

## REESCRITURAS DE *LE PIED DE MOUTON* EN ESPAÑA. LOS DIFERENTES FINALES DE ACTO DE *LA PATA DE CABRA*

Montserrat Ribao Pereira  
*Universidad de Vigo*

En 1829 el teatro del Príncipe pone en escena *Todo lo vence Amor o La pata de cabra*, adaptación de *Le pied de mouton*, melodrama cómico de Ribié y Martainville que se había estrenado en París en 1806. Grimaldi, responsable del montaje de la pieza, firma como suya la primera edición de la comedia (1831), cuya difusión impresa aumenta la fama que la obra había conseguido ya con las numerosas representaciones de que era objeto<sup>1</sup>.

Disponemos de tres manuscritos de la pieza. Dos de ellos, conservados en la Biblioteca Municipal de Madrid (en adelante BM), son apuntes utilizados en el momento de proceder al montaje de la obra. Por su propia naturaleza de cuadernos para la puesta en escena estos dos apuntes informan tanto de aspectos concretos de la representación (decorados, maquinaria utilizada, cambios de telones, atrezzo, movimientos de personajes...) como de los diálogos que los actores ensayaron o los que por diferentes razones se decidió suprimir o modificar. El tercer manuscrito, propiedad de la Biblioteca Nacional de Madrid (en adelante BN) fue un ejemplar presentado a censura gubernativa<sup>2</sup>.

Tanto el texto literario como el espectacular varía de los dos primeros manuscritos a este último. Por su parte, la edición de 1831 reproduce una versión de la obra muy cercana al texto dramático que ofrecen los manuscritos de BM y diferente al que

---

[1] C. Ribié y A.L. de Martainville (1807) *Le pied de mouton*, París, Masson. J.M. de Grimaldi (1831) *Todo lo vence amor o La pata de cabra*, Madrid, Repullés. Segunda y tercera ediciones también en Repullés, 1836 y 1845 respectivamente. La única edición actual de la que disponemos es la de D.T. Gies, en Toma, Bulzoni, 1986. A propósito de Grimaldi *vid.*, también de Gies (1988) *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain. Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent*, Cambridge, University Press.

[2] *Vid.* características y particularidades de los diferentes apuntes en M. Ribao Pereira (1999) "Acerca de los apuntes teatrales y sus posibilidades en el estudio del estado del teatro romántico español", *España Contemporánea*, XII, 2, pp. 67-86, y *La representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona, EUNSA, 1999.

leemos en BN. Ello es especialmente significativo en los finales de acto, donde las variantes que rastreamos informan sobre concepciones espectaculares diferentes en la recepción hispana de la comedia francesa, aspecto este que centrará nuestra atención en las páginas que siguen.

En la última escena del acto I todos los testimonios manuscritos de *La pata* coinciden en señalar la existencia de una decoración corta que representa la

Vista de la parte de la quinta de don Lope donde están los torreones. Detrás de las rejas aparecen, en el uno, don Juan, y en el otro doña Leonor (I, 15).

A partir de este planteamiento escenográfico común, los manuscritos de la Municipal y de la Nacional, respectivamente, ofrecen finales diferentes. Los primeros, es decir, los apuntes utilizados en el montaje de la pieza en su estreno, presentan un desenlace similar al del modelo francés. Don Juan (Gusman en *Le pied*) lamenta ocasionar tantos padecimientos a su amada Leonor, al tiempo que se arrepiente de haber creído en las mágicas promesas de Amor (el Genio en la obra francesa):

GUSMÁN: (...) Va, je ne me reproche que ma folle crédulité.

UNE VOIZ: Arrête, Gusman, tu vas voir comme je punis les ingrats (I, 13, p. 20).

JUAN: (...) ¡Ah! ¡Cuánto me arrepiento de mi credulidad!

CUPIDO: Tente, desconfiado, ahora verás cómo castigo a los ingratos (I, 15)<sup>3</sup>.

En este momento se inicia, tanto en el texto francés como en el español de los apuntes, un juego escénico con maquinaria aérea propia del género de magia. Así en *Le pied* leemos:

Un petit char, aussi riche qu'élégant, traverse le théâtre. Un bruit souterrain se fait entendre, le mur d'airain disparaît, un nuage magnifique recueille et enlève les deux amants (I, 13, p. 20,

---

[3] Para las relaciones entre el original francés y la adaptación de Grimaldi vid. E. Caldera (1984) "*La pata de cabra y Le pied de mouton*", *Studia Historica et Philologica in Honorem M. Batllori*, Roma, Pliegos de Cordel, pp. 567-575; también M. Ribao Pereira (2000) "*Todo lo vence amor o La pata de cabra. Versiones textuales y puesta en escena*", *Actas XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva.

y en los apuntes de *La pata*, así como en la edición:

Sale Cupido guiando por el aire un carro elegante tirado por dos palomas; al pasar por delante de la reja de don Juan se desploma la torre y queda él recogido en el carro. Otro tanto sucede con Leonor (...) (I, 15).

Pero mientras en el texto francés el acto termina con el empleo del trasto del genio, en *La pata* (apuntes y edición) la escena continua todavía unos instantes. En el momento en que se desploman las torres entran en las tablas don Lope, don Simplicio, Lazarillo y otros criados. Don Juan, desde los aires, insulta a Majaderano, que de acuerdo con su pusilánime carácter se desmaya en brazos de los criados mientras cae el telón.

Este matiz en la caracterización del personaje está ausente en el manuscrito de la Nacional, que reduce (con respecto a BM y a la edición) los contenidos reflexivos o paródicos, y desdibuja el perfil caracterizador de los personajes. Por el contrario, aparecen en BN elementos monstruosos que en ningún caso se rastrean en los primeros actos de los otros textos:

[Simplicio] (Va a entrar en el castillo y se halla encerrado en una jaula entre animales monstruosos; entre tanto se hundén las torres, y los amantes con Cupido atraviesan en un carro luminoso por encima de la jaula.) (I, 15).

A partir de aquí leemos dos finales diferentes, el primero de ellos transcrito por la misma mano que el texto literario de la pieza, y el segundo por una mano distinta que procede, además, a tachar la versión previa.

Primer final manuscrito BN:

SIMPLICIO: ¡Ay! Que me embisten ¡Estéense ustedes quietos!  
¡Por aquí! ¡Ay!  
LOPE: ¡Piedad!  
SIMPLICIO: ¡Socorro!

Segundo final manuscrito BN:

LOPE: Arre perezoso.  
SIMPLICIO: Estése usted quieto, que me duele; yo correré...  
(*El tocador se transforma en una noria a la cual queda sujeto.*)

Como se puede apreciar, las diferentes versiones españolas de *Le pied* coinciden en complicar la puesta en escena del desenlace original francés, si bien con matices: los manuscritos de la Municipal y la edición ridiculizan la cobardía de Simplicio, mientras que los dos finales que prevé BN buscan, además, rentabilizar al máximo la espectacularidad del final del acto, de ahí que introduzcan una nueva situación dramática (don Simplicio y don Lope encerrados en una jaula y embestidos no sabemos muy bien por qué o por quién) y una mutación final, que transforma el versátil tocador de Leonor en una noria a la que queda cruel y paródicamente amarrado Majaderano.

Más relevantes aún son las diferencias entre los distintos finales del acto segundo. Como sucede a lo largo de toda la pieza, el desenlace de los apuntes procede, por *amplificatio*, del texto francés. Aun cuando los parlamentos de los personajes en los manuscritos de la Municipal son más filosóficos y digresivos que los de *Le pied*, no aparecen en ellos motivos ni temas nuevos, y también la puesta en escena se vale de procedimientos similares para la consecución del efectismo característico del género. Se explota, primeramente, el movimiento del protagonista en escena como recurso cómico. Así, Simplicio/Nigaudinos pretende impedir que Leonor salga de su cuarto durante la noche, pero no acierta con el lugar idóneo en que colocarse; primero instala un sillón frente al cuarto de la muchacha, busca después una silla para descansar los pies, se traslada al sillón del lado opuesto del escenario, y por último toma una vela y registra el cuarto completo.

Cuando el movimiento del personaje cesa (por fin Simplicio/Nigaudinos encuentra acomodo en un sillón y se dispone a dormir) la puesta en escena rentabiliza los juegos de luces para crear un ambiente de supuesta fantasmagoría con la que se ridiculiza una vez más la cobardía de Majaderano. En la penumbra de la sala este cree ver cómo los retratos de los antepasados que adornan la estancia bostezan cuando él lo hace. En ese momento uno de los apuntes introduce un curioso guiño al lector (y al espectador) que está ausente en los demás textos manuscritos e impresos de *La pata*. Dice don Simplicio, irónico:

Los retratos han estado bostezando al mismo tiempo que yo (...) Pues aunque fueran espectadores de un drama sentimental... (II, 18).

Amedrentado, Simplicio corre a apagar las velas que iluminan la escena. Las acotaciones de los manuscritos de la Biblioteca Municipal y las de la edición (pero no las de BN) especifican:

Apaga una de las velas; cuando tiene apagada la segunda vuelve a encenderse la primera. Apaga nuevamente otra y se enciende la otra, cuyo juego se repite dos o tres veces. (...) Vuelve a tuestas a su sillón; se dispone para dormir; las dos velas se vuelven a encender (II, 18/14).

Es fácil imaginar la risa del público contemplando a un ridiculizado Majaderano presa del pánico ante tamaña brujería. La repetición del juego con las velas no sólo atiende a este aspecto, sino que contribuye a alargar la escena mientras se prepara la decoración y los trastos de la última mudanza, en la que de asistimos a otro desenlace parcial marcadamente efectista. Una vez más comprobamos la cercanía espectacular de los textos de la Municipal con respecto al modelo francés. Don Nigaudinos, el don Simplicio de *Le pied*,

Il place sur sa tête le chapeau, qui se change en un gros ballon; Nigaudinos est enlevé. (...) Lazarille et d. Lopez accorent à ses cris. Le fond du théâtre s'ouvre, et l'on voit Gusman et Léonora sur un char aérien qui traverse le théâtre dans une direction opposée à celle du ballon qui enlève Nigaudinos (II, 15, p. 35)

y Simplicio en los apuntes (y en la edición):

- Se pone el gorro y se emboza en la capa. A poco se duerme y no bien principia cuando se le va hinchando el gorro hasta tomar la forma y las dimensiones de un globo. Se despierta asustado. (...) Acuden dando gritos y medio desnudos don Lope, Lazarillo y varios criados y paisanos con hachones. Muda la decoración y representa el teatro una campiña por cuyos aires se va el globo llevando a don Simplicio en su dirección mientras Cupido lleva en otra a don Juan y doña leonor sentados en un carro elegante (II, 18/14)<sup>4</sup>.

El manuscrito de la Biblioteca Nacional propone un final de acto diferente: desaparece el nervioso ir y venir de Majaderano por las tablas y los fantasmagóricos bostezos de los retratos son sustituidos por golpes. Los retratos abofetean a don Simplicio sin piedad hasta que

---

[4] La numeración de las escenas del segundo acto varía de un apunte a otro, de ahí que el final de acto corresponde en un caso a la escena 18 y en el otro a la 14.

[Don Simplicio] saca la espada; el retrato saca también la suya, desarma a don Simplicio y le da una tremenda cuchillada (II, 21)<sup>5</sup>.

En ese momento se inicia un número musical ausente tanto en el original como en la edición española y los manuscritos de la Municipal<sup>6</sup>. Se trata de una canción humorística interpretada por don Simplicio y el retrato, en la que —eso sí— se retoma un motivo presente tanto en la versión francesa como en las adaptaciones hispanas: el del bostezo.

SIMPLICIO: ¡Oaaaaá! (*Bostezando.*)

RETRATO: ¡Oaaaaá!

SIMPLICIO: ¡Caracoles! ¿Quién bosteza  
junto a mí?

Fue ilusión: a nadie veo  
por aquí.

Se cierran mis ojos  
a mi pesar:  
el plácido sueño  
me rinde ya.

¡Oaaaaá!

RETRATO: ¡Oaaaaá!

SIMPLICIO: ¡Ay! ¡Cristo bendito!

No ha sido ilusión;  
alguno bosteza  
lo mismo que yo.

¿Mas quién si estoy solo?

Inútil temor;  
el eco sin duda  
repite mi voz.

Probemos ahora.

¡Oh!

RETRATO: ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!

[5] La numeración de las escenas en el manuscrito de la Biblioteca Nacional no se corresponde con la de los dos de la Biblioteca Municipal.

[6] Precisamente una de las diferencias más importantes entre el manuscrito de la Biblioteca Nacional y los de la Biblioteca Municipal es la ausencia —en estos— de números musicales. Por los testimonios críticos y periodísticos de la época sabemos, sin embargo, que la representación de *La pata de cabra* se jalonaba de canciones y melodías, cuyas partituras se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid (signatura: música 9-17).

SIMPLICIO: Es el eco, ya no hay duda.  
Vuelve al pecho su valor,  
y en la cama me coloco.  
RETRATO: Loco, loco, loco, loco.  
SIMPLICIO: ¡Otra vez! Por Belcebú.  
RETRATO: Bu, bu, bu, bu.  
SIMPLICIO: Echándola de chistoso.  
RETRATO: Oso.  
SIMPLICIO: Está el eco importuno.  
RETRATO: Tuno.  
SIMPLICIO: Si piensa alcanzar trofeo...  
RETRATO: Feo.  
SIMPLICIO: Le advierto que yo no me aburro.  
RETRATO: Burro.

Este número musical precede, sin transición alguna, al desenlace del acto, ya que desaparecen los juegos de luces a que antes aludíamos y el parlamento de don Simplicio se reduce notablemente con respecto al que leemos tanto en la edición como en los apuntes. La canción obedece, pues, tanto a principios dramáticos sustanciales (el mantenimiento de la atención del público suscitando en él la risa a que mueven los hechos representados, y la suspensión temporal de la intriga) como formales, ya que la duración del número de don Simplicio y el retrato permite que la compañía disponga de tiempo para ordenar, cómodamente, la tramoya correspondiente al último efecto del acto.

En la misma línea que el desenlace del primero, el segundo acto de BN da entrada a lo monstruoso, que se une al componente onírico presente en la escena de los bostezos. Véase cómo, por encima del efecto cómico que buscaba el final del texto francés, la edición española y los apuntes, el manuscrito de la Nacional potencia el efectismo de la puesta en escena:

Quédase dormido; en la pared del fondo aparecen algunas figuras espantosas de las cuales don Simplicio se asusta. Luego el retrato de Leonor que se transforma en una visión horrible. Después el retrato de don Simplicio que tan pronto tiene cabeza de buey como la suya propia. Últimamente aparece don Simplicio en el globo que poco a poco desaparece. Muda la decoración. La luna y multitud de planetas y cometas aparecen alumbrados por una luz azulada y se ve a don Simplicio colgado del globo (II, 21).

La aportación onírica y monstruosa del manuscrito de la Nacional a los desenlaces parciales de *La pata de cabra* desaparece en el correspondiente al tercer acto. El decorado del mismo parte, como es habitual, del sugerido por el texto francés:

Le théâtre change et représente l' Olympe; trône où sont assis les deux amants. Ce trône est entouré de Nuages portant des Amours (III, 11, p. 48).

El teatro representa el Palacio aéreo de Cupido. Este está sentado en un trono de rosas entre don Juan y doña Leonor (III, 9).

A diferencia de lo que sucedía en los actos anteriores, en éste son los apuntes (y la edición) los que inciden en la espectacularidad de la puesta en escena de un modo especial. El desenlace que ofrece el manuscrito de la Nacional, sin embargo, es brevísimo: Cupido exige a don Lope que permita a Juan y Leonor ser felices, a lo que los interesados responden:

LEONOR: Ya os habréis convencido, querido tutor, y vos también, obstinado pretendiente, de que todo lo vence amor.

JUAN: O la pata de cabra (*enseñándola*) (II, 9).

Los apuntes, por el contrario, señalan la existencia de una nueva mudanza ("*Una nube que se levanta recoge sentados a don Lope y a don Simplicio*"), y Leonor describe el telón de fondo en que se desarrollan los últimos momentos de la pieza:

Todo aquí recuerda las glorias de mi beneficio protector: Hércules hilando a los pies de Ontala; Diana y Endimión; Cibeles, Neptuno, Vulcano, Céfito, Tritón y la Aurora; en fin, el amor dominando la tierra, el fuego, los aires, el agua; y triunfando de la fuerza, de la prudencia, de la vejez, de todo en fin; porque todo... todo lo vence amor (III, 9).

Además, Simplicio insinúa un discurso de *captatio benevolentiae* que no se continua efectivamente, acaso porque correspondiera a patrones preestablecidos a tal efecto y por tanto no fuese necesaria su transcripción para garantizar la comprensión del texto por parte del receptor:

SIMPLICIO: Perdonad sus muchas faltas, etc, etc. (*Música*).  
*Bailete general. Fin.*

Tanto la intervención de Leonor como ésta de don Simplicio pasan a la edición, fiel una vez más al texto literario y espectacular de los apuntes, pero no se consignan en el manuscrito de la Biblioteca Nacional.

A la vista de estos diferentes planteamientos escenográficos que rigen la construcción espectacular de los finales de acto en *La pata de cabra* cabe plantearse varias cuestiones. En primer lugar ¿a qué se debe esta variedad? La respuesta hay que buscarla, posiblemente, en la naturaleza misma del género teatral en el siglo XIX, y en las específicas características del subgénero en que se inscribe esta pieza. La comedia de magia, alejada de la trascendencia de la tragedia neoclásica y del incipiente drama romántico, era susceptible de modificaciones formales en las sucesivas representaciones, de cara a una mayor cercanía con el espectador. Así, Deleito y Piñuela comenta las alusiones a los Montpensier introducidas en las representaciones de la obra en tiempos de la Revolución del 68, y D.T. Gies explica cómo de día en día se añadían nuevos trucos y chistes a la puesta en escena de *La pata*<sup>7</sup>.

Del mismo modo que la comedia se mostraba permeable con la actualidad extrateatral de su momento, recibiría también la influencia de los nuevos gustos espectaculares del romanticismo a la hora de concebir su puesta en escena, de ahí que los finales de acto en el manuscrito de la Biblioteca Nacional, posterior cronológicamente a los de la Municipal<sup>8</sup>, sean —en líneas generales— más innovadores que los de los apuntes de la Municipal, muy cercanos en su disposición a los del original francés<sup>9</sup>. Las soluciones de BN no son más efectistas por el empleo de máquinas o trastos más complejos, sino por la acumulación de mudanzas (dos en los desenlaces del primero y segundo actos) y de efectos diversos: recurso a lo onírico, a lo monstruoso, a lo diabólico incluso... acumulación significativa que acerca esta versión a planteamientos escenográficos de ese romanticismo al que Grimaldi contribuirá promoviendo la representación de las piezas más importantes de la época, desde *La conjuración de Venecia* hasta *El trovador*<sup>10</sup>.

[7] D.T. Gies, ed. cit., p. 37. J. Deleito y Piñuela (1946) *Estampas del Madrid teatral de fin de siglo*, Madrid, Calleja, también citado por Gies, ed. cit., p. 42.

[8] A este respecto vid. M. Ribao Pereira, "Algunas reconsideraciones sobre J. de Grimaldi y *La pata de cabra*", de próxima publicación en *Archivuum*.

[9] A propósito de la evolución en la espectacularidad de la comedia de magia, vid. F.J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos y R. de la Fuente, eds. (1992) *La comedia de Magia y de Santos*, Madrid, Júcar; E. Caldera (1982) "La última etapa de la comedia de magia", *Actas VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. I, pp. 247-253; y *Teatro de Magia (I y II)*, Roma, Bulzoni, 1983 y 1991.

[10] Vid. F.M. Duffey (1942) "Juan de Grimaldi and the Madrid Stage (1823-1837)", *Hispanic Review*, pp. 147-156; D.T. Gies (1984) "Juan de Grimaldi y la máscara romántica", *Romanticismo II*, pp. 133-140, y "Larra, Grimaldi and the actors of Madrid", *Studies in Eighteenth-Century Spanish Literature and Romanticism in Honor of J.C. Dowling*, Newark, Delaware, 1985, pp. 115-122.

La existencia de diferentes soluciones en los finales de acto (además de otras notables divergencias entre los manuscritos de las que no podemos ocuparnos en este momento) remite, asimismo, a la concepción del género dramático como un proceso, no como un producto. No existe una sola *pata de cabra*, sino diferentes estadios de la misma; la consideración sistemática de todos ellos posibilita, como acabamos de ver, el acercamiento a los procesos de reescritura de los que la comedia de magia que nos ha ocupado es resultante.