



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Sbriziolo, Carola
*Las Historias de Tirso de Molina relatadas a los niños por
María Luz Morales: relación con el hipotexto y transcodificación*
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de
Oro, vol. 10, núm. 1, 2022, Enero-Junio, pp. 737-757
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/0.13035/H.2022.10.01.41>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517571603040>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Las Historias de Tirso de Molina relatadas a los niños por María Luz Morales: relación con el hipotexto y transcodificación

The Historias de Tirso de Molina relatadas a los niños by María Luz Morales: Relationship with Hypotext and Transcoding

Carola Sbriziolo

<http://orcid.org/0000-0002-4799-989X>

Universidad Pública de Navarra

ESPAÑA

carola.sbriziolo@unavarra.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.1, 2022, pp. 737-757]

Recibido: 11-01-2022 / Aceptado: 15-02-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.01.41>

Resumen. Este trabajo estudia la adaptación infantil de tres comedias de Tirso de Molina, llevada a cabo por María Luz Morales y publicada durante la Edad de Plata en la colección «Obras maestras al alcance de los niños» de la editorial Araluce. Se analiza la relación entre los hipotextos dramáticos tirsianos y sus hipertextos narrativos, centrándose en los diferentes procedimientos adoptados por la autora a nivel formal y de contenido, y se concluye afirmando que la intención de Morales responde a la necesidad de adecuarse al nuevo receptor infantil y al nuevo contexto cultural y literario.

Palabras clave. María Luz Morales; Tirso de Molina; adaptación; transcodificación; literatura infantil.

Abstract. This work studies the children's adaptation of three comedies by Tirso de Molina, carried out by María Luz Morales and published during the *Edad de Plata* in the collection «Obras maestras al alcance de los niños» of Araluce. The relationship between the Tirsian dramatic hypotexts and their narrative hypertexts

is analysed, focusing on the different procedures adopted by the author at a formal and content level, and it is concluded by stating that Morales' intention responds to the need to adapt to the new infantile receptor and to the new cultural and literary context.

Keywords. María Luz Morales; Tirso de Molina; adaptation; transcoding; childhood literature.

1. INTRODUCCIÓN

La literatura, según Kristeva y Barthes, constituye un conjunto de referencias intertextuales en el cual cada texto dialoga y se relaciona con otros textos, creando así un sistema de conexiones que ha llevado a Genette a proponer la afortunada metáfora de «palimpsesto»¹. Desde esta perspectiva, como apunta Lefevere, gran parte de la literatura sería, en realidad, una reescritura, cuya inspiración se basa en el contexto ideológico y social del momento de su escritura y difusión².

Por otro lado, cabe considerar todas las manipulaciones del canon que se llevan a cabo de una manera, digamos, más explícita: nos referimos a las traducciones, las ediciones o las adaptaciones. Respecto a estas últimas, como se puede comprender, el destinatario más fértil ha sido siempre el público joven, debido a la capacidad que tiene este tipo de obras para hacer accesibles los clásicos a los aprendices lectores.

Ahora bien, la conveniencia o no de las adaptaciones se ha abordado ampliamente desde diferentes enfoques, analizados por Soriano en su valioso libro *La literatura para niños y jóvenes: jurídicos, estéticos, morales y psicopedagógicos*³. Su discusión sobrepasaría los límites de este estudio; sin embargo, nos parece importante hacer referencia aquí a los más recientes planteamientos críticos que, desde una perspectiva didáctica relacionada con la educación literaria, insisten en la necesidad de ofrecer a los lectores en formación unos itinerarios específicos de lectura. Dichas propuestas deberán incluir obras de calidad y adecuadas al intertexto lector del destinatario, con la convicción de que el texto más valioso puede no interesar a un lector que no es capaz de interpretarlo⁴.

El objetivo de este trabajo es analizar el volumen de la colección de Araluce *Historias de Tirso relatadas a los niños*, que contiene tres comedias tirsianas adaptadas por María Luz Morales: *El vergonzoso en palacio*, *Don Gil de las calzas verdes* y *La prudencia en la mujer*. En particular, se pretende averiguar qué operaciones

1. Kristeva, 1968; Barthes, 1968 y 1987 y Genette, 1989.

2. Lefevere, 1997.

3. Soriano, 1995.

4. Entre otros, Mendoza Fillola, 2008 y Colomer, 2010.

intertextuales lleva a cabo la autora gallega para transformar unos textos dramáticos destinados al público adulto aurisecular en textos narrativos dirigidos al público infantil del siglo xx. Como es evidente, no se trata de una simple adaptación, sino de una transcodificación en la que habrá que readaptar un género a otro, siempre teniendo presente algunos factores esenciales: el nuevo contexto sociocultural y, sobre todo, el nuevo destinatario, ese lector modelo o «lector in fabula»⁵ quien, desde su nivel de competencia literaria, colabora a la construcción e interpretación del texto. A este último propósito, recordamos junto a Sotomayor Sáez que «lo que define a la adaptación es la presencia de un receptor específico, y, como forma de intertextualidad que es, puede utilizar todo un abanico de procedimientos para el logro de su propósito»⁶. En este sentido, podríamos considerar las reescrituras tirsianas de Morales como un ejemplo de la que Jakobson denomina traducción intralingüística o *rewording*⁷, cuya función es reformular un texto a través de otros signos procedentes de la misma lengua: en este caso, los elementos del género narrativo. El resultado de esta intervención son unos hipertextos —en palabras de Genette⁸— cuya relación con los hipotextos se estudiará a continuación.

2. MARÍA LUZ MORALES Y SUS HISTORIAS DE TIRSO RELATADAS A LOS NIÑOS

En la historia de la literatura infantil y juvenil la Edad de Plata representa un momento esencial, ya que es en esa época cuando las letras destinadas a los niños se independizan de los propósitos didácticos y moralizantes, asentándose las bases de la literatura de la modernidad destinada a la infancia. En tal proceso desarrollan una labor importante mujeres como Elena Fortún, Magda Donato, Concha Méndez y María Luz Morales, contribuyendo como autoras, traductoras y adaptadoras. Este último ámbito, la adaptación, resultaba especialmente fructífero en cuanto permitía aprovechar obras clásicas y destinadas en sus orígenes a un público adulto, y llevarlas al territorio de la infancia, entonces todavía escaso en recursos específicos para esta etapa de lectores.

Así, en 1914 surge la colección de la editorial Araluce «Obras maestras al alcance de los niños», cuyo objetivo, como indica el mismo título, es acercar algunos textos de la literatura universal al público infantil. Entre sus publicaciones, se encuentran traducciones y adaptaciones de autores clásicos de la literatura universal (por ejemplo, Shakespeare, Dante y Cervantes), que por su calidad y atractivo cautivaron a los lectores de varias generaciones⁹.

5. Aprovechamos aquí la expresión que da el título al conocido ensayo de Umberto Eco (1979).

6. Sotomayor Sáez, 2005, p. 223.

7. Jakobson, 1959.

8. Genette, 1989.

9. Sobre la importante labor de la editorial Araluce, ver, entre otros, García Padrino, 2011.

María Luz Morales (A Coruña, 1890 – Barcelona, 1980)¹⁰ fue una de las adaptadoras más fecundas de la colección Araluce, labor que compaginó con la escritura original, el periodismo, la traducción, el trabajo en su propia editorial Surco y la promoción de la lectura, entre otros intereses¹¹.

Como recuerda Julio, «Las obras maestras al alcance de los niños» constaban de 93 volúmenes, y de ellos 27 fueron preparados por Morales¹². En todos los volúmenes aparecía siempre, en sus primeras páginas, el *Nihil obstat* de la censura eclesiástica del Vicariato Capitular de la Diócesis de Barcelona: dato que ha llevado a estudiosos y bibliotecarios a catalogar erróneamente las obras, fechando varias de ellas en 1914¹³.

Quizás gracias a los contactos del editor con el mundo sudamericano, el mercado de los países de América Latina fue muy importante para Araluce. De hecho, los volúmenes de la colección «Las obras maestras al alcance de los niños» se convirtieron en manuales de lectura para públicos de todas las edades y en material escolar en varios países de Suramérica. Hasta el punto de que, en el prólogo al volumen que aquí nos ocupa, la autora se dirige a los niños de más allá del océano: «Poco se sabe, niños hispanoamericanos, de la vida de esta gloria de España, que es Tirso de Molina»¹⁴. Pero, desgraciadamente, el proyecto del santanderino Ramón Donato de San Nicolás Araluce, que había emigrado a México para después regresar a su país, fundando en Barcelona su editorial, sufrió las consecuencias de la Guerra Civil y el triunfo del bando franquista con su Ley de censura sobre todas las publicaciones¹⁵.

Como se ha dicho, las *Historias de Tirso relatadas a los niños* incluyen tres comedias que María Luz Morales adapta para el público infantil: *El vergonzoso en palacio*, *Don Gil de las calzas cerdes* y *La prudencia en la mujer*¹⁶. Con ilustraciones de José Camins, formaron el número 42 de la colección¹⁷. La edad recomendada, aun-

10. Ante la discrepancia de opiniones sobre la fecha de nacimiento de la autora, consideramos correcta la que está indicada en su partida de defunción, como sugiere Julio (2019).

11. Sobre María Luz Morales y su intensa actividad de promoción de la lectura infantil, ver Servén Díez, 2012.

12. Julio, 2019, p. 671.

13. Se desconoce la fecha exacta del primer volumen de la colección, dado que los primeros tomos no llevan año de edición, sino solo el *Nihil obstat*. No obstante, por la enseña que luce como muestra de calidad en las primeras páginas de los volúmenes, sabemos que la colección había sido «declarada de utilidad pública por el Estado español en 29 de junio de 1912» (Julio, 2021), por lo que hay que suponer que en esa fecha la colección ya estaba en el mercado.

14. Morales, *Historias de Tirso relatadas a los niños*, p. 9.

15. A propósito de la influencia que ejerció la censura franquista sobre la colección Araluce, ver Julio, 2019.

16. Dadas las numerosas citas que se aprovechan en el estudio, a partir de ahora se indicarán las tres obras respectivamente con VP, DG y PM, y se incluirán las citas extraídas de ellas directamente en el cuerpo del texto entre paréntesis y no en el aparato de notas.

17. No podemos establecer con exactitud la fecha original de publicación, en cuanto ninguno de los ejemplares que hemos manejado la indica. Sin embargo, podemos afirmar que existieron una segunda edición (según leemos en el ejemplar conservado en la Residencia de Estudiantes, en el de la Casa de

que no se indique como criterio explícito en el libro, correspondería a una franja de 10 a 13 años, si atendemos a las clasificaciones por edades y autores hechas por la propia Morales en su modernísimo librito *Libros, mujeres, niños* (1928), en el que, en el apartado final titulado «Algunos libros para el niño», aconseja Tirso de Molina como lectura para esa edad¹⁸. En el prólogo, tras una breve y sencilla exposición de la vida y obra del Mercedario, definido como «una de las mayores glorias del teatro español, que es, a su vez, una de las mayores glorias literarias de España»¹⁹, se explicita el propósito del volumen, que, rehuyendo de fines didácticos o moralizantes, es acercar a los pequeños la obra tirsiana y, al mismo tiempo, deleitarse y entretenerse: «Que las bellas historias de *El vergonzoso en palacio*, *Don Gil de las calzas verdes* y de *La prudencia en la mujer*, [...] os hagan trabar conocimiento con el fino y vario espíritu de Tirso de Molina, y os sirvan, de hoy más, de compañía»²⁰.

Estamos de acuerdo con Julio²¹ cuando sugiere que Morales fue la que seleccionó las obras a adaptar, o por lo menos orientó a su editor en la elección. Si nos preguntamos por qué la autora escogió, en concreto, estas tres comedias para su volumen, podríamos pensar en la voluntad de ofrecer un muestrario de comedias tirsianas de distinto género: palatina (VP), de capa y espada (DG) e histórico (PM). Atendiendo a las declaraciones de la propia Morales en el prólogo, parece que su elección se debe también al hecho de que esas obras «de enredo y de aventura», con su belleza, amenidad y atractivo podrían encontrar el gusto de los lectores, siendo: «tan lindas, tan divertidas y gratas de leer y de oír»²², frase, esta última, que sugiere que podían leerse con y sin mediación de un adulto. Y, en efecto, como veremos, las obras dramáticas tirsianas encierran en sí muchos de los elementos que interesan a Morales para su nuevo receptor infantil. Entre ellos, atendiendo a la propuesta de Cerrillo y Sánchez, que recogen las características de la literatura para la infancia: el papel primordial de la acción, los cambios radicales de suerte y la presencia de un conflicto que acaba resolviéndose²³.

Cultura Ignacio Aldecoa de Vitoria y en el de la Biblioteca Comarcal J. de Finestres de Cervera), y una tercera y cuarta edición (1942 y 1956), autorizados por la censura, tal como se aprecia en los ejemplares catalogados en la Biblioteca Nacional de España. Del mismo modo, suponemos que el ejemplar de la Biblioteca de la Universidad Autónoma de Madrid corresponde a la primera edición, dado que dicho volumen no señala de qué edición se trata.

18. En este interesante ensayo Morales defiende, entre otras cosas, la necesidad de ofrecer al niño «libros de recreo» frente a los informativos o didácticos (p. 76), junto a la oportunidad de adaptación de los clásicos para el público infantil: «Muchos que no se crearon, ni remotamente, para ser leídos por niños, gustan a los chiquillos tanto que, con una inteligente revisión y supresiones levisimas, podrían ser considerados como clásicos de la infancia» (p. 80).

19. Morales, *Historias de Tirso relatadas a los niños*, p. 9.

20. Morales, *Historias de Tirso relatadas a los niños*, p. 9.

21. Julio, 2021.

22. Morales, *Historias de Tirso relatadas a los niños*, p. 10.

23. Cerrillo y Sánchez, 2006.

El interés de Morales por la obra tirsiana se funda, asimismo, en la modernidad del Mercedario, cuyas propuestas encajan con el aliento reformador y de ruptura de la Edad de Plata y se manifiestan, por ejemplo, en la importancia otorgada a la mujer: ingeniosa y audaz en *DG* y *VP*, gobernadora prudente, resuelta y sabia en *PM*. Pero, como en Tirso, la mujer ingeniosa no actuará por sí misma; de hecho, cabe recordar junto a Arellano que el del Mercedario no es un teatro de carácter, sino un «teatro de acción lúdica en donde interesa el trenzado de los conflictos, con su economía de actantes polarizados y sus densas redes de desafíos ingeniosos»²⁴.

Otro de los elementos auriseculares que encuentran su correspondiente en las exigencias de la Edad de Plata es el binomio realidad-apariencia, gracias al cual nada es lo que parece, como ejemplifica Morales en una escena de su *Don Gil*: «Y las dos nuevas amigas [Inés y Elvira, en realidad doña Juana] siguieron contándose sus cuitas, engañadoras las de una, aunque fundadas en causas verdaderas; las de la otra, aunque fundadas en causas falsas, creídas verdaderas por ella...» (p. 70). Asimismo, el moderno mecanismo de las mujeres disfrazadas de hombre, tan fecundo en el teatro aurisecular, se repite ahora con gran naturalidad: Juana se disfraza de hombre (*DG*) y Serafina adopta también un atuendo varonil y se enamora de sí misma en el retrato que le hace el pintor (*VP*). Gracias a todos estos recursos, en las comedias de Tirso se llega a construir un laberinto de hilos argumentales, parejas, tríos y multiplicaciones, que desmenuza la trama y la vuelve a componer, tal como hace el arte de la Edad de Plata, descomponiendo la realidad y volviendo a construirla con varios y diferentes prismas. En sus adaptaciones, Morales deberá así manejar todos esos laberintos y adaptarlos a su universo infantil, como veremos a continuación.

3. LA OBRA DE MORALES Y SU RELACIÓN CON EL HIPOTEXTO

El género teatral, como es sabido, se distingue por su doble dimensión de texto y espectáculo, cuyas relaciones y jerarquías ha discutido largamente la crítica de la segunda mitad del siglo xx²⁵. Esta «polifonía informacional», como la denominaba Barthes²⁶, hace que el teatro posea unas características específicas con respecto a otros géneros: entre ellas, la falta de narrador, la presencia de acotaciones y diálogos, el lenguaje no verbal o la escenografía. Además, como recuerda Bobes Naves²⁷, una obra teatral, a diferencia de una obra narrativa, puede presentar en simultaneidad un conjunto con signos de varios sistemas, reuniendo a la vez diálogo, espacio, objetos, etc. Por otro lado, la narrativa reúne ciertos elementos básicos

24. Arellano, 2003, pp. 68-69.

25. En los años 60 la corriente estructuralista (Barthes, entre otros) proclama la importancia de la dimensión textual, pero a finales de los años 70 se afirma el valor del texto verbal que se convierte en texto escénico, privilegiando de este modo el aspecto espectacular (Elam, 1980; Mounin, 1970 y Serpieri, 1978).

26. Barthes, 1964.

27. Bobes Naves, 1985.

como el narrador, el narratario, diferentes formas del discurso: narración, descripción, diálogo... De este modo, las únicas categorías que el texto teatral compartiría con el narrativo serían la fábula, los personajes y el cronotopo, como recuerda Bobes Naves al distinguir entre texto literario y texto espectacular²⁸.

Ahora bien, todas estas cuestiones han de ser recordadas a la hora de analizar la reelaboración de Morales, en cuyo caso, como se ha dicho, es preciso hablar de transcodificación, operación más compleja que la adaptación por tenerse que enfrentar a la diferencia de géneros antes mencionada. De hecho, al disponer ahora de un narrador, la autora le entrega el papel de «director» de la obra, ya que este tendrá que desarrollar todas esas funciones que en la comedia tenían los parlamentos de los personajes, las acotaciones y los «aparte». Es evidente que, en el transvaso de códigos señalado, será preciso llevar a cabo distintos tipos de intervención: analizando estos diferentes procedimientos y atendiendo al nivel del contenido y al de la forma en las tres obras reelaboradas por Morales, podremos establecer los motivos de su actuación y el propósito de su labor.

3.1. Nivel del contenido o fondo

Hay que decir, en primer lugar, que en los textos de Morales el trasfondo de las tres obras auriseculares se mantiene, en cierta medida, intacto. De hecho, se conservan algunos elementos del fondo de las comedias tirsianas como, por ejemplo, el cronotopo, cuyos límites se precisan ya desde el comienzo de la narración, con el objetivo de orientar al pequeño lector. Se hace patente, desde el principio, una lejanía temporal, tal como podemos apreciar en el comienzo de *DG*: «En la ciudad de Valladolid, que el Pisuerga baña, y hace ya cerca de trescientos años, vivía, en unión de su padre y un fiel criado, una damita bella» (p. 50); lejanía que en *VP* llega a producir un curioso fenómeno, ya que la adaptadora parece ambientar la obra en la época de escritura del hipotexto en vez de en su época histórica real: «En los montes de Portugal, tierra fértil y bella cual ninguna, vivía obscuramente, hace más de trescientos años, un anciano pastor llamado Lauro» (p. 11). En *PM*, en cambio, no se concreta la distancia temporal al principio de la obra, sino que se empieza aprovechando una fórmula típica del cuento popular: «Érase un reyecito de España que solamente contaba tres años. San Fernando fue su bisabuelo y él se llamaba Fernando también» (p. 91). Más adelante, se comunica al lector que la historia relatada es real, expediente que complica los niveles de intertextualidad al duplicar el hipertexto (a Tirso se añaden también las crónicas): «según cuentan las viejas crónicas que relatan esta vieja historia» (p. 107); «Y nos cuentan las crónicas de aquel tiempo remoto que...» (p. 111).

En cuanto al marco espacial, en general se mantiene el de la obra aurisecular, respetando todos los lugares en los que Tirso ambienta sus piezas teatrales y añadiendo los sitios donde transcurren acciones que en las comedias no se desarrollan

28. Bobes Naves, 1997.

en la escena, sino que son relatadas por los personajes. Por ejemplo, el comienzo del *DG* (pp. 50-54) de Morales contextualiza de manera ordenada y cronológica lugar, tiempo y conflicto (los antecedentes ocurridos en Valladolid que desencadenan el enfado de doña Juana): «En la ciudad de Valladolid, que el Pisuerga baña, y hace ya cerca de trescientos años, vivía, en unión de su padre y un fiel criado, una damita bella cual la misma hermosura [...] su fortuna era escasa, y era un tiempo aquel en que mandaban, sobre todas las cosas, los doblones» (p. 50). En cambio, como es habitual en el Siglo de Oro, el comienzo de la comedia tirsiana es *in medias res*, dos meses después de lo acontecido en Valladolid, meses que Morales señala con un recurso metaléptico: «Y aquí empieza la historia» (p. 54), dando paso a la ambientación madrileña y enlazando con el principio del hipotexto dramático, donde, a partir del v. 61, la mujer desvela al criado los antecedentes vallisoletanos.

El mismo procedimiento se emplea en *VP*, donde la autora gallega empieza presentando de manera ordenada el conflicto de la historia (las inquietudes de Mireno en los montes y su consecuente marcha a Avero en busca de fortuna), cuando en Tirso la obra comenzaba durante la caza del duque y del conde, y el enfrentamiento entre estos provocado por la traición del secretario Ruy. A este propósito, podemos notar que, tanto en la comedia como en la narración, están presentes el pueblo y la corte; sin embargo, el tópico del «menosprecio de corte y la alabanza de aldea» parece matizarse en el hipertexto, perdiendo la fuerza que tiene en Tirso, para cuyo receptor, el público del Siglo de Oro, era motivo recurrente y conocido. Pocas y débiles son las referencias a este tema que hace Morales, por ejemplo cuando nos dice, de manera escueta, que «en sus montañas no se tenía idea de lo que eran las luchas e intrigas de la corte» (p. 15) o cuando, en *PM*, transforma la sugestiva defensa de la aldea hecha por la reina tirsiana (vv. 3030-3065), eliminando los componentes en contraposición (los vicios y lisonjas cortesanas) y poniendo el foco solamente en el primer elemento, «una pequeña aldea en que la reina se había detenido con su corto séquito y que ardía en rústicas fiestas con que aquellas humildes gentes labradoras celebraban el acontecimiento de albergar a una reina entre ellas» (p. 122).

Pasando ahora a considerar la historia, al enfrentarse con las complejas tramas de las comedias, Morales decide simplificar los enredos y ofrecer una trama más ligera y lineal. De este modo, al transponer las obras de Tirso al género narrativo, se enfrenta con algunas escenas secundarias que decide eliminar, con el fin de aligerar la intriga y concentrarse en el hilo narrativo principal. En particular, al principio de *VP* suprime todo el enredo y la traición de la carta falsamente firmada por el duque, que en Tirso constituían la maraña urdida por Leonela, mujer engañada y ofendida. En la misma obra, se elimina también el enredo de Antonio y Serafina, que en Tirso ocupaba varias escenas y que ahora aparece solo esbozado. El mismo protagonismo tenía en la obra aurisecular la historia de Mireno y Madalena²⁹; ahora, en cambio, se prescinde de todo el material dramático de los vv. 1703-2184, suprimiendo la escena del pintor y la representación hecha por Serafina disfrazada de hombre, así como, más adelante, su continuación, con Serafina enamorada de su propio retrato y Antonio entrando en su estancia. No se trata de un propósito

29. Ver Oteiza, 2012, p. 169.

purista, como el que tenían las críticas que, en el siglo XVIII, tachaban la comedia de confusa y desordenada por tener varias acciones distintas y dispersas. Más bien, es la exigencia de facilitar la lectura al nuevo público infantil la que mueve a la autora gallega hacia una dirección simplificadora. Como es evidente, el juego tirsiano construido con un mecanismo metateatral, cuyo propósito era la defensa de la Comedia Nueva, en el hipertexto no tendría sentido, sino que confundiría al joven lector al que se dirige la nueva obra.

Por el contrario, en algunas ocasiones se añaden acciones que expresan sentimientos no presentes en el original, como cuando en la p. 115 de *PM* Morales se inventa un beso de don Juan, quien, perdonado por la clemencia de la reina María, se acerca al borde de su real manto. O al final de la misma obra, que presenta largos festejos y gritos de alegría entre los campesinos de la aldea, así como un emotivo abrazo entre madre e hijo, escenas que en Tirso no están y que parecen tener el propósito de enfatizar la dimensión emocional de los personajes y resaltar el *happy ending*, tal como en las historias infantiles.

En cuanto a los personajes, en los tres textos objeto de este estudio la adaptadora suprime algunos secundarios y comparsas: Celio, Fabio, Decio, don Antonio en *DG*; Luis, Chacón, don Nuño y don Álvaro, Torbisco, Berrocal, Garrote, Nisiro y Cristina (pastores) en *PM*; Melisa, Lariso y Denio (pastores) en *VP*. Cabe subrayar que en estas dos últimas obras la eliminación de los personajes rústicos tirsianos tiene consecuencias que van más allá de los personajes. En primer lugar, en *PM*, dicha supresión conlleva una pérdida de fuerza de la triada monarquía-nobleza-pueblo, motivo señalado por Torres Nebrera³⁰ como uno de los numerosos mensajes políticos que encontramos diseminados en la obra tirsiana y que, una vez más, no tendría sentido dentro de este nuevo universo narrativo. Otro resultado de la eliminación de los personajes rústicos es que se pierde su habla y, por consiguiente, el efecto cómico derivado de la comicidad verbal de los vulgarismos y del sayagués. Y es que, como es sabido, la comicidad es uno de los aspectos que caracteriza la comedia aurisecular y que se construye gracias a un conjunto de personajes, elementos y recursos lingüísticos y retóricos (lenguaje verbal y no verbal) que responden a un código particular que el receptor de la época (al contrario del de Morales) bien conocía y reconocía.

A propósito de la comicidad, otro elemento básico de la comedia aurisecular que aquí sufre una transformación es el personaje del gracioso. En el *DG* moderno, por ejemplo, esta figura tiene un papel secundario que debilita el efecto cómico que poseía en la obra del Mercedario. Es verdad que Morales nos ofrece un Caramanchel torpe y bobo hasta el final, cuando «aún no sabe a punto cierto si sirvió a alma en pena, a hombre o a mujer» (p. 90), pero se trata de un personaje que ha perdido la fuerza del gracioso de la comedia barroca; y, de hecho, cuando la autora habla del «Gracioso y bobalicón Caramanchel» (p. 81), emplea la palabra «gracioso» con función de adjetivo, elemento gramatical incapaz de existir por sí solo.

30. Torres Nebrera, 2010, p. 63.

No se exime de esta reducción de la comicidad *VP*, donde se suprime toda una escena tirsiana con varios parlamentos cómicos de Tarso (vv. 1409-1460) y numerosas referencias escatológicas: «Darte quiero el parabién; / y pues son los amos francos, / si algún favor me has de hacer / y mi descanso permites, / lo primero es que me quites / estas calzas, que sin ser / presidente, en apretones, / después que las he calzado, / en ellas he despachado / mil húmedas provisiones» (vv. 1451-1460). Como ocurría en *DG*, aquí el personaje de Tarso se mantiene, pero sin la fuerza cómica que tenía su correspondiente tirsiano. En este sentido, cabe mencionar el obsesivo tema de las bragas, que en Tirso llega a ser un verdadero «estribillo temático»³¹, repitiéndose dieciséis veces en su comedia. En la versión narrada, este motivo se sugiere solo una vez, haciendo perder el efecto cómico del hipotexto. Además, en la reescritura, de Tarso leemos que, tras la marcha de Tarso a Avero, en la aldea las pastoras lo echan de menos porque «solía distraerlas con sus canciones y sus juegos, y sus risas y su buen humor» (p. 33), caracterización benévola y muy matizada de un torpe gracioso barroco.

En definitiva, los intensos procesos y recursos de la risa aurisecular (comicidad verbal y escénica, personaje del gracioso, referencias escatológicas, etc.) se ven ahora obligados a matizarse. Y es que los mecanismos de la comicidad de la Edad de Plata, lejos de perseguir la risa de carcajada del Siglo de Oro, proponen un humor «de sonrisa», como lo ha definido, acertadamente, García Pavón³². En esta óptica, los autores se apoyan ahora en la ternura, en lo inverosímil y en los fenómenos más que en los tipos, persiguiendo una sonrisa amable y sutil. Gracias a Gómez de la Serna y a sus discípulos de la «Otra generación del 27», el humorismo español consigue así una respuesta a la necesidad de una renovación estética, en el marco global de la fuerte voluntad de innovación impulsada por las vanguardias³³. Si además consideramos que, en general, en la historia de la literatura infantil el humor se ha utilizado casi siempre como «táctica que permite dar vuelta a una situación, distinguir en ella los elementos que evitan que se la tome a lo trágico»³⁴, confirmaremos la conexión de Morales con el espíritu vanguardista expresado por Ramón cuando afirmaba que «la vida es una cosa tan seria que hay que tomarla en broma»³⁵.

Antes de pasar a analizar las intervenciones de Morales a nivel formal, es interesante comentar algunas cuestiones a caballo entre el aspecto del contenido y el de la forma. En esta categoría incluiremos aquellos textos, pertenecientes a otro género diferente del dramático, que son interpolados por Tirso en diferentes partes de su texto teatral. Es el caso de las cartas, en prosa o en verso, que Morales copia casi literalmente, como ocurre con la misiva que en *DG* don Andrés de Guzmán envía a don Pedro (después del v. 538 en el *DG* de Tirso, pp. 53-54 del *DG* de Morales). Sin embargo, hay que subrayar que en la reescritura este texto se encuentra

31. Frenk, 1994, p. 77.

32. García Pavón, 1966.

33. Sobre la «Otra generación del 27», ver, entre otros, González-Grano de Oro, 2004 y 2005; Sánchez Castro, 2007 y Sbriziolo, 2016.

34. Soriano, 1995, p. 366.

35. Gómez de la Serna, 1948, p. 652.

al principio, respetando la fábula, el orden cronológico de los sucesos, mientras en Tirso se aprovecha para empezar a tejer la red de enredos, la intriga de la obra³⁶. Las dos cartas son casi idénticas, si exceptuamos el hecho de que Morales añade algunos elementos para aclarar la relación entre los personajes («mi hijo»), simplifica en el léxico («sin hacienda» se convierte en «pobre») y moderniza la gramática («hiciéredes» se convierte en «hiciérais»). Algo parecido se aprecia, en la misma obra, con la epístola de don Andrés de Guzmán a su hijo don Martín, que Morales recoge de Tirso casi literalmente, cambiando solamente el «vos» a «tú», utilizando una sintaxis más sencilla y añadiendo pequeños datos con intento esclarecedor («lo que tanto nos importa, o sea tu boda con Inés», p. 71, o la firma «Don Andrés de Guzmán», p. 72). En *PM* también encontramos dos misivas que asimismo se copian de Tirso, pero se simplifican en algunas partes. Se trata de la carta con la cual doña María concede libertad y tierras a los infantes de Castilla (después del v. 1002 en Tirso, p. 102 en Morales), que el hipertexto conserva, pero aligerándola en léxico y morfología: «sediciosos» se convierte en «traidores»; el futuro subjuntivo «redujeren» se sustituye por el subjuntivo pretérito «redujeran» y «acrecentamientos» se cambia a «premios». Otra carta de la reina, esta vez en verso (se trata de una décima), que en Tirso se incluye en los vv. 1710-1719, se puede leer en la p. 113 del hipertexto tomada literalmente, sin ninguna modificación. Y, finalmente, del género lírico se reproduce también, casi idéntica, la cancioncilla de métrica varia que en el *DG* tirsiano ocupa los vv. 864-901 y en Morales las pp. 62-63, faltando solo los versos 870-871 y 885-887.

3.2. Nivel de la forma

Como se ha visto hasta ahora, la tendencia general de Morales es la conservación de los elementos básicos de los hipotextos, pero adaptándolos inevitablemente al nuevo receptor y al diferente código literario empleado, el género narrativo. Parece ser una práctica frecuente en las reescrituras de Araluce, tal como afirma García Padrino: «resultaba imprescindible mantener lo esencial del carácter de sus personajes, de sus episodios, de su ambiente y de un estilo que constituyen el verdadero espíritu de la obra original»³⁷.

A nivel de la forma, la fidelidad al Mercedario se manifiesta, también, en la estructura que Morales otorga a sus obritas, transformando la división en tres jornadas en una repartición en tres capítulos. Pero los elementos que atañen al aspecto formal de la obra no se limitan a los casos mencionados, sino que incluyen también las acotaciones, los «aparte», los diálogos, el lenguaje y los recursos retóricos.

36. Aprovechamos los términos *fábula* e *intriga* según la denominación de Cesare Segre (1974), para referirnos, respectivamente a la disposición de los eventos según el orden cronológico o según su organización ficcional. El semiólogo italiano hace notar que «nella narrativa popolare non si verificano quasi sfasamenti temporali o in genere spostamenti del contenuto rispetto all'ordine naturale» (p. 14), dato que nos es útil para interpretar las intenciones de Morales y los objetivos de su tarea de transcodificación.

37. García Padrino, 2011, p. 38.

Por lo que se refiere a las acotaciones, en la reescritura de *PM* se da un caso curioso: tres veces en la obra, el narrador (y no la acotación, como en el hipotexto dramático) nos informa sobre la escenografía, convirtiendo las cortinas rojas del —supuesto— escenario teatral en un objeto metadieético de su narración, haciendo así un guiño a la obra original. Me refiero a la escena de Tirso en la que aparecen primero doña María presentándose como viuda, madre y regenta, y después el niño rey, en «una suerte de entronización oficial de Fernando IV, de apoyo al nuevo monarca, que es el objetivo de la pieza en su dimensión histórica y en su alcance de actualidad temporal al apoyar implícitamente Tirso el recién estrenado reinado de Felipe IV»³⁸. Ahora bien, en Tirso leemos «(*Descúbrese sobre un trono el rey don Fernando, niño y coronado*)» (acotación después del v. 216) y en la correspondiente parte de Morales: «Y esto diciendo descorrió con sus blancas manos de princesa un rojo cortinaje de brocado y apareció el rey niño sentado en el trono, bajo el real dosel, con las sienes ceñidas por la corona de oro, y el cetro en la mano» (p. 94).

Asimismo, al final de la primera Jornada, donde Tirso nos indica que «(*Sobre un trono se aparece la Reina en pie, coronada, con peto y espaldas, echados los cabellos, y una espada desnuda en la mano*)» (acotación después del v. 1002 y la carta de doña María), Morales escribe: «[...] cuando he aquí que se descorre una cortina de terciopelo rojo que ocultaba una buena parte de la torre, y aparece tras ella la reina en pie sobre su trono, la corona de oro ciñéndole las sienes, ataviada con peto y espaldas, una espada en la mano y sueltos al viento los cabellos» (p. 103).

También, en la segunda Jornada, mientras los nobles traidores están deleitándose con una rica cena, sabemos que «(*Salen los soldados que pudieren, la Reina, don Melendo y Caravajal*)» (acotación después del v. 2142) y más adelante otra acotación nos indica que sale la reina «armada»; escena que en su versión narrativa se plasma así: «Y he aquí que, de pronto, se abren las puertas de la sala en que se estaba celebrando el festín y aparecieron en ellas el fiel Benavides y los Caravajales leales. Tras ellos venían numerosas tropas adictas y la reina María armada de todas armas, con espada, peto y espaldas» (p. 117).

Con un procedimiento parecido, los «apartes» también sufren una transformación convirtiéndose en material diegético, como se puede apreciar en los siguientes ejemplos, que expresan, casi parafraseando, el mundo interior de los personajes dramáticos, función que en Tirso desempeñaban los «aparte»:

38. Torres Nebrera, 2010, p. 65.

MORALES	TIRSO
«[Doña Inés] Y pensando esto estaba que no cabía en sí de gozosa y satisfecha... En cambio, don Juan, viendo que su adorada no cesaba de hablar con el recién llegado, se moría de celos e ira, y doña Clara, viendo que el forastero sólo palabras para doña Inés tenía, se mostraba también rabiosa y despechada» (DG, p. 61).	DOÑA INÉS <i>[Aparte.]</i> Este es sin duda el que viene a ser mi dueño; y es tal que no me parece mal. ¡Extremada cara tiene! [...] DON JUAN <i>[Aparte.]</i> Este don Gil me ha de dar en qué entender. Mas disponga el hado lo que quisiere, que doña Inés será mía, y si compite y porfía, tendrase lo que viniere. [...] DOÑA CLARA <i>[Aparte.]</i> Perdida de enamorada me tiene el don Gil de perlas. (DG, vv. 836-912).
«Y ella temió haber ido demasiado lejos, pues bien veía en los ojos del galán que él comprendía como ella le amaba» (VP, p. 27).	« <i>[Aparte.]</i> Honor, huir / que revienta por salir / por la boca amor cobarde.» (VP, vv. 1356-1358).

Sin embargo, en *PM* se da un caso particular en el que Morales decide mantener entre paréntesis los «aparte» de una escena tirsiana, rindiendo así homenaje al dramaturgo y al género dramático del hipotexto:

MORALES	TIRSO
«(Y el infante traidor se estremeció de gozo, a estas frases)» (PM, p. 112).	«Alegre espero / del rey la agradable muerte. / ¿Si habrá el veneno mortal / asegurado mi suerte? / ¡Oh, corona!, ¡oh trono real! / ¿Cuándo tengo de poseerte?» (PM, vv. 1636-1641).
«(Y el infante desleal se estremeció, esta vez de temor)» (PM, p. 112).	«¿Si dice aquesto por mí?» (PM, v. 1652).
«(Y el infante ingrato, de terror, tembló)» (PM, p. 113).	«Angustias siento de muerte» (PM, v. 1661).

El paradigma más frecuente de este tipo de intervención reductora y simplificadora es visible en los diálogos. Algunos de ellos conservan su forma dialogada, otros se parafrasean y otros se transforman en prosa. Veamos algún ejemplo.

En los vv. 251-538 del *DG* tirsiano asistimos al largo encuentro de Caramanchel con doña Juana, que, disfrazada de don Gil, va en busca de un criado; escena que en la autora gallega se condensa en poco menos de dos páginas (pp. 56-57) y que se mantiene en su modalidad dialogada. Ahora bien, dicha reducción hace que la larga galería de personajes dibujados por Tirso —médico ignorante, abogado venal,

clérigo goloso, recurrentes en la poesía satírico-burlesca del Siglo de Oro³⁹— pierda su fuerza, matizando, como se ha dicho antes, la comicidad del gracioso de la comedia. Si consideramos que también se elimina la referencia intertextual al Lazarillo de Tormes, empleada por Caramanchel para contestar a su futura ama sobre cuántos amos ha tenido (CARAMANCHEL: «Muchos, pero más inormes / que Lazarillo de Tormes», *DG*, vv. 272-273), nos quedamos con una escena totalmente alejada de la época en la que se concibió y ajena a los códigos y tópicos del Siglo de Oro.

Otras veces el texto se conserva con su forma dialógica, pero introduciendo los *verba dicendi*, los guiones y algún dato sobre la actitud (por ejemplo, la arrogancia de doña Juana) o la posición de los personajes (por ejemplo, Inés participando desde su balcón), pero dejando intacta la esencia de la escena:

	TIRSO	MORALES
Doña Juana	¡Ah caballeros! ¿Hay paso?	—¡Paso, caballeros! —dijo con arrogancia.
Don Juan	¿Quién lo pregunta?	—¿Quién lo pide? —preguntaron los otros.
Doña Juana	Don Gil.	—¡Don Gil! —respondió ella.
Caramanchel	Ya son cuatro, y serán mil. ¡Endiablado está este paso!	—¡Dos don Giles hay ya aquí! —(¿Cuál será el que yo adoro?) —se preguntaba Inés en el balcón.
Don Juan	Dos don Giles hay aquí.	—Pues conmigo son tres —replicó doña Juana.
Doña Juana	Pues conmigo serán tres.	—Pero vos... ¿cuál sois?
Doña Inés	¿Otro Gil? ¡Cielos! ¿Cuál es el que vive amante en mí?	—El de las calzas verdes; el que ama doña Inés.
Don Juan	Don Gil el verde soy yo.	—Calzas verdes son también las mías— dijo don Juan.
Doña Clara	(<i>Aparte.</i>) Ya he vuelto mi miedo en celos.	—Y las que llevo yo —arguyó doña Clara (<i>DG</i> , p. 85).
	A doña Inés ronda. ¡Cielos! Sin duda que me engañó. Dél me tengo de vengar. (<i>A ellos.</i>) Don Gil de las calzas verdes soy yo solo (<i>DG</i> , vv. 3019-3033).	

Algo parecido ocurre en *PM* con la escena del discurso de la reina a sus traidores, tras haberlos perdonado por primera vez, que en el texto de Morales es más sencilla y que se llena de elementos en repetición cuyo objetivo es insistir sobre el mensaje caritativo de la monarca y, por tanto, enfatizar una vez más el componente emocional:

39. Ver, a este propósito, Arellano, 2003, p. 743.

TIRSO	MORALES
REINA La reina Doña María castiga de aquesta suerte delitos dignos de muerte. Contra vuestra alevosía, en armas y en cortesía os ha venido a vencer, siendo hombres, una mujer. a daros vida resuelta, como quien la caza suelta para volverla a coger. Si pensáis que por temor que a los que os amparan tengo, a daros libertad vengo, ofenderéis mi valor. Para confusión mayor vuestra, he querido premiaros; porque si acaso a inquietaros vuestra ambición os volviere, cuando agora más os diere, tendré después que quitaros. Poco estima a su enemigo quien le vence y vuelve a armar; que en el noble es premio el dar, como el recibir, castigo. si dándoos vida os obligo, por vuestra opinión volved, y si no, guerra me haced. Veremos quién es más firme, vosotros en deservirme, o yo en haceros merced (vv. 1003-1032).	La reina brava y prudente habló entonces así: —Vuestra alevosía, infantes, merecía la muerte; pero <i>la Reina María quiere que veáis que sabe perdonar</i>. Siendo hombres y valientes, como mujer os he vencido: no creáis que os suelte por temor, sino <i>porque veáis que la Reina María sabe perdonar</i>. Y aún más que clemente, quiero ser generosa, y he aquí que no sólo os dejo la vida, sino que os colmo de riquezas y honores. Porque así, si me sois fieles, tendréis con qué calmar vuestra loca ambición, y si volvéis a las andadas, y de nuevo tomáis las armas contra mi hijo y contra mí, cuanto más os haya dado, más podré quitaros. Tened todo esto bien presente y no olvidéis que <i>la Reina María es grande, porque sabe perdonar</i>» (pp. 103-104)¹.

1. Las cursivas son nuestras.

Es en los diálogos de VP donde encontramos más correspondencias con el hipotexto, al mantenerse algunos de ellos idénticos o casi. En la p. 40, por ejemplo, Morales copia los vv. 2810-1816 de Tirso, pero disponiéndolos en línea: «—Don Dionís —repitió—, ya que venís a enseñarme a un tiempo a escribir y a amar... al conde de Vasconcelos, ¿queréis decirme qué es amor y qué son celos?». Mientras que más adelante (p. 41) se replican los vv. 2895-2899 manteniendo incluso la disposición en verso: «la igualdad y semejanza / no está en que sea principal, / humilde y pobre el amante; / sino en la conformidad / del alma y la voluntad». Lo mismo observamos en el bando real en endecasílabos sueltos (pp. 44-45 de Morales, vv. 3732-3754 de Tirso); en la obra moderna son idénticos, incluso dispuestos en versos, pero con alguna variante textual que no parece proceder de ningún testimonio concreto, sino responder a un *lapsus calami* o a correcciones voluntarias de la propia Morales: falta de «el rey», «exista» por «asista», «pluma» por «palma» y «esto porque» por «para que».

Por último, algunos diálogos, al ser arrastrados al código narrativo, se transforman en prosa, condensados en su esencia, como cuando en *PM* doña María vende todas sus pertenencias, escena en la que intervienen varios personajes (en Tirso, vv. 1407-1636) y que en la versión en el hipertexto ocupa pocas líneas:

[Doña María] vendió a los mercaderes su particular patrimonio, sus joyas, su vajilla de plata y hasta las negras tocas con que su hermosa cabeza se cubría desde su viudez, para poder pagar a sus soldados sin recargar los impuestos de sus vasallos, para sostener la guerra y que no tuviera que retroceder ni un paso el cristiano pendón (pp. 111-112).

Hay también casos de extrema reducción, como en *PM*, donde casi 250 versos se resumen en 10 líneas (vv. 2183-2212 de Tirso y pp. 117-118 de Morales), hasta llegar a la supresión de todo el largo discurso de María a su hijo (vv. 2293-2492), dejando su contenido en tan solo 5 líneas: «Y he aquí que la reina se retiró al campo y su hijo quedó por dueño y señor de todo su reino. No hay para qué decir que los consejeros que su madre le dejó eran los que con ella fueran tan nobles y leales: los dos Caravajales y Benavides el fiel» (p. 119). En Tirso esta escena representaba una parte fundamental de la pieza en cuanto, como apunta Torres Nebrera, «es un tratado escénico de educación de príncipes», que trata temas como la obediencia a Dios, el peligro de los malos privados y la necesidad de mantener una adecuada distancia de los nobles, una afabilidad con el pueblo y un respeto hacia el ejército⁴⁰. Una vez más, se prescinde de motivos que no interesarían al nuevo receptor, ni se adecuarían al nuevo contexto.

Ahora bien, si, como hemos explicado, el intento de Morales es conseguir una mayor claridad para acercar el texto tirsiano a su público infantil, se entenderá fácilmente que sus intervenciones lingüísticas tienen un papel decisivo. En esta categoría se encuentran aclaraciones, reformulaciones, recapitulaciones y conectores explicativos, temporales y de contraste. Como veremos, se trata de recursos de ampliación que “dilatan” el texto para hacerlo más accesible.

En primer lugar, uno de los expedientes que Morales aprovecha para evitar que los niños se pierdan en los enredos es la aclaración, visible, por ejemplo, en la explicación de los cambios de personaje. Es este un procedimiento necesario, sobre todo, en la laberíntica historia del *Don Gil*:

Pero a nuestro don Gil —que no era otra persona que quien en Valladolid se llamó doña Juana— sólo le preocupó, desde el momento en que pisó los Madriles, el encontrar un criado que de don Martín no fuera conocido. A su fiel Quintana sólo de tarde en tarde le veía para saber por él noticias de su padre. Pero no le convenía tenerlo a su lado, porque nadie sospechara que él no era *él*, sino *ella*, realmente (p. 55)⁴¹.

40. Torres Nebrera, 2010, pp. 75-76.

41. Las cursivas son de la propia Morales.

De la misma manera, más adelante y en varios puntos de la obra se insiste en el falso estatuto de los don Giles: «—Nací en Valladolid, señoras mías— replicó el falso doncel» (p. 59); «La falsa doña Elvira» (p. 67); «don Gil de las calzas verdes —o sea doña Juana—» (p. 76); «Y el don Gilito verde —la traviesa y enredadora doña Juana—» (pp. 76-77). La aclaración es un recurso presente también en *VP*, donde, una vez más, se orienta al lector para que no caiga en la red de apariencias y falsedades de la obra: «falso don Dionís» (pp. 22 y 32); «el altivo caballero don Dionís, que así se hacía llamar ahora Mireno el pastorcillo» (p. 23).

Finalidad parecida a las aclaraciones tienen las reformulaciones y recapitulaciones, que a veces se concretan en procedimientos metalépticos a través de los cuales la narración recuerda y repasa para su lector los complicados enredos de las comedias; numerosos ejemplos de este fenómeno se encuentran en el segundo capítulo de *DG* (como se sabe, es en el segundo acto de Tirso donde se multiplican los niveles de invención con toda la serie de los falsos don Giles que confunde al receptor): «Y abriendo una puerta hizo salir a don Martín que se le había presentado una hora antes, con el nombre de don Gil de Albornoz, como ya sabemos» (p. 64).

También, con el fin de definir bien las secuencias de los hechos, Morales añade numerosos conectores explicativos, temporales y de contraste: «Pasó aquel día y...» (*DG*, p. 51); «Mas a todo esto» (*DG*, p. 61); «En éstas estaba, cuando una tarde» (*DG*, p. 70); «Mas he aquí que» (*PM*, p. 96); «Y desde aquel momento» (*PM*, p. 106); «Un día al fin» (*VP*, p. 13); «Mas sucedió que» (*VP*, pp. 22 y 28).

Ahora bien, si el papel de los recursos lingüísticos hasta ahora analizados es el de guiar y facilitar a los jóvenes lectores la comprensión del texto, la función de otros recursos es favorecer su atención, así como la memorización. Se trata de elementos procedentes de la lengua oral muy frecuentes en el universo de la literatura infantil, como los numerosos coloquialismos y el uso de un lenguaje cercano al receptor: «Y al saber el viejo don Andrés los amores de su hijo con Juana, cogió, como suele decirse, el cielo con las manos e hizo que inmediatamente se rompiera la concertada boda» (*DG*, p. 52); «[doña Juana] ... puso el grito en el cielo, clamó y juró venganza» (*DG*, p. 53); «Y a don Juan se le alargó un palmo la cara» (*DG*, p. 60); «se enredó la madeja, que el desenredarla parecía imposible...» (*DG*, p. 64); «travesuras» de don Gilito que perseguía a don Martín (*DG*, p. 70); y Doña Juana se describe como «más viva que una ardilla» (*DG*, p. 50). La misma función desempeñan los diminutivos: entre otros, «damita» (*DG*, p. 51), «reyecito» (*PM*, p. 91), «manecitas» (*PM*, p. 99), «enfermito» (*PM*, pp. 105 y 107), «pastorcillo» (*VP*, pp. 12 y 15), «galancito» (*VP*, p. 27).

Otro recurso utilizado por la autora gallega para acercarse al mundo de su joven destinatario son los refranes y dichos, así como algunas frases hechas que el lector infantil conocería. Por ejemplo, cuando describe a doña Juana como «más lista e ingeniosa que el mismísimo Cardona» (*DG*, p. 50), o cuando retoma el tópico clásico de *excusatio non petita, accusatio manifesta* con el dicho «a sí mismo se culpa aquel que se disculpa sin que nadie con sus quejas le haya dado razón» (*PM*, p. 109). Y si la obra de Tirso ofrece un material aprovechable para sus objetivos, Morales lo explota para su propósito y lo traslada a su narración; es el caso de la

fábula del asno cargado de reliquias (VP, vv. 2228-2240), historieta sencilla que bien se presta a ser insertada en la obra infantil. En esta óptica, no pueden faltar las fórmulas estándar del cuento tradicional: «Y como dicen en los cuentos para chicos: «Fueron felices y comieron perdices» (DG, p. 90); «Érase un reyecito de España que solamente contaba tres años» (comienzo de PM, p. 91); «Andando, andando, llegaron a poblado» (VP, p. 18).

Finalmente, con el mismo propósito, Morales aprovecha numerosas figuras de repetición para recordar a sus lectores los nombres de los personajes, a imitación, una vez más, del estilo de los cuentos infantiles: «Y don Gil, entretanto... Don Gil, entretanto, se había despojado de sus famosas calzas verdes...» (DG, p. 65); «la reina bella, le [sic] reina buena, la reina brava, la reina prudente» (PM, p. 118); «En los montes de Portugal [...] vivía [...] un anciano pastor llamado Lauro. [...] los demás pastores [...] no podían tenerlo por igual, sino por muy superior a todos ellos. En sus cuitas iban a Lauro a consultar, en sus apuros iban a Lauro a pedir [...] le amaban tanto que no había en los montes un solo pastor que por Lauro no hubiera querido dar hasta la vida. Tenía Lauro un hijo...» (VP, p. 11); «[...] el corazón le dio un violento brinco y por recordar mejor al perdido galán entabló conversación con la doncella y le brindó, generosa, su mejor amistad. Y doña Juana dijo llamarse doña Elvira y ser natural de Burgos. Y por mejor corresponder el favor de su vecina, la invitó a que fuera a visitarla» (DG, p. 66)⁴².

4. CONCLUSIONES

Como se ha pretendido demostrar en este trabajo, la reelaboración de las tres comedias tirsianas llevada a cabo por María Luz Morales para la editorial Araluce y publicada con el título *Historias de Tirso de Molina relatadas a los niños*, representa un valioso ejemplo de transcodificación, que incide tanto en el contenido como en la forma de los hipotextos. Tras el análisis propuesto, se puede afirmar que la intervención de la autora atañe sobre todo a la forma de las obras originales y que, contrariamente a lo que observa Julio al considerar las adaptaciones de Morales de clásicos teatrales, lo que se recoge de Tirso no son solamente los argumentos narrados, «espigando las escenas más significativas»⁴³, sino también los diálogos dramatizados, que, como se ha visto, se aprovechan también como material diegético.

El principio general seguido por la adaptadora ha sido simplificador y en su labor se han hallado algunos de los recursos identificados por Sotomayor Sáez como frecuentes en las reescrituras de clásicos para la infancia: reducción, prosificación y transmodalización⁴⁴. Asimismo, se ha observado que todas las operaciones llevadas a cabo en la reescritura se deben a la necesidad de amoldarse al nuevo receptor infantil y a la nueva época, la Edad de Plata, en la cual el sistema cultural y los tópicos del Siglo de Oro ya no tendrían sentido. Así, la autora gallega se adecúa al nuevo destinatario y a su intertexto lector en temas, lenguaje, tono e implicacio-

42. Las cursivas son nuestras.

43. Julio, 2021, p. 176.

44. Sotomayor Sáez, 2005.

nes culturales, siendo necesaria una «adaptación no sólo a la capacidad lingüística y literaria de los lectores, sino incluso a su sistema de referencias y valores, a su sistema cultural»⁴⁵. En esta operación de transvase de códigos, de dramático a narrativo, a veces se pierde la belleza del verso castellano aurisecular, como admite la propia Morales en el prólogo a las *Historias de Lope de Vega*:

Tal como Lope de Vega escribió estas obras son un drama y dos comedias vestidos con el suntuoso ropaje de los sonoros versos castellanos. En prosa lisa y llana, tal como hoy os las ofrecemos, pierden mucho de su belleza original. Son, en cambio, mucho más comprensibles para vuestras imaginaciones infantiles, que pueden seguir así el hilo de la fábula y recrearse con la grandeza de las situaciones⁴⁶.

A pesar de ello, consideramos la labor de María Luz Morales muy fructífera y oportuna, en cuanto consigue, de una forma amena y sencilla, hacer llegar la imaginación y el ingenio de las historias tirsianas a toda una generación de niños y adultos, con la modernísima convicción de la importancia de los libros de diversión, porque como ella misma afirma, «no hay diversión sin diversidad»⁴⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «La fuerza del ingenio en la comedia de capa y espada de Tirso», en *Tirso, de capa y espada*, ed. Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 55-81. Reeditado en Ignacio Arellano, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, pp. 157-184.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 1964.
- Barthes, Roland, «Texte (théorie du)», en *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Britannica, 1968, XV, pp. 1013-1017.
- Barthes, Roland, «La muerte de un autor», en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.
- Bobes Naves, María del Carmen, «Lengua y Literatura en el texto dramático y en el texto narrativo», *Bulletin Hispanique*, LXXXVII, 3-4, 1985, pp. 305-335.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- Cerrillo, Pedro, y César Sánchez, «Literatura con mayúsculas», *Ocnos. Revista de Estudios sobre Lectura*, 2, 2006, pp. 7-21. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259120386001>.

45. Sotomayor Sáez, 2005, p. 233.

46. Morales, *Historias de Lope de Vega*, p. 12.

47. Morales, *Libros, mujeres, niños*, p. 79.

- Colomer, Teresa, *La evolución de la enseñanza literaria*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-evolucion-de-la-ensenanza-literaria/html/fd44e955-2086-4bd1-8e6b-f0c144443564_10.html.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London / New York, Methuen, 1980.
- Frenk, Margit, «El vergonzoso en palacio: duplicaciones y multiplicaciones», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 42.1, 1994, pp. 77-86. <http://www.jstor.org/stable/40299647>.
- García Padrino, Jaime, «La colección Araluce: las obras maestras al alcance de los niños (1914-1955)», en *Grands auteurs pour petits lecteurs*, ed. Christine Pérès, Manage, Lansman, 2011, pp. 33-42.
- García Pavón, Francisco, *España en sus humoristas*, Madrid, Taurus, 1966.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Automoribundia. 1888-1948*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1948.
- González-Grano de Oro, Emilio, *La Otra generación del 27. El Humor Nuevo español y «La Codorniz» primera*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2004.
- González-Grano de Oro, Emilio, *Ocho humoristas en busca de un humor. La Otra generación del 27*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2005.
- Jakobson, Roman, «On Linguistic Aspects of Translation», en *On Translation*, ed. Reuben A. Brower, Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.
- Julio, Teresa, «María Luz Morales y la colección "Las obras maestras al alcance de los niños" de la editorial Araluce ante la censura franquista», *Boletín de la Real Academia Española*, 99, CCCXXX, 2019, pp. 665-701.
- Julio, Teresa, «María Luz Morales y su labor en la editorial Araluce», *Revista de Literatura*, LXXXIII, 165, 2021, pp. 167-191. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2021.01.008>.
- Kristeva, Julia, *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1969.
- Lefevere, André, *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Salamanca, Colegio de España, 1997.
- Mendoza Fillola, Antonio, *El intertexto lector*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc988p7>.

- Morales, María Luz, *Historias de Tirso relatadas a los niños*, Barcelona, Araluce, s. a.
- Morales, María Luz, *Libros, mujeres, niños*, Barcelona, Publicación de la Cámara Oficial del Libro de Barcelona, 1928.
- Morales, María Luz, *Historias de Lope de Vega*, Barcelona, Araluce, 1940.
- Mounin, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970.
- Oteiza, Blanca, «Estudio y anexos», en Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 147-181.
- Sánchez Castro, Marta, *El humor en los autores de la «otra generación del 27». Análisis lingüístico-contrastivo. Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007.
- Sbriziolo, Carola, «L'umorismo nella Spagna della Edad de Plata», *Hápx. Revista de la Sociedad de Estudios de Lengua y Literatura*, 9, 2016, pp. 35-50.
- Segre, Cesare, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.
- Serpieri, Alessandro, *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978.
- Servén Díez, Carmen, «María Luz Morales y la promoción de la lectura infantil», *Álabe*, 5, junio 2012. <http://dx.doi.org/10.15645/Alabe.2012.5.3>.
- Soriano, Marc, *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Buenos Aires, Colihue, 1995.
- Sotomayor Sáez, María Victoria, «Literatura, sociedad, educación: las adaptaciones literarias», *Revista de educación*, Extra 1, 2005, pp. 217-238.
- Tirso de Molina, *Don Gil de las calzas verdes*, en *Obras completas. Cuarta parte de comedias II: Todo es dar en una cosa, Amazonas en las Indias, La lealtad contra la envidia, La Peña de Francia, Santo y sastre y Don Gil de las calzas verdes*, ed. del IET dirigida por Ignacio Arellano, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 739-883.
- Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 2010.
- Torres Nebrera, Gregorio, «Introducción», en Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 11-100.