

The Taming of the Shrew
revisitada por Juan Guerrero Zamora
para el Teatro Español en 1975:
una fiera sin domar

Elena BANDÍN FUERTES
Universidad de León

Como citar este artículo:

BANDÍN FUERTES, Elena (2008) «*The Taming of the Shrew* revisitada por Juan Guerrero Zamora para el Teatro Español en 1975: una fiera sin domar», en PEGENAUTE, L.; DECESARIS, J.; TRICÁS, M. y BERNAL, E. [eds.] *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Barcelona 22-24 de marzo de 2007*. Barcelona: PPU. Vol. n.º 1, pp. 127-140. ISBN 978-84-477-1026-3.

Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:

<http://www.aieti.eu/pubs/actas/III/AIETI_3_EBF_Taming.pdf>.



***The Taming of the Shrew* revisitada por Juan Guerrero Zamora para el Teatro Español en 1975: una fiera sin domar**

Elena Bandín Fuertes
Universidad de León

1. Introducción

A finales del siglo XIX, y coincidiendo con el movimiento por la liberación de la mujer y la lucha por el sufragio femenino, *The Taming of the Shrew* deja de ser considerada una «comedia» para convertirse en lo que la crítica feminista denomina «a problem play» dentro del canon shakespeariano (Thompson 1990: 21). Entre 1660 y 1844 la obra nunca se representó siguiendo el texto original. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XIX, la comedia de Shakespeare empezó a recuperar su lenguaje propio y los directores teatrales tuvieron que enfrentarse con la puesta en escena del texto original en lugar de desviarse del mismo para suavizar los elementos bárbaros que éste contiene. Al representar la obra tal y como Shakespeare la concibió, gran parte del público empezó a incomodarse ante la humillación y sumisión de la protagonista (Thompson 1990: 21):

The last scene in particular has become something of a touchstone for the liberal (or otherwise) sympathies of all concerned since at least 1897, when George Bernard Shaw wrote: «No man with any decency of feeling can sit it out in the company of a woman without being extremely ashamed of the lord-of-creation moral implied in the wager and the speech put into the woman's own mouth»).

De igual forma, cuando la obra fue representada en 1978 por la Royal Shakespeare Company, uno de los críticos la calificó de «barbaric and disgusting», preguntándose «whether there is any reason to revive a play that seems totally offensive to our age and our society» y recomendando que «it should be put back firmly and squarely on the shelf» (Thompson 1990: 17). Nelson Garner (1988: 105) señala que «the central joke in the *The Taming of the Shrew* is directed against a woman. The play seems written to please a misogynist audience, especially men who are gratified by sexually sadistic pleasures». Por lo tanto, si las mujeres no participan de la broma, la audiencia femenina no puede encontrar ningún divertimento en la misma. Poco importan las distintas interpretaciones que del final de la obra se hagan, o los intentos por acentuar su tono de farsa, «it is still a bad play» (Nelson Garner 1988: 105). La ambigüedad presente en el texto de Shakespeare hace que éste haya sido objeto de continuas revisiones y actualizaciones, «changing its colors to match the expectations of different ages» (Haring-Smith 1985: 3). De ahí que las teóricas feministas se hayan ocupado de esta obra más de lo que lo había hecho el aparato crítico que gira en torno a Shakespeare hasta entonces, puesto que su representación refleja «historical variations in stage practice and mirrors our shifting cultural notions of the relationship between men and women in marriage» (Haring-Smith 1985: 5).

***La fierecilla* durante la dictadura franquista**

De forma general, la representación de esta obra en España siempre ha estado caracterizada por su carácter cómico y popular, con fuertes implicaciones sexistas. El género de farsa otorgado a la comedia de Shakespeare no es único del polisistema cultural español, sino que es común a otros contextos de llegada, porque a través de este género se permite aceptar lo que de otra forma resultaría inaceptable. El objetivo de la farsa es «to enjoy the unacceptable» porque «the very absurdity of farce [...] functions to let us take pleasure in aggressive feelings we would otherwise have to suppress» (Berek 1988: 99).

Durante los primeros años de la dictadura se plagieron y adaptaron para su representación reescrituras anteriores, como es el caso de la de Manuel Matosés (1895) y la de José María Jordá y Luis de Zulueta (1913), llevadas a escena por diversas compañías comerciales. En la década de los

50, la compañía de María Jesús Valdés estrenó el texto de José Luis Alonso (1954), la de Fernando Fernán Gómez la versión de Víctor Ruiz Iriarte (1958) y la de Alejandro Ulloa *La doma de la indomable* en versión de Tomás Borrás y Alejandro Ulloa (1959). Además, hemos de citar la versión cinematográfica de Antonio Román, interpretada por Carmen Sevilla y Alberto Closas y estrenada en 1955 (véase Zaro 2004). Todas las representaciones fueron autorizadas por la censura oficial y bien recibidas por crítica y público.¹ Para explicar el éxito de estas versiones nos adherimos a lo expresado por Zaro (2004: 135) en relación a la versión cinematográfica:

Su argumento principal es un ejemplo de «sometimiento patriarcal» muy acorde con los presupuestos ideológicos del régimen y, en especial, de su tratamiento legal de la mujer, desprovista en aquel entonces incluso de la «patria potestad» o capacidad legal para decidir sobre sus propios asuntos. Por todo ello, las operaciones «domesticadoras» ejercidas sobre el texto de Shakespeare evidencian las tensiones artísticas e ideológicas de la época y hacen de *La fierecilla domada* un excelente ejemplo de traducción inserta en un sistema y época concretos.

Esta domesticación, acorde con los mecanismos de control ideológico de la época franquista en la que se acentúan los valores patriarcales y la subyugación de la mujer ante el elemento masculino, dominó la representación del texto durante toda la dictadura. En cambio, la versión de Guerrero Zamora, estrenada en 1975, fue la primera en nuestro país que tomó conciencia de lo que la puesta en escena de la comedia de Shakespeare simboliza y tuvo en consideración planteamientos de corte feminista al enfrentarse a ella. *La nueva fierecilla domada* es el reflejo de una época en que la dictadura da sus últimos coletazos y la mujer empieza a luchar por sus derechos y libertades. El férreo control de la censura externa no impidió la representación de un texto que, probablemente, hubiese sido mutilado en años anteriores.

El texto de Guerrero Zamora entró a trámite en los organismos burocráticos del aparato censor franquista en 1975. Gracias a los fondos sobre censura que están custodiados en el Archivo General de la Administración (AGA) hemos podido consultar el expediente correspondiente registrado con el número 109/75. Para nuestra sorpresa, el expediente había sido expurgado y el sobre sólo contenía el libreto de la representación.² No obstante, y a pesar de que no disponemos de los informes elaborados por los lectores, sí advertimos que el libreto presenta algunas marcas textuales,³ aunque intuimos que su dictamen final fue el de autorizado sin tachaduras, puesto que una de las marcas coincide con una de las frases que ofendió a uno de los críticos el día del estreno.⁴

3. La nueva *fierecilla domada* de Guerrero Zamora: recepción crítica

El 31 de marzo de 1975, Año Internacional de la Mujer, Guerrero Zamora estrenó su versión del clásico inglés en el Teatro Español de Madrid. La puesta en escena y la interpretación de los actores fueron aplaudidas por el público con una «larga ovación» (Rico 1975: 30) y elogiadas por la crítica, que tildó el montaje de «espectáculo deslumbrante de color» (Valencia 1975). En *La nueva fierecilla domada* Guerrero Zamora sitúa la acción en un mercado italiano con la intención de reflejar un «luminoso cromatismo y variopinto trasiego humano» (Guerrero Zamora 1975: 2). Los

¹ Todas las reescrituras españolas de *The Taming of the Shrew* fueron autorizadas sin problema, salvo el libreto presentado por Joaquín d'Igalmar y Fernando Egea, que fue autorizado con tachaduras por incluir alusiones cómicas a la práctica de la religión protestante (exp. de censura teatral 137-51).

² Creemos que muchos de los expedientes tramitados en 1974 y 1975 han sido expurgados porque algunas de las cajas que hemos consultado, que contienen expedientes de censura teatral de esos años solo incluyen los libretos teatrales y no hay rastro de las instancias e informes censorios.

³ Las distintas marcas textuales pueden corresponder a tachaduras, indicaciones o subrayados. En este caso algunos segmentos aparecen señalados, pero ello no implica que el texto fuese mutilado. Las marcas textuales del texto de Guerrero Zamora son las siguientes: «vejigas de hacer virgos»; «(Pregones, hay más, pero se dejan a la imaginación de los intérpretes)»; «(Cantan una canción)»; «Aparte de que, así, se les pondrán los dientes largos a estos desfloravirgos»; «¡Más tira coño que sogá, [...]»; «¿Han desvirgado a alguien en Mantua?» (libreto en exp. 109-75).

⁴ Nos referimos a la marca textual «más tira coño que sogá» que aparece citada en una de las reseñas teatrales por resultar ofensiva para el crítico: «a propósito de Shakespeare y en el teatro Español, me produce vértigo. Mejor dicho: las consecuencias fisiológicas del vértigo» (en Alvaro 1976: 76). Puede darse el caso que el autor de la reseña y el de las marcas textuales fuese la misma persona.

integrantes de este mercado están permanentemente en escena, creando «un gran espectáculo con canciones y bailes, subrayando mucho el ambiente popular italiano y, en general, mediterráneo» (Álvaro 1976: 74) e interviniendo en diversos momentos de la acción⁵. El elenco se completa con una compañía de cómicos y músicos ambulantes que representan la farsa de *La fierecilla domada* para divertir a los espectadores. La obra tiene un carácter pícaro, atrevido y sensual, propio de la *commedia dell'arte*. Sin embargo, aunque las situaciones corren parejas a las del TO, Guerrero Zamora presenta una nueva tesis en la que Caterina, nombre dado a la protagonista, abandera los derechos de la mujer. En palabras del propio autor, como recoge Hernández Petit (1975: 72):

La nueva fierecilla domada es una reestructuración muy libre. Se mantienen los caracteres fundamentales y la intriga, pero la forma es nueva. Se representa en la plaza pública de un mercado. Y, en cuanto al fondo, me permito contradecir al famoso y universal autor. Según él, la mujer, en todo, debe estar sometida al hombre. Mi siglo y yo, optamos por la evolución. La mujer y el hombre son valores iguales.

La nueva versión de Juan Guerrero Zamora no dejó indiferentes a los críticos, que salieron verdaderamente alarmados por lo que el adaptador había hecho con el texto del bardo inglés. El rechazo que esta reescritura originó quedó patente en las reseñas teatrales de la época. Los críticos resaltan que Guerrero Zamora «nunca debió entrar en este juego» (Álvaro 1976: 72), porque de hacer de la obra de Shakespeare un espectáculo a «eso de retorcerle el pescuezo a la ‘bravía Catalina’ para convertirla en precursora de los ‘derechos de la mujer’ que diría Alfonso Paso, hay un cierto trecho por el que debe estar prohibido caminar» (Álvaro 1976: 72). La tesis de Guerrero Zamora, contraria a la expuesta en el original, no es bien recibida porque «darle la vuelta a la ‘intención’ bien explícita de la obra shakesperiana, es cargarse a Shakespeare» (en Álvaro 1976: 72). El final de la obra, en el que Caterina aparece en vaqueros, transportada de un siglo futuro, reivindicando los derechos de la mujer, resulta intolerable para los críticos. El texto de la última parte, de nueva creación literaria, sustituye el discurso final de sumisión de Kate por un nuevo tipo de discurso en conflicto con la moral reinante. Según la crítica, el público español carece de «capacidad para asimilar formas e ideas que no son de ahora» (Prego 1975: 51) y por ende, para asimilar este tipo de alegato feminista.

Ningún crítico califica el texto de Guerrero Zamora de «traducción», sino que lo etiquetan como «versión libre», «algunas veces fiel al original» (Valencia 1975), pero no «fundamentalmente respetuosa con el texto de Shakespeare» (Prego 1975: 51). Lo único que ha conseguido el «libérrimo adaptador del original» (Aragónés 1975) es «una flexión traumática sin coherencia» en la que se dice «a ratos lo mismo y a ratos lo contrario» mientras «Shakespeare, excesivamente citado se escapa por el foro» (Álvaro 1976: 73-74). Para Prego (1975: 51), «Shakespeare no está, ciertamente en el argumento de la obra» sino «en el tratamiento que dio a un tema ya mostrenco en su época». De la misma opinión es Andrés Amorós (1975: 52) al apuntar que «de la obra clásica subsiste solo el esquema inicial de personajes y situaciones» pero «del lenguaje de Shakespeare apenas queda nada. Así pues, se trata de una obra de Juan Guerrero Zamora y a él corresponde el mérito o demérito». Ello da pie al debate sobre la actualización de los clásicos, estrategia de trasvase a la que los críticos se muestran reacios. Valencia (1975) es contrario al uso que se hace de los clásicos para que «digan cualquier cosa que no dijeron». Sin embargo, Pablo Corbalán (1975: 32) añade que «las adaptaciones, los arreglos, las revisiones de los clásicos están, pues, a la orden del día en los teatros de todo el mundo. No es moda, manía o tendencia —nosotros tan conservadores— sólo de españoles. Al contrario: la inspiración nos llega de fuera».

Otra de las objeciones a este montaje fue que, para colmo, lo expuesto por Guerrero Zamora tuvo que soportarlo el erario público, por lo que «la cosa alcanza entonces enorme gravedad: ¿puede ponerse el dinero común al servicio de una idea equivocada y mediocre del teatro?» (Álvaro 1976:

⁵ Guerrero Zamora recurre a técnicas de interpretación propias de la *commedia dell'arte* al mismo tiempo que las combina con técnicas brechtianas incorporando diversas canciones al espectáculo: «El teatro es Juego»; «Canción de la primogénita libre»; «Canción de boda»; «Canción del hambre»; «La mostra dei costumi», etc. A menudo se interrumpe la acción principal para dar paso a la interacción de cómicos y mercaderes, recordando a la audiencia que lo que están presenciando es una farsa y creando el efecto de distanciamiento característico de las teorías brechtianas.

75). De lo anteriormente expuesto se deduce que el plantear una tesis de igualdad entre sexos es del todo inaceptable en el Teatro Nacional, símbolo de conservadurismo y donde no hay cobijo para ideas revolucionarias que vayan en contra de los postulados del régimen.

4. Estudio textual

4.1. Nivel macrotextual

En este apartado, nos ocuparemos de establecer las desviaciones formales que el texto presenta a nivel macrotextual, teniendo en cuenta el cómputo global de réplicas, la distribución textual y las *dramatis personae*, tanto del TO como del TM (véase Anexo 1). El análisis macrotextual del texto ya evidencia algunas de las estrategias traductoras utilizadas por Guerrero Zamora. En primer lugar, creemos que Guerrero Zamora no partió del original inglés, sino que se inspiró en traducciones previas para elaborar su reescritura y, en particular, en la de Astrana Marín, con la que se puede establecer cierto paralelismo.

La versión libérrima de Guerrero Zamora, siendo una actualización del texto, contiene un número total de réplicas de 1299, es decir, 541 más que el TO. Esta estrategia de adición ya nos indica un desvío del TO. Se ha eliminado cualquier referencia a la *Induction* del original y al argumento de Sly, que se sustituye por la acción de los mercaderes. Así, los cómicos en lugar de representar la obra para Sly, la representan para los integrantes del mercado. Las réplicas añadidas cumplen dos funciones distintas: recrear el ambiente mercantil y revertir la tesis del original respecto a la relación hombre-mujer. El texto de Guerrero Zamora está dividido en dos partes, sin presentar ningún otro tipo de unidad de segmentación menor como el cuadro o la escena. De este modo, la primera parte, con 431 réplicas, se corresponde con el Acto I, el Acto II y la primera escena del acto III del TO, mientras que la segunda parte, con 868 réplicas, que comienza con la escena de la boda, desarrolla el resto del TO. La distribución de personajes confirma que la trama del calderero Sly está ausente en el texto de llegada. Se han añadido una serie de personajes que no estaban presentes en el TO hasta completar un elenco de 40 actores, preservando a los personajes principales e italianizando los nombres de acuerdo con el espacio escénico en el que se sitúa la trama. Para crear una versión actualizada del texto, Guerrero Zamora se ha servido fundamentalmente de la adición de réplicas, la alteración de la distribución textual y la sustitución de personajes y escenas.

4.2. Nivel microtextual

Por razones de espacio, en esta comunicación nos limitaremos a comentar el fragmento final de la obra (véase Anexo 2), momento culminante en el que Zamora se aleja de la acción veneciana y traslada a Caterina a un siglo distinto. En el texto origen, Kate con su discurso final somete su voluntad a la de Petruccio y acata las normas de una sociedad patriarcal. De esta manera, la intervención de Kate implica la pérdida de su voz (Nelson Garner 1988: 116):

In order to prosper, she must speak patriarchal language. The Kate we saw at the beginning of the play has been silenced. In one sense, it does not matter whether she believes what she is saying, is being ironical, or is acting: her words are those that satisfy men who are bent on maintaining patriarchal power and hierarchy

Sin embargo, en el texto meta la intervención última de sumisión se convierte en una reivindicación de los derechos de la mujer. Guerrero Zamora otorga una nueva voz a la protagonista y la convierte en símbolo de toda la comunidad femenina. Las mujeres hablan a través de Caterina, negándose a someterse a la voluntad del hombre y reclamando una posición de igualdad. En esta actualización y revisión del TO, Caterina no ha sido domada, sino que se rebela ante el poder patriarcal convirtiéndose en sujeto activo y recuperando su voz, que, a su vez, es una voz colectiva que había estado silenciada durante muchos años. Esta protesta tampoco se expone como una guerra entre sexos, sino que Caterina sugiere una relación de igualdad en la que la mujer no solo es esposa, sino también amante y amiga, relación a la que Petruccio accede. Caterina plantea en este último fragmento ciertos temas controvertidos como son la libertad en el vestir, el derecho a disfrutar del sexo, la libertad para decidir sobre su maternidad, el derecho a trabajar, etc. El discurso de Caterina

no va dirigido solo a Petrucchio, sino que éste actúa como interlocutor entre ella y el resto de la audiencia, hombres y mujeres. Caterina da fin a la obra con la siguiente intervención: «Gracias también a Shakespeare porque, queriendo enseñarnos cómo los hombres han de domar a las mujeres, nos hizo comprender de qué modo las mujeres habrán de domar a los hombres» (Guerrero Zamora 1975: 118). Con esta última frase Zamora nos traslada de nuevo al mercado, donde se inicia una batalla campal entre los miembros femeninos y masculinos que nos recuerda que el espacio temporal de hace cinco siglos está más cercano a la realidad que el siglo al que se van Caterina y Petrucchio.

5. Conclusiones

El texto de Guerrero Zamora no mantiene una relación de equivalencia formal y semántica con el TO. Sin embargo, sí mantiene con el texto de partida una equivalencia funcional en el sentido de que su fin es también la representación para crear un tipo de respuesta en el espectador, aunque en este caso contraria a la producida por el texto origen, en el cuál se inspira para rebatir sus tesis. El texto de Guerrero Zamora presenta un nivel de significación muy alejado del original por lo que es difícil establecer hasta qué punto deriva del mismo. Chesterman (1997: 62), en relación al concepto de traducción propuesto por Toury, establece que

The minimum requirement is simple that a text is claimed to be a translation, and that is accepted (by the clients and/or the readers) as a translation in the target culture: it is accepted as conforming to the prevalent translation norms. On this view, then the boundaries of the concept *translation* are ultimately not set by something intrinsic to the concept itself, but by the ways in which members of a culture use the concept.

De acuerdo a esta afirmación, hemos visto que la crítica del momento no aceptó el texto de Guerrero Zamora como una traducción del original, aunque siempre aluden al mismo para establecer algún tipo de relación entre ambos. Guerrero Zamora plasma en escena un diálogo con el texto original sobre la relación hombre-mujer y para ello utiliza la traducción de Astrana Marín llevando a cabo un proceso de transferencia intralingüístico e intracultural. Por lo tanto, el producto resultante en la cultura de llegada, alejado del original y alejado de Astrana, forma parte de una cadena textual que se inicia a partir del texto de Shakespeare.

Guerrero Zamora puso en boca de Caterina los deseos de muchas mujeres: una relación de igualdad y no de sometimiento a la voluntad del hombre, es decir, una relación recíproca de satisfacción conyugal. La representación de *La nueva fierecilla domada* supuso un signo de cambio, que no sólo se manifiesta en el sistema teatral sino que es reflejo de una sociedad que exige libertad y, en particular, la libertad de la mujer.

Referencias bibliográficas

- Álvaro, F. (1976). El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975. Madrid: Prensa española.
- Amorós, A. (1975). «Una fierecilla feminista». *Ya*, 2 de abril. 52.
- Aragonés, E. (1975). «La nueva *Fierecilla Domada*, en el Español». [Referencia incompleta]
- Berek, P. (1988). «Text, Gender, and Genre in *The Taming of the Shrew*». En M. Charney (ed.). «*Bad Shakespeare. Revaluations of the Shakespeare Canon*. Cranbury - Londres -Mississauga: Associated University Presses. 91-104.
- Corbalán, P. (1975). «*La nueva fierecilla domada*, de Shakespeare-Guerrero Zamora», *Informaciones*, 4 de abril de 1975. 32.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Guerrero Zamora, Juan. (1975). *La nueva fierecilla domada*. Libreto en expediente de censura teatral 109/75. Madrid: AGA.
- Haring-Smith, T. (1985). *From Farce to Metadrama. A Stage History of The Taming of the Shrew, 1594-1983*. Westport - Londres: Greenwood Press.
- Hernández Petit, J. (1975). «Entre bastidores». *ABC*, 3 de abril de 1975. 72-73.

- Igalmar, J. y F. Egea (1951). *La dama y la doma*. Expediente de censura teatral nº 137-51.
- Nelson Garner, S. (1988). «*The Taming of the Shrew*. Inside or Outside the Joke?». En M. Charney (ed.). «*Bad*» *Shakespeare. Revaluations of the Shakespeare Canon*. Cranbury - Londres -Mississauga: Associated University Presses. 105-119.
- Prego, A. (1975). «*La nueva fierecilla domada*, de J. Guerrero Zamora». *ABC*, 2 de abril. 51.
- Rico, E. G. (1975). «*La fierecilla domada* de Shakespeare, *nueva* según Guerrero Zamora», *Pueblo*, 2 de abril. 30.
- Shakespeare, W. (1895). *La fierecilla domada*. Comedia en cuatro actos y en prosa arreglada al español por Manuel Matosés. Madrid: Velasco imp.
- Shakespeare, W. (1984). *The Taming of the Shrew*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shakespeare, W. (1959) *La fierecilla domada*. Versión libre en dos actos de la obra de William Shakespeare por Víctor Ruiz Iriarte. Madrid: Escelicer.
- Shakespeare, W. (1913) *La Fierecilla Domada*. Comedia lírica en tres actos de Shakespeare refundida por José M^a Jordá y Luis de Zulueta. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Ámsterdam: John Benjamins.
- Valencia, A. (1975). «*La nueva Fierecilla domada*, en el Español (31-III-75)». [s. l.]
- Zaro Vera, J. J. (2004). «Traducción y contexto social y artístico en dos versiones españolas de *The Taming of the Shrew* de William Shakespeare». En Grupo Traducción, Literatura y Sociedad (ed.). *Ética y política de la traducción literaria*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones. 121-144.

Anexo 1. Cómputo de réplicas, distribución textual y *dramatis personae* TO-TM

TO	TM
Induction: 74 Sc. i.: 29 Sc. ii: 45	
Act I: 150 Sc. i: 64 Sc. ii: 86	Primera parte: 431
Act II: 137 Sc. i: 137	
Act III: 114 Sc. i: 31 Sc. ii: 83	
	Segunda parte: 868
Act IV: 250 Sc. i: 67 Sc. ii: 48 Sc. iii: 75 Sc. iv: 34 Sc. v: 26	
Act V: 168 Sc. i: 75 Sc. ii: 93	
Total: 758	Total: 1299

TO	TM
Sly	Verdulero
Hostess	Ropavejero
Lord	Boticario
Bartholomew	Joven Pregonera
Huntsmen	Falso Peregrino
Servants	Armero
Players	Jardinero
Merchant	Frutera
Haberdasher	Celestina
	Chacinero
Tailor	<i>Sastre</i>
	Carnicero
	Florista
	Mancebo 1
	Mancebo 2
	Manceba 1
	Manceba 2
	Trujumán manco
	Trujumán cojo
Petruchio	<i>Petruccio</i>
Katherina	<i>Caterina</i>
Baptista	<i>Battista</i>
Grumio	<i>Gianni</i>
Hortensio	<i>Ortensio</i>
Lucentio	<i>Luzencio</i>
Tranio	<i>Tranio</i>
Gremio	<i>Gremio</i>
Bianca	<i>Bianca</i>
	Uno de menguadas luces
Biondello	<i>Biondello</i>
	Cura
Curtis	<i>Beppo</i>
A pedant	<i>Pedagogo</i>
	Interfecta 1
	Interfecta 2
	Interfecta 3
	Interfecta 4
Vincentio	<i>Vincenzo</i>
	Monaguillos
Widow	<i>Viuda</i>

Anexo 2. Fragmento final TM

TM/FIER/REP/1975/GUERRERO-ZAMORA

(Todos se van volviendo hacia el patio de butacas, atónitos, porque por el pasillo ha entrado Caterina, vestida con atuendo actual de pantalones vaqueros o acaso en cuero negro. Casi hippy pero sin desaliño alguno, por el contrario según una estudiada naturalidad y una no menos estudiada coquetería)

Battista.- *(Estupefacto)* Ha bajado, sí, ¡pero cómo ha bajado!

Caterina.- *(Va acercándose al escenario, al que subirá)* Es que ni he bajado ni he subido, padre. La mujer no va al hombre bajando como si se humillara o subiendo como si ascendiera. La mujer y el hombre se encuentran siempre en llano, al nivel donde las olas se remansan, en el punto medio que el amor marca en el camino.

Petruccio.- *(Aterrado)* ¡Y lleva los pantalones!

Caterina.- *(Se echa a reír)* Pero no en el sentido que tú le das, Petruccio. Los llevo porque para guardarme el secreto me favorecen. *(La Viuda y Bianca, que se asomaron intrigadas ante las primeras réplicas de esta escena, han bajado ya.)*

Viuda.- ¿Cómo puede ser eso?

Bianca.- ¿Es moda nueva?

Pedagogo.- Como un tanto oriental.

Vincenzo.- Acaso de las tierras que descubrió Cristóforo Colombo.

Bianca.- ¿No vendrá de París de la Francia?

Petruccio.- Pero, ¿qué es esto? ¿Estáis indagando el mapamundi en los corvejones de mi esposa? ¿Por qué te has vestido de forma tan extravagante por no decir pecaminosa, Cata?

Caterina.- Porque en el tiempo del que vengo, el cuerpo ya es apenas pecado.

Petruccio.- ¿En el tiempo del que...? ¿Qué significa eso de venir de un tiempo?

Caterina.- Muy lejano del vuestro, tan lejano que ni siquiera podríais imaginarlo.

Gremio.- Estas metafísicas no presagian nada bueno.

Petruccio.- *(Tratando de recobrar su empaque)* Se trata de un símil, eso es. Pero, bajo el símil y extravagancias del vestir aparte, me parece bien claro que la actitud de mi Cata presagia amor, paz, vida tranquila, sumisión respetuosa y... reconocimiento insito de la superioridad del varón. En resumen, armonía y felicidad.

Caterina.- Armonía y felicidad, sí, pero justamente por eso sin sumisiones ni superioridades de nadie.

Petruccio.- ¿Debo entender que, en ese tiempo del que hablas, no seré ya tu rey?

Caterina.- Si es otro símil...

Petruccio.- ¿Ni tu señor?

Caterina.- Según y como.

Petruccio.- ¿Ni tu amo?

Caterina.- Seguro que no.

Viuda.- ¡Me paso a vuestro tiempo, señora! ¡Estoy harta del mío y de sus hombres, esponjándose todos de tenerte ahíta como hacía mi marido cuando cada noche me dejaba a dos velas! ¡Ni un tanto así por una vez sentí de aquella comezón por la que algunas se emboban!

Caterina.- Hiciste mal. Hay que sentir.

Viuda.- ¡Eso es! ¡Cuando a él le viniera en real gana!

Caterina.- ¿Por qué a él y no a ti?

Bianca.- Toda dama que se respete debe regatearse.

Caterina.- ¿Y no debería ser mejor que se ofreciera y tomara, que pidiera y se otorgase como un

don?

Vinzenzo.- Desde que el mundo es mundo se sabe que la mujer es principio pasivo.

Caterina.- ¡Mentira! Cuando el gozo la inunda, todo su ser—cada nervio y cada glándula—se modifica. ¿Es eso pasivo? Cuando gesta, la savia llega a su vientre desde el principio de los tiempos. ¿Es eso pasivo? Lo habéis pensado así porque os convenía para vuestro gobierno. Si el súbdito no lee, ni piensa, ni opina, ni trabaja, el tirano está seguro.

Battista.- Pero el súbdito debe respetar a su príncipe.

Caterina.- Mal respeto será si antes el príncipe no le respeta, a él.

Petruccio.- ¿Queréis más respeto que el de quedaros tranquilamente en casa mientras nosotros nos partimos el alma trabajando?

Caterina.- Es que no queremos quedarnos siempre en casa, ni estar siempre tranquilas, ni que luego nos vengáis con el alma rota.

Luzencio.- ¡Pero habréis de parir!

Caterina.- ¡Cuando queramos! Hay mujeres que se arrodillan entre los arrozales, se alzan con un niño y siguen su faena. Un niño es un peso leve sobre la espalda.

Petruccio.- ¡Ese tiempo del que vienes es un desmadre, Cata!

Caterina.- Quizá esté más enmadrado que el tuyo.

Ortensio.- ¿No habrá ya diferencias entre hombre y mujer?

Verdulero.- ¡Eso, eso, unisex!

La joven pregonera retozona.- ¡Que te pasas de tiempo!

Caterina.- ¡Qué aburrido sería! Diferencias habrá porque somos distintos. Pero no seremos valores desiguales. Tú y yo valdremos lo mismo, poco o mucho, pero lo mismo.

Bianca.- ¡Lo que yo decía! La mujer ha de ser igual al hombre.

Caterina.- ¿Cómo? ¿Mirándose a un espejo?

Bianca.- ¡No volveré a mirarme!

Caterina.- Y harás mal. Como haces mal ahora, cuando no sales de tu imagen. La mujer inventó los espejos para mirarse y, no deteniéndose, traspasarlos.

Battista.- ¿Y hay algo más allá de los espejos, hija?

Caterina.- La unidad de dos palabras que estaban perdidas—hombre y mujer—y que vuelven a fundirse.

Petruccio.- En resumidas cuentas: Que ahora aspiráis a todo. ¡Incluso a trabajar! Porque también quieres trabajar, ¿no?.

Caterina.- Sí, y apoyarme en tu brazo fuerte, pero mantenerte con mano firme cuando saltes arriba a la esperanza. Y protegerme en tu fuerza, pero protegerte entre mis pechos. Y que, al llegar la noche, no seas tú el que esté más cansado. Y que, durante el día, te mantenga vivo la inquietud de no saber si estoy pensando en ti, aunque esté imaginándote. Y que sepas que puedo hablar con otros hombres sin traicionarte. Y que derribes rejas y cancelas pensando que no me aseguras ocultándome, como algo sin voluntad que pudiera ser robado, sino mostrándome a la luz del sol, porque en esa luz estarás tú. Y ser tu confidente cuando lo necesites. Y tu amigo cuando desees hablar de tus secretas rebeldías. Y, cuando busques complacencias más hondas y pausadas, nuevos placeres, amantes y no esposa, ser tu amante, todas tus posibles amantes.

Petruccio.- ¡Luego gané la apuesta!

Caterina.- La ganarás. Dentro de cinco siglos. O quizás seis, no sé. Cuando seas un poco madre. Nunca habrás sido más hombre. Cuando descendas de tu trono. Nunca habrás estado más alto. Cuando compartas. Nunca habrás sido más señor.

Petruccio.- ¡Pamplina! Con toda esa oratoria, Caterina, lo que buscases disimular el hecho de haber bajado.

Caterina.- ¡Dios mío! No ha entendido nada. Ni he bajado ni he subido, vengo a ti.

Petruccio.- ¡Porque te lo mandé!

Caterina.- No, amor mío. Por algo mucho más simple. Porque te quiero.

Petruccio.- ¿Tienes respuesta para todo!

Caterina.- Y ahora, ¿queréis veniros a mi siglo?

Battista.- ¿En tu siglo quedan cómicos, hija?

Caterina.- Claro que quedan. Y siempre los habrá. Como los viejos bufones. Para decir verdades, riendo.

Petruccio.- Entonces, ¡ilustre concurrencia de la ciudad de Papua, os dejamos! Ahí quedáis, en un Renacimiento en el que Galileo se olió la tostada de que la tierra gira, probándose por tanto que lo que ahora está encima después está debajo y al revés, sin cesar nunca, como dice mi Cata que sucede entre hombre y mujeres.

Caterina.- Quedaos con Dios y gracias. Gracias también a Shakespeare porque, queriendo enseñarnos como los hombres han de domar a las mujeres, nos hizo comprender de qué modo las mujeres habrán de domar a los hombres. *(Música, canción. Los cómicos quitándose sus atavíos y regresando a nuestra época, se van cantando. El pueblo queda por un momento admirado. Pero después...)*.