embozado amigo de Leonela), decide salvar su relación adúltera (sin adelantarse, como sucedía en el *Curioso impertinente* cervantino, al peligro de que Lotario pudiera interpretar torcidamente los trapicheos de Leonela). Sin embargo, con el montaje teatral que urden para engañar a Anselmo y que parte de Lotario, no de Camila a diferencia de Cervantes, esta también intenta salvarse a sí misma:

Acabemos de una vez.
sálvense mi honor y fama,
que luego alzaré en mi pecho

²⁶ *Ibid.*, p. 17.

²⁷ *Ibid.*, p. 47. En este acto se incluyen también las penas de Camila pero no, como en Cervantes, por haberse entregado tan fácilmente y cosechar así el desprecio de Lotario sino por el cambio de actitud que aprecia en su amante. Y aparece también la charla conciliadora de la maliciosa Leonela, que reproduce el famoso abecedario del amor pero con algunas imprecisiones que solo puede entender quien haya leído la novelita de Cervantes.

poderosa una muralla
que me libre de Lotario
que a la perdición me arrastra.²⁸

La representación teatral de los amantes ante el marido es idéntica al original aunque Ayala y Hurtado procuren insinuar el escepticismo y la duda, típicos de la época, en la contemplación a escondidas de Anselmo:

¡Me habrán engañado!
Su triunfo... Confuso estoy.
Si es verdad, ¡qué feliz soy!
Mas si no... qué desgraciado.²⁹

El acto IV amplía un poco la rapidez con que se relata el desenlace en Cervantes. Se inventa un motivo de un incendio en su hacienda para justificar la partida de Anselmo, cuya tardanza en iniciar su partida, en cambio, hace que sorprenda las males artes de Leonela con su amante y que intente conocer la verdad que tras ellas se esconden. Se añaden también la llamada al gobernador puesto que se sospecha que se trata de un ladrón³⁰ y de un intento de robo.

La Camila asustada por estos sucesos del original, que va en busca del amante, es sustituida por una Camila también asustada que recibe la visita de este amante. Y del desconcertado y solitario Anselmo de Cervantes pasamos a un Anselmo acompañado por un gobernador y un padre que le asisten en su enloquecimiento y en sus denuestos de la amistad y el amor.

Los autores enfrentan también, frente a lo que ocurre en el modelo, a los tres personajes principales en un diálogo final durante el cual cae fulminado un Anselmo arrepentido de su impertinente curiosidad y en el que, por boca de don Pedro, se anuncian pero no se consuman las desgracias a las que tendrán que enfrentarse Lotario y Camila.

Es, por tanto, en el comienzo y en el desenlace donde más diferencias existen entre el modelo y la adaptación. Los pequeños cambios argumentales, los leves retoques en los personajes, la reestructuración de los contenidos, las gotas de moralidad decimonónica (que anuncian los cambios que está a punto de experimentar el teatro de Ayala, si no el de Hurtado, hacia la alta comedia) no empañan la fidelidad esencial de sus autores a una novelita de Cervantes que atrajo, como hemos visto, la diversa atención de dramaturgos que publicaban obras en las galerías dramáticas del momento.

²⁸ *Ibid.*, p. 64.

²⁹ *Ibid.*, p. 72.

³⁰ La única incoherencia grave de la obra es precisamente esta decisión de Anselmo, cuando desde el primer acto sabe que Leonela tiene estas experiencias amorosas.

