

¡QUÉ DE APUROS EN TRES HORAS!, REFUNDICIÓN DE BRETÓN DE LOS HERREROS DE *LOS EMPEÑOS DE SEIS HORAS*

JOSEBA ANDONI CUÑADO LANDA*

RESUMEN

El teatro barroco español pervive en las tablas de los siglos XVIII y XIX a través de refundiciones. El dramaturgo Bretón de los Herreros es también uno de los mejores refundidores de su tiempo. En 1826 refundió la comedia áurea *Los empeños de seis horas*, de Antonio Coello, y la tituló *¡Qué de apuros en tres horas!* Este trabajo pretende comparar ambas versiones y analizar las diferencias de tipo estructural, ideológico y psicológico, entre otras, que son un reflejo de su época.

Palabras clave: Bretón de los Herreros, refundición teatral, teatro barroco, teatro del siglo XIX.

Spanish baroque theatre was still performed in the 18th and 19th centuries throug refundiciones, or new versions of these plays. Bretón de los Herreros, a dramatist of the 19th century, is also one of the best ones creating new versions of Spanish baroque plays. In 1826 he wrote ¡Qué de apuros en tres horas!, based on Los empeños de seis horas, by Antonio Coello. This article tries to compare both versions and analyze their structural, ideological or psychological differences, amongst others, which reflect its own time.

Keywords: Bretón de los Herreros, refundición, Spanish baroque theatre, 19th century theatre.

El espectador de los siglos XVIII y XIX vio muchas de las obras del teatro barroco a través de refundiciones¹. La estética teatral neoclásica criticaba del teatro áureo su barroquismo lingüístico, su falta de verosimilitud y el no cumplimiento de las famosas tres unidades (supuestamente) aristotélicas;

* jclanda@alumni.unav.es y jcuñado@sanferminikastola.org

1. Álvarez Barrientos, J. (2000). "Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación". En García Lorenzo, L. (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, pp. 279-324. Kassel: Reichenberger: "La mayoría de los espectadores conoció las obras del teatro áureo gracias a esos arreglos [las refundiciones] y no directa y originalmente" (p. 286).

también se censuraba la moral que reflejaban estas obras². Los refundidores intentaban adaptar la comedia del XVII a los nuevos presupuestos dramáticos, con diferente fortuna. Entre las comedias más refundidas y más representadas no figuran precisamente dramas serios y filosóficos como *La vida es sueño*, sino las comedias de enredo, o de capa y espada. Una de las razones puede ser la siguiente: el ritmo frenético de estas historias enrevesadas hace que la acción suela transcurrir en un día o en unas pocas horas. De modo que, sin pretenderlo, se ajustan muchas de ellas a la unidad de tiempo. Un caso análogo es el de la unidad espacial: la historia suele desarrollarse en una misma ciudad y los cambios de lugar nos trasladan, como mucho, de la casa de un personaje a la de otro. En conclusión, el refundidor puede encontrar más sencillo adaptar estas historias y por eso las prefirieron a los dramas serios, que gozan de mayor consideración entre la crítica actual.

El dramaturgo riojano Bretón de los Herreros es uno de los refundidores más hábiles del siglo XIX³. Refundió obras de Calderón como *Peor está que estaba*, *No hay cosa como callar* o *Con quien vengo, vengo*; también obras de Lope, de Alarcón o de Moreto⁴.

Una de las diversas refundiciones de Bretón de los Herreros se titula *¡Qué de apuros en tres horas!* (A3H en adelante) y se basa en la comedia áurea *Los empeños de seis horas* (E6H en adelante). *Los empeños de seis horas* (y su refundición) se trata de la típica comedia de enredo, de ritmo rápido (la acción transcurre en seis horas), con dos parejas, el contrapunto cómico formado por el gracioso y la graciosa y un sinfín de casualidades e imposibles, confusiones con las damas tapadas con mantos y alusiones a las dos puertas de la casa que inevitablemente traen a la memoria famosos títulos calderonianos.

Los empeños de seis horas es una comedia de enredo que durante mucho tiempo fue atribuida a Calderón, aunque su verdadero autor parece ser Antonio Coello, según Cotarelo y Mori⁵. Cruickshank afirma que es de Coello “pero el ceñido e intrincado argumento es típicamente calderoniano”⁶. No hay que olvidar que Coello es un autor del ciclo de Calderón, un epígono⁷.

2. Durán, M., González Echeverría, R. (1976). *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos. En las pp. 25-26 enumeran los aspectos más criticados.

3. Ruiz Vega, F. A. (1998). “Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: *Con quien vengo, vengo*”. *Berceo* 134, pp. 55-73. “La fortuna que corría una obra aureosecular en su refundición dependía mucho de la mano que la reelaboraba. La habilidad en refundir el modelo antiguo con los recientes preceptos estéticos sin echar a perder la obra estaba en poder de unos pocos. [...] El más notable del elenco [...] es, sin duda, Bretón de los Herreros, autor de diez refundiciones” (p. 59).

4. Díez Taboada, J. M., Rozas, J. M. (1985). *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa. I, “El Correo Literario Mercantil”*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, p. 7.

5. Cotarelo y Mori, E. (1918). “Don Antonio Coello y Ochoa”, en *Boletín de la Real Academia Española*, V, pp. 550-600.

6. Cruickshank, D. W. (2011). *Calderón de la Barca*. Madrid: Gredos, p. 474.

7. Mackenzie, A. (2001). “Antonio Coello como discípulo y colaborador de Calderón”. En Díez Borque, J. M. (ed.), *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, pp. 37-59. Madrid: Ollero&Ramos.

La obra alcanzó cierta resonancia en el extranjero. En Inglaterra, Samuel Tuke tradujo la obra al inglés en 1663 y la tituló *The adventures of five hours*⁸. Existen ediciones de 1664 (impresa por Henry Herringman) y 1712 (impresa por T. Johnson). La obra también se tradujo al francés, *La journée difficile*, publicado en el segundo tomo de *Théâtre Espagnol* (París, 1770). Es una traducción que sigue más de cerca el original que la inglesa: en España la obra se publicó también con el título *Lo que pasa en una noche*. A pesar de lo diferente del título, se trata de la misma obra.

Se desconoce la fecha exacta de composición, pero diferentes alusiones a lo largo de la comedia permitirían situarla en torno a 1640 o poco después. En un romance narrativo de la primera jornada se mencionan las rebeliones catalana y portuguesa de 1640 y, en un segundo romance de la misma jornada, se habla del III marqués de Velada y de la guerra de Flandes⁹. Todo parece confirmar, pues, que es de principios de la década del 40.

La obra se imprimió, siempre bajo el nombre de Calderón, en la octava parte de las *Comedias Nuevas Escogidas*, impresa en 1657 (BNE R/22661)¹⁰, y en diversas sueltas del XVII y del XVIII. Con el título *Los empeños de seis horas* existen sueltas diferentes: una en la Biblioteca Menéndez Pelayo (signatura 33756), otra en la Biblioteca Nacional (signatura U/9282) —precede al título “Núm. 6”— y otra en la BNE también (T/4615) —precede al título “Núm. 242” —. Se trata de tres testimonios diferentes, del siglo XVII, aunque no llevan colofón ni, por lo tanto, editor, lugar ni fecha de publicación. Se publicó también con el título alternativo *Lo que pasa en una noche* (BNE T/20552), en este caso atribuida a Antonio Cuello [sic.], pero igualmente carece de colofón. Del siglo XVIII es la suelta impresa por Francisco de Leefdael, titulada *Los empeños de seis horas. Comedia famosa, de don Pedro Calderón*, número 55. Se conservan diversos ejemplares. Uno en el Museo Nacional del Teatro (FA 10 COM 7), otro en la Biblioteca Menéndez Pelayo (signatura 30809). En realidad son dos testimonios diferentes, con distinto colofón y ligeras variantes entre sí.

E6H no cuenta actualmente con una edición crítica, ni siquiera con una simple edición moderna. Para las citas, sigo la versión de la octava parte de *Escogidas* porque es el testimonio con mejores lecturas.

Un cotejo rápido de estos testimonios nos permite, si no realizar un estema, al menos sí establecer grupos entre los testimonios. BNE R/22661 es el testimonio con mejores lecturas y con menor falta de versos. MP 33756

8. Cruickshank, D. W. (2011). *Op. Cit.*, p. 474.

9. Las menciones son: “Cuando el gran Felipe el Grande [...] despachó su embajador / a Hungría, donde a este tiempo / el emperador estaba, / por darle cuenta del nuevo / desacierto en que le ponen / los temerarios pretextos / del catalán rebelado / y del portugués soberbio” (E6H, I, fol. 31v); y “Encargose esa facción [...] / al gran marqués de Velada” (E6H, I, 34v).

10. Existe un ejemplar de la octava parte de *Escogidas* en BNE R/22661. En la Biblioteca Histórica Municipal, con signatura Tea 1-28-8, se encuentra otro, aunque con la particularidad de que el primer y el último folio es manuscrito. Por lo demás, se trata del mismo testimonio.

estaría también en las ramas altas del estema, pero lo separan del primero tanto una serie de lecturas equipolentes como un conjunto de errores que transmite a sus descendientes: BNE U/9282, MP 30809 y BNE T/4615. Por ejemplo, el siguiente octosílabo de BNE R/22661 (fol. 46v), “*Porcia: ¿Cómo? Nise: ¿Cómo? Pues está*”, se convierte en un verso hipometro en MP 33756 (fol. 14v) y sus descendientes: “*Porcia: ¿Cómo? Nise: Pues está*”.

Sin embargo, BNE U/9282 (p. 34), MP 30809 (p. 32) y BNE T/4615 (p. 136) carecen del verso “Pues habrá de ser así” que está tanto en BNE R/22661 (fol. 47v) como en MP 33756 (18v). Por lo tanto, MP 33756, BNE U/9282, MP 30809 y BNE T/4615 forman un bloque diferenciado de BNE R/22661, pero MP 33756 ocupa un lugar superior.

Por otro lado, MP 30809 es posterior a los demás porque, como tiene colofón, se sabe que es una suelta del XVIII. Además de eso, carece de dos versos, “es forzoso por los dos” (p. 19) y “¿Adónde está el que me ofende?” (p. 30), que sí están en BNE U/9282 (p. 18 y p. 34) y BNE T/4615 (p. 122 y p.134), con lo que éstos estarían encima de él en un estema. Ahora bien, ¿con cuál de estos dos testimonios relacionamos MP 30809? Todos los testimonios traen el verso “Puto. Hora y media nos queda”¹¹, excepto BNE U/9282 (p. 23), que trae “Pues hora y media nos queda”. MP 30809 no sigue esta *lectio facilior* de BNE U/9282, así que es de suponer que esté relacionado con BNE T/4615.

Por su parte, *¡Qué de apuros en tres horas!* es una refundición de 1826. Se estrenó el 6 de diciembre de 1826 en el madrileño Teatro del Príncipe y se mantuvo en cartelera dos días más¹². La obra se repuso en 1829. Se conservan cinco testimonios manuscritos y un impreso, con ligeras variantes, pero poco significativas. Cuatro manuscritos se conservan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. El primero, Tea 1-59-1 A, es el ejemplar original que se envió a la censura. Contiene la firma del censor y demás permisos. La obra recibió el visto bueno, siempre y cuando se enmendara una serie de versos que el censor tachó o reemplazó por otros. Otros dos testimonios, también de 1826, son Tea 1-59-1 B y Tea 1-59-1 C. El primero contiene notas relativas a la representación, ya que en la portada se indica que fue el ejemplar del primer apuntador Franco. También se incluye, con tinta en otro color, los nombres del reparto¹³. Este testimonio sigue las correcciones del censor. El segundo también contiene los nombres del reparto y notas escénicas, pero no incluye las correcciones del censor, lo que nos permite reconstruir los versos que éste tachó en Tea 1-59-1 A. Un testimo-

11. BNE R/22661 (fol. 42v), MP 33756 (fol. 13v), MP 30809 (p. 24) y BNE T/4615 (p. 126).

12. Para las circunstancias del estreno, su recaudación, etc., es imprescindible consultar el excelente trabajo de Ballesteros Dorado, A. I. (2012). *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 283-292.

13. A la izquierda aparecen en tinta oscura los nombres de todos los miembros del reparto; a la derecha, en tinta algo más clara, sustituyendo a tres miembros del primer reparto, se añaden tres nombres más, acompañados de la fecha 1829. Así pues, para la reposición de 1829 pudo emplearse este testimonio.

nio curioso es Tea 1-59-1 D, que contiene la saca de algunos personajes: Octavio, Fabio, Porcia, César, Enrique, Nise; pero desde un punto de vista textual está relacionado con los tres anteriores. El quinto ejemplar manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional (mss. 14553/7) y diverge de los anteriores, especialmente en las acotaciones. Tampoco incluye la división en escenas. Estos cinco son testimonios manuscritos. Años después de su representación, la obra se imprimió en Madrid, en 1863, en la imprenta de M. Galiano y en la serie Biblioteca Dramática¹⁴. Este testimonio es en esencia la versión impresa de Tea 1-59-1 C: sigue las variantes propias de este testimonio y, como él, trae los versos originales de Bretón, no los del censor. A la hora de citar, sigo las lecturas de este testimonio.

Sería interesante establecer qué relación textual existe entre E6H y A3H. Ahora bien, no resulta fácil determinar cuál de los testimonios de E6H empleó Bretón para realizar su refundición, pues introduce constantemente pequeñas variaciones lingüísticas y de estilo, sustituye versos originales por versos de creación propia, abrevia pasajes y elimina versos. Los pasajes más deturpados, con falta de versos o errores métricos son precisamente los que con mayor frecuencia desaparecen, lo que dificulta saber el testimonio consultado por Bretón. Por lógica, no sería extraño suponer que Bretón manejase una edición lo más próxima posible a su época. De entre las sueltas mencionadas, MP 30809 es la única del XVIII. Una serie de lecturas parecen indicar que Bretón pudo manejar un testimonio vinculado con éste. Por un lado, la lectura errónea “Nise se casa con César, / yo con Octavio me caso”, que está en U/9282 (p. 35), MP 30809 (p. 32) y BNE T/4615 (p. 136), es la que parece estar en la base de A3H: “Nise se casa con César; / yo con Octavio mi amante” (V, 5^a). La lectura correcta es “Nise se case con César, / yo con Octavio me case”, pues respeta la rima *a-e* del romance. Bretón sigue la lectura errónea, pero lo arregla a su manera.

Más importante es el siguiente pasaje. Todos los testimonios traen “*Enrique*: ¿Dónde está el traidor cobarde? / *Carlos*: ¿Adónde está el que me ofende? / *César*: Dejádme a mí que le mate”, salvo MP 30809 (p. 30), que trae “*Enrique*: ¿Dónde está el traidor cobarde? / *César*: Dejádme a mí que le mate”. Como consecuencia, desaparece el verso impar del romance y dos versos pares, con rima, se suceden. A3H trae la siguiente lectura: “*Enrique*: ¿Dónde está el traidor cobarde? / *César*: ¡Muera! *Octavio*: César, aquí estoy. / Llega, si quieres, a matarme” (V, 3^a). Bretón salvó el error métrico, pero el mismo verso que falta en MP 30809 falta en A3H.

Uno de los aspectos fundamentales que tuvo que tener en cuenta Bretón a la hora de refundir E6H fue cómo transformar en cinco actos las tres jornadas originales. En primer lugar, la estructuración de la comedia áurea es diferente de la comedia que sigue los criterios neoclásicos. El teatro del XVII no indica las escenas. Las sueltas incluso olvidan muchas veces acotaciones relativas a las entradas o salidas —por supuesto, A3H se encarga de

14. Manejo el ejemplar del Museo Nacional de Teatro (signatura: FA 10 BIB).

cubrir esos vacíos e indica escrupulosamente cuándo sale un personaje o si permanece en escena—. Mucho más relevantes que las salidas y entradas de los personajes son los cambios métricos y los momentos de tablado vacío¹⁵. Estos dos aspectos suelen delimitar la acción en bloques, que normalmente transcurre en un lugar. Un bloque de acción puede estar compuesto de una única estrofa o de varias. Existen diferentes posibilidades a la hora de abordar el estudio de la estructura de una comedia del XVII: Ruano de la Haza divide la obra en *cuadros*, teniendo en cuenta criterios espacio-temporales (principalmente espaciales). Vitse le otorga mayor importancia al cambio métrico. Cada bloque de acción conforma una macrosecuencia, que puede dividirse en distintas meso o microsecuencias, delimitadas por el cambio métrico. A su vez, Fausta Antonucci, partiendo de lo anterior, procura conciliar el criterio métrico y el escénico¹⁶. No es el propósito de este trabajo profundizar en esta cuestión. Aquí interesa ver el desarrollo de la acción en A6H para comprobar qué hace Bretón con el material original. Como se verá más adelante, cada uno de los cinco actos de Bretón se desarrolla en un lugar; así pues, para el propósito de este trabajo resulta más práctico hablar de cuadros: dividiremos la acción de E6H en siete cuadros, delimitados por los momentos de tablado vacío y de cambio de lugar. A3H los reducirá a cinco.

Garantizada la división en cinco actos, tampoco puede olvidar Bretón la exigencia de mantener las tres unidades. El intento de hacer cumplir estas tres unidades en obras tan estructuralmente complejas como las del Barroco puede llevar a arruinarlas; Bretón, sin embargo, no era mal refundidor. Prescinde de largas descripciones y elimina versos que podrían considerarse superfluos desde un punto de vista de la acción dramática —es el caso de un bello soneto de la primera jornada en E6H, hermoso desde un punto de vista estético; pero la acción se desarrolla igual sin él—, sin embargo, no por ello la acción de la comedia ni el orden en el que se desarrolla se ve alterada.

Asegurar la unidad espacial fue fácil. La obra transcurre íntegra en Sevilla, en tres casas no muy lejanas entre sí. La de Carlos (y Nise) y la de Enrique (y Porcia) son, de hecho, casas alledañas; y la de Octavio no se

15. Un indicador de que la división escénica no es relevante en el teatro del XVII es que el cambio métrico ocurre a veces en medio de lo que sería una escena (teniendo en cuenta las entradas y salidas de los personajes). Con un par de salvedades, Bretón mantiene las estrofas del original y realiza los cambios de metro en el mismo momento. Naturalmente, él sí delimita las escenas, pero como sigue al original en la métrica, a veces cambia de estrofa a mitad de una: las redondillas dan paso al romance *e-o* a mitad de la 2ª escena del I acto; el romance *a-o* da paso a las redondillas a mitad de la 2ª escena del III acto.

16. Ruano de la Haza, J. M. (1994). "La escenificación de la comedia". En Ruano de la Haza, J. M. y Allen, J. (eds.), *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, pp. 247. Madrid: Castalia. Para la definición del cuadro, ver pp. 292-294. Vitse, M. (2006). "Métrica y estructura en *El gran teatro del mundo* de Calderón". En Arellano, I. y Cancelliere, E. (eds.), *La dramaturgia de Calderón: técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, pp. 609-624. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert. Antonucci, F. (2010). "La segmentación métrica, estado actual de la cuestión". *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo* 4, pp. 77-97.

encuentra lejos: “Bien cerca de aquí, en la calle / de la Merced, a dos casas” (E6H, II, fol. 38r; A3H, II, 3^a). La casa de Enrique tiene dos puertas, la principal da a la calle de las Armas y la del jardín, a la calle de San Vicente. La obra se mueve entre estos tres espacios dramáticos: los interiores de las tres casas y, en cuanto a los exteriores, el jardín de Porcia, la calle de San Vicente a la que da este jardín y la calle de la Merced, frente a la casa de Octavio. No tuvo, pues, mucho que adaptar Bretón para cumplir con la unidad espacial.

En cuanto a la unidad temporal, la acción se desarrolla en un mismo día, en unas pocas horas, de hecho, como los propios títulos indican: seis horas en *Los empeños de seis horas*, de seis de la tarde a doce de la medianoche; y tres horas en *¡Qué de apuros en tres horas!*, de siete a diez de la tarde. Una vez más, la obra original se adecua perfectamente a la unidad temporal. En cierto modo, al reducir la acción a tres horas parece que la ajusta al tiempo real de representación.

Comparemos, a continuación, el desarrollo de la acción en una y otra obra. La comedia se abre de manera casi idéntica en E6H y A3H: la primera jornada de una y el primer acto de la otra se inician con un pasaje en rondallas, muy apropiadas para los asuntos amorosos, como dijera Lope en su *Arte Nuevo*¹⁷; y ése será el asunto de la primera secuencia. Carlos lleva a su hermana Nise de visita a casa de los primos de ambos, Porcia y Enrique, a las seis de una tarde de agosto¹⁸. Desde los primeros versos se indica la proximidad física de ambas casas¹⁹. Toda la secuencia que sigue se desarrolla en un espacio exterior, en el jardín de Porcia. Como se verá, es una secuencia donde predominan los personajes femeninos: Nise y Porcia no abandonarán el tablado hasta el final de ella. Tras los saludos de rigor, y una vez Carlos las ha dejado solas, las primas comienzan a contarse sus cuitas. Porcia ama en secreto a Octavio, pero por temor a su hermano Enrique solían verse a escondidas en casa de Nise algunas veces. Pasando por allí una de esas veces precisamente Enrique, acompañado de su amigo don Diego, confundió a su hermana Porcia con Nise, de quien estaba enamorado y, celoso de Octavio, cruzaron las espadas. El resultado de la refriega diverge: mientras que en E6H Octavio mata a don Diego, en A3H este último resulta herido de gravedad, pero no muere. A partir de entonces, Enrique jura vengarse de Octavio, quien debe esconderse y dejar de visitar a Porcia. Hasta ahí Nise conoce la historia, de modo que estos versos están dirigidos a situar al espectador. Pero los males de Porcia van más allá, pues su hermano En-

17. Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias*. García Santo-Tomás, E. (ed.). Madrid: Cátedra (2006), p. 148: “Son los tercetos para cosas graves, / y para cosas de amor, las rondallas”.

18. Como dice la criada Flora una hora más tarde, “Son las siete, / que a las seis, si bien lo advierto, / vino Nise a visitarte” (E6H, I, 33v). En A3H esta referencia no aparece porque la obra ocupa una franja horaria distinta, como se verá.

19. Como le dice Porcia a su prima Nise al recibirla en el jardín de su casa, “pared en medio vivimos / y engendró la vecindad, / más que el deudo, voluntad / en las dos” (E6H, I, fol. 30v; A3H, I, 1^a).

rique ha concertado por carta sus bodas con un amigo suyo que ha servido en la guerra de Flandes. Porcia no puede confesar a su hermano que ama a Octavio, su peor enemigo, y tampoco puede rechazar el partido que le ha buscado. Tras la explicación de Porcia, se produce un cambio de estrofa en ambas comedias, un romance con rima *e-o*. El romance es probablemente la estrofa más habitual en el teatro del XVII —por lo menos en Calderón y sus epígonos—, especialmente cuando se produce una larga narración como la que sigue: 206 versos donde Nise relata su amor imposible por un hombre del que sólo sabe su nombre²⁰. Tras una larga estancia en Hungría en la que Carlos estuvo sirviendo al embajador acompañado de su hermana, decidió volver a España y, pasando por Flandes, fueron capturados por el enemigo y quedaron prisioneros de un general holandés, quien prendado de la belleza de Nise, la trasladó a una quinta que poseía junto al Mosa, donde trató de forzarla. Pero en el momento más crítico, llegan soldados españoles y prenden fuego a la quinta. Mientras que en E6H Nise prefiere refugiarse en las llamas antes que ser deshonrada, en A3H le arrebatan un arma a su captor y trata de suicidarse. Debido al humo y a lo peligroso de la situación, Nise se desmaya, pero uno de los soldados españoles la rescata de las llamas. El flechazo es mutuo, pero como llaman a las armas, debe anteponer su honor de soldado y dejar a la dama sin saber su nombre, aunque antes de irse tiene ocasión de decirle que él se llama don César Portocarrero. En este momento Porcia detiene, asombrada, la narración de su prima porque ése es el hombre con el que va a casarla Enrique, quien precisamente entra y le pide a su hermana que escriba a su prometido, pues el matrimonio es concertado y los novios no se conocen. En A3H Enrique simplemente le dice que los preparativos de la boda siguen, pero no hay mención a la carta. Apurada por la falta de tiempo, Porcia decide actuar: cubre su rostro con el manto de Nise y se dispone a ir a casa de Octavio, acompañada de su criada Flora, para darle cuenta del asunto. El pasaje en A3H es ligeramente distinto: Porcia ya tiene acordado con Octavio que la visite en secreto en el jardín, pero por si resultara que César llegara antes, decide fugarse con él, de modo que se cubre con el manto de Nise dispuesta a salir. A partir de aquí la acción sigue igual en las dos comedias. Llega un criado de César —Arnesto en E6H y Cosme en A3H— anunciando que su amo ha llegado a Sevilla y trunca el plan de Porcia. Enrique le da permiso para que hable con su hermana, pero, como ella lleva el manto de Nise, las confunde. Se produce así el primero de una

20. Para los usos de la métrica en el teatro, véase Marín, D. (1982). "Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón". *Segismundo* 16, pp. 95-113. Aunque el autor de E6H no es Calderón, sino Coello, se percibe el estilo calderoniano en los versos de su epígono. El romance era la forma métrica favorita de Calderón y es el metro más empleado en E6H también. Calderón solía cerrar las jornadas con este metro, y así finalizan las jornadas II y III de E6H. Entre sus funciones está la de relatar: «el tipo de "relación" más frecuente es el autobiográfico, referido a una experiencia particular o la historia del personaje» (Marín, 1982, p.98), como ocurre en el romance narrativo de Nise. Pero también «en segundo lugar aparece la "relación" de tipo informativo sobre una acción ocurrida fuera de escena (guerras, etc.) o para dar a entender antecedentes sobre la acción central», ésta es la función del largo romance de César que aparecerá poco después.

serie de equívocos propios de las comedias de enredo. Nise se hace pasar por Porcia, le da una carta para César —ya se ha dicho que en A3H Porcia no escribe esa carta— y lo despacha. Aquí vuelven a separarse las dos obras. En E6H Porcia envía a Flora con una nota para Octavio instándole a que acuda al jardín. También se constata que son las siete y que ha pasado una hora desde la llegada de Nise; en A3H la cita ya había sido concertada, de modo que las damas se limitan a esperar mientras señalan que está anocheciendo. La oscuridad será un factor fundamental en la obra. No hay ninguna referencia a la hora.

Salvo las diferencias señaladas, la acción es idéntica en las dos obras. Estilísticamente sí hay cambios, sin embargo. La larga narración de Nise, a pesar de ser extensa en A3H también, se ve ampliamente recortada. Otra diferencia es que la determinación de Porcia es mayor en A3H: “Prima, sólo hay un remedio. / Es arriesgado, es terrible, / pero... a todo me resuelvo / primero que resignarme / a vivir en llanto eterno” (A3H, I, 5^a).

Comienza el segundo cuadro. El tablado queda vacío en E6H y se produce un cambio de estrofa (redondillas) y de lugar (calle de la Merced, junto a la casa de Octavio), que continúa siendo un espacio exterior. Todo el cuadro que sigue fue eliminado en A3H y sustituido por una breve escena inventada por Bretón que sirve a modo de tránsito entre el primer y el tercer cuadro. Ésta es la mayor mutilación del original que se produce en A3H.

César y su criado Camilo, recién llegados a Sevilla, se encuentran de manera fortuita en la calle con Octavio y Cuatrín, su criado —Cuatrín pasa a ser Tristán en A3H; Camilo mantiene su nombre—, que salen de casa. Tras los saludos iniciales, Octavio pregunta a su amigo, a quien hacía en la guerra, qué hace en Sevilla. Cambia la estrofa y sigue un romance en *u-a*. Por segunda vez, el romance da paso a una extensa narración. Se trata en este caso de un paralelo bélico de la narración de Nise, casi un romance noticioso, ya que en él César cuenta por extenso pormenores de la guerra de Flandes, para llegar al momento en el que los soldados prenden fuego a la quinta del holandés que retenía a la dama. El punto central de la narración es cuando César encuentra entre las llamas desmayada a Nise, cuya belleza pondera en un soneto englobado dentro del romance. Ganada la batalla, César regresa a Sevilla para casarse con una dama a quien no conoce, hermana de un amigo. Tras la narración en romance, continúan las redondillas: llega Arnesto, otro criado de César, y le entrega la llave de la habitación que le han preparado en casa de su futuro cuñado, así como la carta de su prometida. Poco después, aparece Flora y le entrega a Octavio la nota de Porcia. Enterado César de que su amigo se está teniendo que esconder del hermano de su dama, decide acompañarlo por mayor seguridad a la cita en el jardín, no sin antes prometerle que lo protegerá de cualquiera —los finales de jornada suelen adelantar irónicamente muchas veces lo que ocurrirá después—, dejando para más tarde el conocer a su novia, a pesar de que Octavio insiste como amigo en que no es necesario que lo acompañe. La ironía principal consiste, naturalmente, en que César acude sin saberlo a casa de su prometida y en que el hombre con quien deberá luchar será su

propio cuñado y amigo también. En estos momentos de la acción se especifica que son las ocho de la tarde²¹.

En A3H una única escena (romance *e-a*), creada por Bretón, sustituye toda esta larga secuencia. En ella, César ya está puesto en antecedentes y se dispone a acompañar a su amigo y a su criado Tristán a la cita. No se especifica la hora, pero sí que la noche es oscura²². Esta escena nueva creada por Bretón (escena IX) únicamente toma del segundo cuadro de E6H las muestras de amistad de Octavio, que no quiere que César posponga el conocer a su dama, y el hecho de que los caballeros se ponen en marcha rumbo al jardín de Porcia. Ni siquiera la métrica es la misma²³. Aquí finaliza la primera jornada de E6H; no así el primer acto de A3H, que continúa.

Se abre la segunda jornada de E6H con el tercer cuadro, que se inicia con un romance en *e-a*. El espacio sigue siendo exterior, pero se vuelve al jardín de Porcia, quien espera ahí mientras manda a Nise y Flora a hacer guardia por si aparece Enrique. Por un extremo de la calle se dirigen a la puerta del jardín Octavio, Cuatrín (Tristán en A3H) y César, quien constata que la noche es muy oscura²⁴.

César espera alejado mientras Octavio habla con Porcia. La señal para acercarse es cuando la dama abra la puerta. Mientras ocurre esto, Carlos y Enrique se aproximan por el otro extremo de la calle. Cuatrín le hace saber a Octavio que se acerca gente y ambos deciden pasar de largo por disimular, pero César no se percata. Entretanto, Porcia abre la puerta, lo que hace sospechar a Enrique. César, pensando que se trata de su amigo, sigue hasta el interior del jardín a Enrique y Carlos. Comienza aquí una cadena de confusiones motivada por la oscuridad: Porcia ve tres bultos y cree que son Octavio, su criado y su amigo; Enrique sorprende a Porcia y ataca al hombre que los ha seguido al jardín sin saber que es su cuñado César; éste se defiende de Enrique y de Carlos; a los ruidos acude Octavio con Cuatrín y lucha junto a César; asustado, Cuatrín se sube a un árbol; Enrique llama a los criados, quienes acuden en ayuda de su amo, pero Octavio mata en la refriega a uno de ellos —en A3H sólo resulta herido—, así que huye con Porcia y César; en medio de la confusión, Carlos pierde a Enrique; cuando Cuatrín baja del árbol toma a Carlos por César y éste lo sigue para averiguar quién es el ofensor de Enrique.

Queda el tablado vacío y comienza el cuarto cuadro. Mientras que en E6H continuamos en la segunda jornada, en A3H comienza el segundo acto.

21. “Las ocho han dado / y ya anochece” (E6H, I, fol. 36r).

22. “Qué oscura / está la noche” (A3H, I, 9ª).

23. El romance en *e-a* de esta escena IX del primer acto de A3H se toma directamente del inicio de la segunda jornada de E6H.

24. Nótese que esto se corresponde con la acción de la escena creada por Bretón en sustitución del segundo cuadro. Ésa es la razón por la que Bretón no siguió ninguna de las estrofas de E6H de la segunda mitad de la primera jornada —es decir, del segundo cuadro— y prefirió tomar el romance en *e-a* del inicio de la segunda jornada: al fin y al cabo, en A3H no ha terminado todavía el primer acto y de esta manera se engarza lo poco que se ha tomado del segundo cuadro con el tercero, el cual sí se toma en A3H en su totalidad.

Se produce un cambio métrico (comienza un romance en *a-a*) y también de lugar: pasamos del jardín al interior de la casa de Enrique, quien ya se ha percatado de la desaparición de su hermana. Poco después llega Carlos y le dice que ha averiguado dónde esconden a su hermana. Aunque Enrique quiere partir de inmediato, Carlos le hace ver que sacarán más dando cuenta al asistente de Sevilla, que además es pariente suyo, y para no hacer pública la deshonra familiar, simplemente denunciarán el asesinato del criado. Flora y Nise, que espiaba esta conversación, reconocen por las indicaciones de Carlos que se trata de la casa de Octavio y Flora decide llegar antes que ellos para dar aviso.

Cuando parte Carlos en busca del asistente, avisan a Enrique de que ha llegado César con su criado Arnesto. Enrique, como es noble, considera infame decir de su propia boca que ha sido deshonrado y se va, dejando sólo a César. Aquí divergen las obras. En E6H Arnesto ve a Nise, a quien antes tomara por Porcia, e involuntariamente perpetúa el equívoco. De modo que César toma a Nise por su prometida. Se inicia aquí un pasaje en décimas compuesto por dos largos parlamentos: uno de César —donde reconoce en ella a la mujer de Flandes y se alegra de que precisamente ella vaya a ser su mujer— y otro de Nise, quien decide seguirle la corriente y, tras hablar con él, se retira para que Enrique no descubra el engaño.

El pasaje (escena VI) es distinto en A3H. No se produce cambio métrico y se continúa con el romance en *a-a*²⁵. En cuanto a la acción, Nise ve a César antes que él a ella, de modo que decide de antemano cómo va a actuar. Y es aquí donde está la principal diferencia. La Nise de A3H es más resuelta y, haciéndose pasar por Porcia, le hace jurar a César que será suyo, quien acepta sorprendido creyendo que es su prometida. Los dos largos parlamentos de E6H se sustituyen aquí por una conversación más ágil, llena de reproches de Nise y de réplicas y contrarréplicas.

A partir de aquí continúan igual ambas. Cambia la métrica y se inicia una secuencia en redondillas: pensando que César se habrá ido, vuelve Enrique y se topa con él, quien le dice que acaba de hablar con Porcia. Sorprendido Enrique, prefiere no decir nada mientras su honor siga intacto. Aparece después Carlos y le dice aparte que el asistente les espera, así que Enrique pospone el averiguar con qué dama habló realmente César. Por su parte, éste también se dirige a casa de Octavio, aunque irónicamente no saben que van al mismo lugar.

Queda brevemente el tablado vacío y comienza el quinto cuadro. En E6H continúan la segunda jornada y las redondillas, pero en A3H comienza un nuevo acto, el tercero, y se cambia de metro, un romance en *a-o*. El espacio sigue siendo interior, pero ahora la acción se traslada a la casa de Octavio. Éste acaba de saber que alguien (Carlos) siguió a su criado tras la pelea en el jardín, de modo que lo manda a buscar una silla de manos para

25. Curiosamente, aunque según Lope de Vega en su *Arte Nuevo* las décimas iban bien para las quejas, la Nise de A3H se muestra mucho más quejosa, si bien no se expresa en décimas.

trasladar oculta a Porcia a otro lugar. Como Cuatrín (Tristán) pone un sinnúmero de excusas, el propio Octavio sale a buscarla.

Las escenas I y II del tercer acto son distintas en A3H. Aquí Tristán ya está fuera buscando un coche de caballos, pero vuelve sin haber encontrado ninguno y como consecuencia de las excusas que pone, Octavio sale en busca de la silla. Como la forma de plantear la acción es diferente y, dado que ha habido un cambio de acto, Bretón utiliza un metro distinto. De hecho, éste es el único caso en que emplea un tipo de estrofa que no aparece en el original.

A partir de aquí, A3H sigue con redondillas como E6H. Llega César y encuentra a Porcia sola, a quien ofrece su ayuda y la de su prometida —otro caso de ironía dramática—. Poco después, llega Flora y les avisa del peligro. En ausencia de Octavio, César decide intervenir: ofrece refugio a Porcia en casa de su cuñado —otro caso de ironía dramática que acrecienta la tensión del espectador— y deja a su criado Camilo la llave de su cuarto que antes le entregaran para que esconda del peligro allí a Octavio. Cambia la estrofa en ambas obras, un romance en *e-a*, y viene a continuación una escena (acto III, escena 6ª, A3H) protagonizada íntegramente por los graciosos Flora y Cuatrín (Tristán). Como era de esperar, el autor riojano actualiza los chistes, que son totalmente distintos en una y otra. Cuando vuelve Octavio, le cuentan lo sucedido y, por mayor seguridad, se disponen a trasladarlo oculto en la silla a donde indicara César, cuando son sorprendidos por el asistente y Carlos. Éste reconoce a Flora, así que deduce que Porcia va en la silla y, para no exponerla a la vergüenza, decide no descubrir la cortina. Dado que desea solucionar pacíficamente el conflicto, decide llevarlos a su casa mientras arregla el asunto con Enrique. En E6H se indica que son las diez y media²⁶.

Queda el tablado vacío y comienza la tercera jornada en E6H y el cuarto acto en A3H. Este sexto cuadro se abre en ambas comedias con un romance en *a-a*. La acción transcurre en casa de Enrique, adonde ha llevado César a Porcia, quien no reconoce su casa hasta que llevan luz. Después César le lleva a quien cree que es su prometida (Nise) y se va en busca de Enrique. Porcia sospecha que César es cómplice de su hermano y que finge no conocerla para vengar el honor de ambos. Aquí A3H presenta algunas diferencias: como consecuencia de que en la escena VI del segundo acto Nise le hizo prometer a César que se casarían, en este momento se muestra más confiada en que todo se resolverá felizmente. En cualquier caso, conscientes del peligro en ambas comedias, deciden huir a casa de Nise²⁷. Sin embargo, César, que ha encontrado a Enrique, lo lleva en presencia de ellas y se disculpa por haber llevado a su casa a una dama; pero antes de que pueda explicarle el caso, Enrique le dice que son primas y profiere

26. “Demás que por los criados, / siendo ya las diez y media / es mejor, que entenderán / que, como otras noches, ésta / se ha quedado con mi hermana” (E6H, II, fol. 42v).

27. Ya se ha indicado que se abre la obra con una indicación de que son vecinas. “Pues está / pared en medio de aquesta” (E6H, III, fol. 43v; A3H, IV, 3ª).

una amenaza velada, incomprensible para César²⁸. Aquí diverge ligeramente A3H (IV, 5^a), pues César insiste en lo extraño del comportamiento de su cuñado. Después, las damas se retiran y huyen a casa de Nise; y, poco más tarde, llega Carlos y le indica a Enrique que ha recuperado a su hermana y que espera en su casa²⁹. Éste acaba de ver a su hermana y lógicamente no lo cree, pero en ese instante llega un criado de casa de Carlos y dice que inexplicablemente ha aparecido Octavio en la casa tras introducir la silla. Cuando los primos se disponen a cumplir su venganza, aparece César quien, como amigo y futuro miembro de la familia, exige participar.

Queda por última vez vacío el tablado, se produce otro cambio de lugar —otro espacio interior, la casa de Carlos— y de estrofa (romance *a-e*). En A3H coincide con el quinto y último acto. Octavio, Cuatrín y Flora se han quedado atrapados en casa de Carlos. Porcia y Nise, que venían huyendo, se encuentran con ellos. Porcia le confiesa a Octavio que cree que César los ha traicionado y se ve secundada por Cuatrín (Tristán), pero Octavio rechaza esa idea³⁰. En E6H se indica que falta poco para la medianoche, mientras que en A3H están a punto de dar las diez. En ese momento llegan Carlos, Enrique y César. Las damas huyen a una habitación contigua con el cobarde criado, mientras Octavio se dispone a pelear. Pero la sorpresa es mayúscula cuando César y él se encuentran frente a frente. César duda, pero como había dado su palabra a Octavio de protegerlo, se pone de su lado³¹. Carlos y Enrique piensan que Octavio intentaba raptar a Nise, pues los suponían amantes por el equívoco que inició esa enemistad; pero Octavio confiesa que a quien ama es a Porcia. Aquí la determinación de César de ayudarle flaquea, pero ha dado su palabra. En este punto se separan las comedias. En E6H, incapaces de hacerle cambiar de opinión, los primos les atacan. César aprovecha y se encierra en un cuarto con Octavio y le explica que ha cumplido la palabra y lo ha protegido de los enemigos, de modo que ya puede

28. En realidad el malentendido es múltiple. Cuando César dice “[a] esta dama que por vos / ahora en casa se queda / le debo yo muchos gustos; y que yo le pague es fuerza / algún día tantos pesares / que Octavio y ella me cuestan” (E6H, III, fol. 44r), Porcia cree que ha descubierto lo suyo con Octavio: “Sin duda lo sabe todo” (E6H, III, fol. 44r). En realidad, ni Enrique ni nadie conoce aún todo el enredo. En la primera jornada se cuenta que Enrique estaba enamorado de Nise y que su enemistad con Octavio comenzó cuando lo vio en casa de esta dama: “tu hermano Enrique, que fue / siempre amante y nunca amado” y ss. (E6H, I, fol. 31r). Y es a Nise a quien se refiere.

29. La explicación que da Carlos es en A3H (IV, 8^a) más prolija por motivos de verosimilitud.

30. Las palabras con las que Octavio acalla los sospechas de Porcia, “No hables / así de César, que es / mi amigo” (E6H, III, fol. 46r), resultan muy distintas cuando se dirige a su criado: “Calla, infame, que don César / es mi amigo [...]” (E6H, III, fol. 46r). En A3H (V, 2^a) “Infame, / calla o te mato [...]”.

31. A3H resalta la actitud honorable de César añadiendo unos versos: “¿Qué hago? Defender a quien / de mí ha llegado a fiarse. / Así estamos dos a dos / y es sin ventaja el combate” (A3H, V, 3^a), lo cual concuerda con la eliminación previa de unos versos del original: “Pues vamos, Enrique, vamos, / que aunque la ventaja es cierta, / a veces la demasía / es circunstancia que lleva / la venganza, cuando el caso / no pide bizarras muestras / del valor, sino castigos / hechos de cualquier manera” (E6H, III, fol. 45r).

cumplir con su honor, y desenvaina. Como Octavio no desea atacar a su amigo, Porcia, en un intento de salvarlo, abre la puerta para que César vuelva a ponerse de su lado cuando Enrique y Carlos entren, y se reanuda la lucha.

En A3H no hay lucha: César pide poder retirarse a una habitación con Octavio para arreglar el entuerto. Es entonces cuando aprovecha para cerrar la puerta y cumplir con su venganza. Pero Octavio antepone el amor a la amistad, “Aunque mi amistad es grande, / vence el amor” (V, 4^a), y Nise se arroja para proteger con su cuerpo a César, a quien ya llama esposo y, cuando Carlos y Enrique logran abrir la puerta, entran y acusan a sus hermanas de ser las causantes de todo, pero tampoco hay lucha. A partir de aquí, las dos comedias discurren similares hasta su desenlace. Las damas aclaran el enredo y Enrique consiente que Porcia se case con Octavio y César toma encantado a Nise, de quien realmente estaba enamorado.

Analicemos ahora más detalladamente los cambios operados por el refundidor. Encontramos en primer lugar cambios que atañen a la estructura y a la métrica de la obra, relacionada con ella. El número de cuadros en E6H es 2 / 3 / 2 por cada jornada. Por lo tanto, la primera jornada tiene una estructura bipartita, la segunda tiene una tripartita y la tercera vuelve a tener estructura bipartita. Puede observarse que hay una simetría muy barroca, habitual en las comedias calderonianas o en las de sus epígonos. Bretón, a su vez, está condicionado por la necesidad de transformar las tres jornadas de la comedia del XVII en cinco actos. Así, los siete cuadros se convierten en cinco, uno por cada acto porque elimina el segundo y fusiona en uno solo el primero y el tercero.

Cada cuadro transcurre en un espacio. El jardín de Porcia y la calle de la Merced en la primera jornada; de nuevo el jardín de Porcia, el interior de la casa de Enrique y la casa de Octavio en la segunda; y la casa de Enrique otra vez y la casa de Carlos en la tercera. Los tres primeros son exteriores y Bretón los comprime en un solo acto, el primero, que lógicamente resulta el más largo de los cinco³². Los cuatro cuadros restantes, todos en espacios interiores se respetan y constituye cada uno el resto de los cuatro actos restantes.

Ahondando un poco más, la primera jornada de E6H se divide en dos cuadros simétricos. En el primer cuadro predominan los personajes femeninos y se desarrolla en el jardín, un espacio a caballo entre lo exterior e interior reservado a las mujeres. La parte central del cuadro es el largo romance narrativo de Nise (dama de la 1^a pareja), que habla de amor. El segundo cuadro tiene lugar también en un espacio exterior, pero en este caso se trata de la calle frente a la casa de Octavio. La calle es el espacio de los hombres³³. Este cuadro está dominado por personajes masculinos. La

32. Estos tres primeros cuadros, que ocupan el primer acto de A3H íntegro, suponen la primera jornada y un tercio de la segunda en E6H.

33. También pueden circular por ella libremente las criadas, pero las mujeres de alcurnia van acompañadas por miembros varones de la familia. Como Nise, que llega a casa de su

parte central la constituye otro extenso romance narrativo, de César (galán de la 1ª pareja), que trata de amor, pero también de guerra. Ambos romances cuentan en realidad la misma historia, cada uno desde el punto de vista de su narrador. Un punto de vista femenino y otro masculino: la dama y el galán, el amor y la guerra, Venus y Marte. Uno el complemento del otro y, a la vez, su contrario.

La simetría de este acto bipartito se deja ver en otro detalle. El primer galán y la primera dama son los que recitan una cantidad de versos mayor para relatarnos su historia de amor. Por el contrario, la segunda pareja, compuesta por Porcia y Octavio, recita menos versos, pero son los desencadenantes de la acción dramática: es Porcia quien toma la determinación de llamar a Octavio y es éste quien arrastra consigo a César hasta la pelea del jardín, que se produce ya en la siguiente jornada.

Bretón elimina la mitad de la primera jornada pensando en la no dispersión, es decir, en la unidad de acción. De esa manera no es necesario, por ejemplo, que Porcia escriba a su prometido, como le pidió su hermano, porque el cuadro en el que el criado le entrega esa carta a César ha desaparecido. También contribuye a la unidad de tiempo el hecho de que el encuentro entre los dos amigos se haya producido antes, fuera de la escena, o el que la cita entre Octavio y Porcia en el jardín ya estuviera concertada, lo que hace innecesario que Flora tenga que llevarle la nota. Esto permite mostrar a los personajes ya en marcha, contribuyendo a que la sensación de tiempo transcurrido sea menor —nótese que el tiempo que toma la acción es la mitad en A3H. Los títulos son elocuentes en este caso—; pero, además, se refuerza la unidad espacial porque al presentar a los personajes ya directamente en la verja del jardín, no sólo se ahorra un espacio y un decorado nuevos, sino que ante los ojos del espectador la acción no se ha desplazado.

Los dos romances centrales de la primera jornada son una especie de romances noticiosos que aportan nuevas sobre la actualidad en el momento del estreno, a mitades del siglo XVII, como la guerra de Flandes o la rebelión catalana de 1640. Tales acontecimientos históricos quedan lejos en el momento del estreno en 1826. La guerra de Flandes simplemente se menciona en A3H para situar la acción, pero resulta innecesaria una descripción de las diferentes campañas.

Otra de las razones de eliminar un cuadro entero es que ralentiza la acción, pues la primera jornada se basa en encuentros, en ponerse al día y en diseñar planes para actuar, de modo que Bretón abrevia la presentación. Salva el romance de Nise, que pone perfectamente en antecedentes y elimina el de César, que no aporta cosas nuevas desde el punto de vista de la acción teatral. Así pues, aunque el corte es muy grande, la acción es en esencia la misma y la 9ª escena del primer acto de A3H, que sustituye todo el segundo

prima acompañada de su hermano, aunque sean vecinas. Flora, sin embargo, puede moverse libremente por este espacio cuando actúa como tercera de Octavio y Porcia. De hecho, es el único personaje femenino de esta secuencia.

cuadro, sirve de enlace entre el precedente y el siguiente —aunque toma la métrica del siguiente— sin que se resienta la acción.

Por otro lado, los romances acumulan algunos de los giros de estilo gongorista más acusados —el soneto dentro del romance de César, la descripción de la quinta junto al Mosa, etc.—, despreciados desde el Neoclasicismo, de modo que al eliminar el romance de César y abreviar el de Nise se ajusta a la sensibilidad estética de su época. En resumidas cuentas, el arreglo de Bretón gana en agilidad y en concentración de la acción porque el conflicto ocurre ya al final del primer acto —mientras que en E6H hay que esperar a que avance la segunda jornada—, pero se pierde la simetría de la primera jornada original y el contraste entre un cuadro femenino y otro masculino.

Los principales cambios estructurales son los que se han descrito. El resto de actos siguen más de cerca al original. El segundo acto coincide con el cuarto cuadro de E6H en cuanto a la acción y al orden en el que se desarrolla. A nivel métrico la principal diferencia está en la omisión de las décimas y en que psicológicamente se dota a Nise de más fuerza en la escena 6ª al hacerle jurar a César que se casarán. La escena 8ª también presenta una pequeña diferencia: cuando Enrique se encuentra con César y no sabe cómo decirle que falta su hermana, éste interpreta sus titubeos como una disculpa por la deshonra que estuvo a punto de sufrir Porcia en Flandes.

El tercer acto es bastante diferente del original, no tanto en la acción, que es la misma; pero es un acto en el que la presencia de los graciosos está muy marcada (escenas 3ª, 6ª, 7ª y 8ª) y prácticamente todas sus intervenciones son modificadas porque se actualizan los chistes. En cuanto a la métrica, se abre con un romance *a-o* que no estaba en el original —pues en E6H se continúa con las redondillas del cuadro precedente— y que sirve para cortar con el cuadro/acto anterior.

Los actos segundo y tercero, junto con la mitad del primer acto, conforman los cuadros 3, 4 y 5 de la segunda jornada tripartita original de E6H. La tercera jornada, en cambio, vuelve a ser bipartita. En este caso no podemos hablar de un cuadro dominado por personajes femeninos y viceversa. Pero en cierto modo hay un reflejo, en negativo, de la primera jornada, un contrapunto. Si ahí era la segunda pareja la que ponía en marcha la acción aunque hablaba menos, aquí son Nise y César los que muestran más resolución en la acción y Porcia y Octavio los que se dejan arrastrar por ellos. Por ejemplo, es Nise la que pone en marcha el plan de huida a su casa o es Octavio quien se queja de haber acabado involuntariamente en casa de Carlos por no actuar. Bretón no sólo mantiene esto, sino que lo refuerza porque amplía el protagonismo de Nise.

La tercera jornada es, además, más breve que la segunda, pero está perfectamente equilibrada en dos cuadros —sexto y séptimo—, dos espacios y dos metros, de modo que se ajusta perfectamente a los dos últimos actos de A3H. El acto IV es el más parecido al original. Simplemente hay algunos

Esto no quiere decir que desaparezca la ironía de la obra —sería imposible en una comedia de estas características—; pero, si ya de por sí el cúmulo de casualidades de una comedia de enredo no resulta precisamente verosímil, recalcarlo en exceso puede hacerla más inverosímil. Para evitarlo, pueden eliminarse ciertos versos, siempre y cuando no afecten al desarrollo de la acción³⁴. Hallamos otro ejemplo en el séptimo cuadro, cuando Nise Porcia, Flora, Octavio y Cuatrín se topan unos con otros en casa de Carlos. Todos reaccionan con grandes exclamaciones, pero la respuesta del gracioso en E6H hace evidente lo imposible de tal número de casualidades. Bretón sustituye esos versos por un chiste de diferente tipo,

Octavio ¡Aquí Porcia!

Octavio ¡Aquí Porcia!

Porcia ¡Octavio aquí!

Porcia ¡Octavio aquí!

Cuatrín No se admiren más, acaben,
que ya yo tengo hechos callos
esta noche de admirarme.

Tristán Por tu dama preguntaste.
Aquí está: ya eres feliz,
ahora más que te empalen.

(E6H, III, fol. 46r)

(A3H, V, 2^a)

Hay otros modos también de garantizar la verosimilitud en A3H. La novena escena del primer acto es una escena nueva que, como se ha dicho, sustituye todo el segundo cuadro. Vemos ahí que César prefiere acompañar a su amigo antes que conocer a su futura esposa y la razón es que “Como no la he visto nunca, / aunque muchos me ponderan / su hermosura, aún no es posible / que esté enamorado de ella” (A3H, I, 9^a). En la época de Bretón, el tópico literario del enamoramiento de oídas, que todavía podía encontrarse en el Barroco, resultaría ya anticuado y poco creíble. Por el contrario, no conocer a la dama no resulta extraño en el teatro del XVII, así que es el sentido del honor lo que mueve a César a actuar así en la primera comedia: “*Camilo*: ¿No has de ir a ver a tu esposa? / *César*: [...] cuando voy con un amigo, / no me trates de otra cosa” (E6H, I, fol. 36r).

Otra característica muy barroca son los prolijos razonamientos, incluso en los momentos más críticos. Bretón logra un pasaje más verosímil aligerándolo.

34. Hay que señalar, no obstante, que a fin de mantener la tensión dramática hay momentos de ironía muy explícitos en E6H que A3H deja intactos, como cuando al inicio del séptimo cuadro Porcia se cree a salvo de su casa, estando en realidad en ella: “¿Qué casa es ésta? [...] / Mas si ya estoy de mi hermano / segura, no me interesa / saber en qué casa estoy; / basta saber que no sea / la mía [...]” (V, 1^a). Allí la había llevado César creyendo salvarla en el quinto cuadro: “Haced cuenta, dama bella, / yendo a mi casa, que en ella / tenéis vuestra propia casa” (III, 5^a). Estos versos de César son idénticos en el original, pero E6H permite, además, establecer un paralelismo con otros versos del mismo personaje en el tercer cuadro, eliminados en A3H: “Yo estoy en mi casa mesma. / [...] mi valor / me asegura las ajenas / tanto que siempre en la mía / estoy estando en cualquiera” (E6H, II, fol. 37r). De la misma manera que el coraje de César garantiza su seguridad en cualquier lugar, toda dama que lo acompañe estará como en su casa dondequiera que él esté. Claro que Porcia llegará a su casa en un sentido literal.

CÉSAR	Yo prometí de ampararte, Octavio; ya lo he cumplido como has visto en este lance, que mientras hubo de quien defenderte y ayudarte, fui tu amigo; mas ahora, que ya no te ofende nadie, soy tu enemigo; ya puedo de mi deshonra acordarme; y, así, defiende tu vida porque tengo de matarte.	CÉSAR	He prometido ampararte y te lo he cumplido. Ahora que ya no te ofende nadie, soy tu enemigo. Ya puedo de mi deshonra acordarme. Defiéndete, Octavio.
		OCTAVIO	César, te debo finezas tales, que jamás podrá mi espada...
		CÉSAR	No pretendas excusarte.
OCTAVIO	César, cuando yo te tengo obligaciones tan grandes, no corta mi espada en ti porque es acero cobarde aquel que embotar los filos en la obligación no sabe, tú me obligas.		(A3H, V, 4 ^a)
CÉSAR	No pretendas de aquesa suerte excusarte.		(E6H, III, fol. 47r)

Inverosímil resultaría también que en 1826, ante la necesidad de huir sin ser reconocido, el primer vehículo que uno buscara fuese una silla de manos. Así pues, en las escenas primera y segunda del tercer acto de A3H lo que el criado ha ido a buscar es una calesa y sólo ante la imposibilidad de lograr una libre es cuando parten en busca de la silla, elemento que Bretón estaba obligado a mantener por exigencias de la propia acción dramática.³⁵

E6H es una comedia que marca explícitamente el paso del tiempo. Como se ha dicho, la obra comienza a las seis, a las siete envía Flora a Porcia con el papel, a las ocho se dirige Octavio al jardín, a las diez y media conducen la silla a casa de Carlos y cerca de medianoche se encuentran atrapados los protagonistas en casa de éste. Cada una de estas referencias se indica en E6H. Aproximadamente cada jornada ocurre en dos horas. Estas referencias están acompañadas de expresiones que ponderan la oscuridad de la noche. En A3H sólo hay una referencia horaria en V, 1^a, que permite situar la acción entre las siete y las diez. Sobreviven las referencias a la oscuridad

35. Bretón sustituye o añade versos que no están en el original para reducir la falta de verosimilitud. Cuando Porcia le explica a Nise por qué no ha reconocido su casa, ella responde: “Yo no dudo que a cualquiera / en ocasión semejante [...]” (IV, 3^a). O cuando en IV, 5^a, César lleva a Enrique ante Porcia sin saber que es su hermana, éste actúa de forma extraña para no descubrir su deshonra y en A3H las reflexiones añadidas de César pretenden aportar verosimilitud: “¿No lo digo? O mi cuñado / ha perdido la cabeza, / o yo no entiendo”. Asimismo, en IV, 8^a Carlos ofrece una explicación más detallada en A3H del motivo por el que el asistente no está ahí para dirimir el conflicto: “En una silla de manos, / que ya tenía dispuesta, / para escaparse de allí [...]”. Esta explicación además atenúa lo extraño de que no sepa que en realidad conducen a Octavio en la silla.

de la noche porque desde un punto de vista funcional son necesarias: es la oscuridad lo que posibilita tanto equívoco.

Las comedias de corral no contaban con iluminación, así que tanto las referencias a la hora como a la oscuridad son más necesarias en E6H. Pero aquí van más allá de eso, pues además de volver el ritmo más frenético —de crear la sensación de ir contra reloj—, el gracioso se sirve de esas referencias para aportar comicidad aludiendo al tiempo del que disponen, que el auditorio conoce por el título de la obra. A las ocho comenta el gracioso: “Notemos / que es verano y ya tenemos / dos horas menos” (E6H, I, fol. 36r), en doble alusión a que los días de agosto se acortan, pero refiriéndose también a que han consumido dos horas del tiempo del que disponen. A las diez y media dice: “Pues hora y media nos queda / para acabar la maraña” (E6H, II, fol. 42v). Llamativo resulta el siguiente pasaje dicho cerca de las doce:

CUATRÍN ¿Qué valor? Que dos gigantes
han entrado por allí
a cenarnos.

FLORA Ya es muy tarde.

CUATRÍN Para mis tripas es cierto.

FLORA Aún no pueden comer carne
aunque esta tarde era viernes.

CUATRÍN Andando en estos desmanes,
mucho cuidado tenemos
con el reloj.

FLORA Estos padres
nos dan la vida por cuartos.

(E6H, III, fol. 46r)

Cuatrín cree que entran Carlos y Enrique a darles muerte (cuando en realidad son Porcia y Nise). Así, teme que esos “gigantes” lo devoren y Flora lo tranquiliza porque, como todavía no ha dado la medianoche, el viernes no ha terminado y los gigantes deberán respetar la vigilia. Bretón elimina estos pasajes cómicos por motivos de verosimilitud.

Aunque la acción que desempeña cada personaje se mantiene en A3H, sí que se operan algunos cambios que afectan a su personalidad. La complejidad psicológica de los protagonistas es mayor. Uno de los personajes cuya personalidad se ve reforzada es Nise. En II, 6^a, toma las riendas de la situación cuando se topa por sorpresa con César y le hace jurar que se casarán. Además, a diferencia de E6H —donde Nise, haciéndose pasar por Porcia, parece disculparse por haberse tenido que comprometer con otro— es ella la que inicia una serie de réplicas cargadas de reproches: “Más admirable es en vos, / que eterno amor me jurabais, / el olvidarme hasta el punto / de dar la mano a otra dama”. Más aún, pese al peligro que puede suponer para ella, se muestra dispuesta a torcer lo que han decidido por ella y elegir al marido de su gusto: “Señor don César, tampoco / soy tan débil, tan fatua, / que si no

correspondiera / el novio a mis esperanzas, / aunque me hicieran pedazos, / por marido le aceptara” (II, 6^a). Más llamativo resulta que cuando César saca la espada contra Octavio al final de la obra, en E6H es Porcia la que actúa para salvarlo; pero en A3H Nise se ofrece como escudo de su galán —“¡Deteneos! / Antes que la espada claves / en mi esposo, en este pecho / clávala” (V, 4^a)—, mostrando una actitud más melodramática, más propia de ópera decimonónica. Por último, en la escena final, las damas aclaran todas las confusiones, interrogando una a Octavio y la otra a César en E6H, pero en A3H Nise hace todas las preguntas. Este aumento del protagonismo de Nise concuerda con la mayor profundidad psicológica de la que quieren dotar a sus protagonistas los autores del XIX. Pero se puede tener en cuenta también otra posibilidad. Una nota del apuntador en Tea 1-59-10 A (fol. 1r) dice “2^a ap.^{ce} D^a y Rubio p.^{ta} izq.”, que puede traducirse como ‘aparece la 2^a actriz; la doña y Rubio, puerta izquierda’ y se refiere al inicio, cuando Carlos (representado por el actor Antonio Rubio) lleva a Nise al jardín de Porcia. Comprobamos, pues, que el papel de Nise lo representó la doña, es decir, la primera actriz. No resulta raro que quisiera dársele más protagonismo a la primera actriz.

Octavio es un personaje que resulta ennoblecido. Cuando Carlos lo acusa de querer raptar a su hermana, se asegura de dejar libre de toda culpa a Nise: “Hago esta declaración / porque no quiero que pague / Nise por mí; no por miedo; / que en mi corazón no cabe. / Lo repito y aun lo juro: / Nise en mi amor no es culpable. / A quien yo amo es a Porcia, / y a quien amaré constante”. De esta manera, Octavio queda libre de toda culpa y el error de creer Octavio que visitaba a Nise, el cual motivó la enemistad inicial y la herida (A3H) o muerte (E6H) de don Diego, es responsabilidad de Enrique³⁶. Contribuyen también a crear una imagen más positiva del personaje que ni don Diego ni el criado de Enrique mueran³⁷.

Estos cambios en la personalidad de algunos personajes reflejan también una ideología diferente en A3H. Para empezar los personajes están dispuestos a actuar para buscar su felicidad. En I, 5^a, una Porcia más decidida declara: “a todo me resuelvo / primero que resignarme / a vivir en eterno llanto”. La misma idea se repite en su último parlamento: “Nise se casa con César; / yo con Octavio mi amante, / y todos somos felices” (V, 5^a). La idea que refleja el último verso no aparece en E6H.

Vinculado con esto, la idea del matrimonio concertado por cartas pierde peso en A3H. Obviamente, es una idea que no puede descartar porque lo exige el argumento, pero todas las menciones de E6H a las cartas simplemente se omiten. Antes de que Bretón refundiera E6H, Moratín ya trató

36. Octavio sí parece compartir cierta responsabilidad en E6H: “Ya, Enrique, / que quieres que claro hable, / sabe que siempre de Nise / he sido fingido amante. / Todas las demostraciones / y finezas que pensaste / son engaño, que aunque a Nise / exteriormente mirase, / solamente quiero a Porcia / con interiores verdades.” (E6H, III, fol. 46v).

37. “Ya cesaron mis afanes. / Octavio, tuya es su mano. / Yo haré por reconciliarte / con don Diego” (A3H, V, 5^a).

la idea de que las hijas tenían que poder decidir con quién casarse para evitar matrimonios infelices en *El sí de las niñas*³⁸. Los versos en los que Nise denuncia que las mujeres no pueden decidir con quién casarse y que no estaban en el original van en la misma línea: “Un hombre puede elegir / cuando de casar se trata; / y no siempre una mujer / disfruta de esa ventaja” (II, 6^a). Por otro lado, la moral decimonónica resulta más pacata en algunos aspectos y cuando en I, 5^a Porcia traza fugarse a casa de Octavio, tiene que aclarar inmediatamente que, como él ha tenido que esconderse por culpa de su hermano, no estarán en realidad bajo el mismo techo³⁹.

La idea de que la amistad obliga más que el amor, por cuestión de honor, está más marcada en E6H. Así, cuando Octavio intenta persuadir a César de que no le acompañe al jardín, éste responde: “¿fuera bueno dejar ir / a un riesgo solo a un amigo?” (E6H, I, fol. 36r). Estos versos encuentran su eco en “Cuando un amigo peligrá / siempre le ofrezco mi diestra” (A3H, I, 8^a). No así otros versos de César, como “cuando voy con un amigo, / no me trates de otra cosa” (E6H, I, fol. 36r) o “Digo que he de estar con vos, / si contra mí mismo fuera” (E6H, I, fol. 36r), que simplemente desaparecen. La acción dramática obliga a Bretón a mantener el que César se ponga de parte de Octavio cuando éste se ve rodeado por Carlos y Enrique. Es más, A3H nos muestra un César más honorable que señala que así “es sin ventaja el combate” (V, 3^a). Pero cuando, una vez solos, César ya puede vengarse, Octavio sí está dispuesto a defenderse en A3H: “Aunque mi amistad es grande, / vence el amor” (V, 4^a). Esta réplica de Octavio no aparecía en el original porque el código de honor de la época, más estricto, no permitiría a un noble actuar así.

Por último, vemos un modelo de caballero diferente al del XVII cuando César dice: “Salíos a la antesala / por un momento y dejadme / hablar a solas con él. / Así me será más fácil / el conseguir que salgamos / de tantas dificultades” (A3H, V, 3^a). La misma forma de proceder se ve reforzada en la última escena, donde en ningún momento Enrique y Carlos desenvainan las espadas, a diferencia de E6H. Esto refleja los usos de otra época, en la que los caballeros pueden llegar a pelearse por honor (aún ocurrían duelos, aunque estuvieran prohibidos), pero hay otros modos más racionales de dirimir esos conflictos, en consonancia con la razón que promulgara la Ilustración.

Otra interesante fuente de información sobre los cambios ideológicos, no de Bretón en este caso, pero sí de su tiempo, la encontramos en los

38. Fernández de Moratín, L. *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Pérez Magallón, J. (ed.). Barcelona: Crítica, (2001), p. 110: “¡Mandar, hija mía!... En estas materias tan delicadas los padres que tienen juicio no mandan. Insinúan, proponen, aconsejan, eso sí, todo eso sí, ¡pero mandar! ... ¿Y quién ha de evitar después las resultas funestas de lo que mandaron? ... Pues ¿cuántas veces vemos matrimonios infelices, uniones monstruosas, verificadas solamente porque un padre tonto se metió a mandar lo que no debiera?”.

39. A3H: “*Porcia*: Yo voy a casa de Octavio. / Su madre le ama en extremo / y nuestra unión no reprobá [...] / *Nise*: Pero el necio / vulgo podrá murmurar... / *Porcia*: Pronto nuestro casamiento / le hará enmudecer. Octavio / vive de su madre lejos / por causa de aquella niña; / y no dirán a lo menos...”.

versos que fueron tachados por el censor en Tea-1-59-10-A. Se censuran, por ejemplo, algunos versos del gracioso que se consideran de mal gusto, como: “Huyo de las hijas de Eva, / porque las conozco bien / a costa de mis pesetas / y acaso de mi salud” (A3H, III, 6^a). La alusión a la prostitución y a la sífilis escandalizaría a más de uno. Estos versos son creación de Bretón y no figuran en el original⁴⁰. No obstante, también el censor pidió que se modificaran algunos versos que en realidad Bretón sí había tomado de E6H. Los duelos de honor estaban prohibidos en su época. El propio concepto no podría eliminarse sin alterar el argumento de la obra. Sin embargo, aquellos versos que proclaman más violentamente la defensa del honor se censuraron en Tea-1-59-10-A. Carlos afirma que el asistente, como hombre de honor y miembro de su familia, sabrá vengar la deshonra si el asunto así lo requiere: “Y sabrá también, si debes / con sangre lavar tu mancha, / dejando aparte el bastón, / empuñar por ti la espada” (A3H, II, 3^a). Los versos difieren algo en el estilo en E6H, pero la idea es la misma. Sea como fuere, el censor los tachó. Lo mismo ocurre poco más adelante, cuando Enrique profiere: “Estoy sin honra. Entre nobles / nunca, teniendo una espada, / debe tomarse en la boca / la ofensa sin la venganza” (A3H, II, 4^a). Los versos fueron sustituidos por los más inofensivos “Estoy sin honra. Entre nobles / jamás una ofensa osada / debe tomarse en la boca, / sino hacer por remediarla”. Y la censura vuelve a repetirse poco después en unos versos de Carlos, “Enrique, espero / que pronto venga el acero...”, reemplazados por “Enrique, espero / que pronto cuanto yo quiero...” (A3H, II, 9^a). Un último ejemplo de censura lo tenemos cuando Nise, raptada por el capitán holandés, prefiere quitarse la vida y dice: “Iba a atravesarme el pecho, / único amparo a mi honor” (A3H, I, 2^a). El censor tachó el último verso y en su lugar sugirió “por no manchar mi honor”.

Por último, en cuanto al estilo de A3H, es menos artificioso que el de E6H. Prefiere un periodo sintáctico más breve y, en general, tiende a acortar las intervenciones de los personajes que, aunque transmitan las mismas ideas, suelen hacerlo en un número menor de versos. Un buen ejemplo se encuentra en el romance narrativo de Nise del primer cuadro. Dado que sirve para poner en antecedentes al espectador, Bretón no puede prescindir de él pero, aunque sea el parlamento más extenso de A3H, comparado con el original es más breve. Los siguientes versos son un ejemplo de cómo Bretón sustituye una descripción preciosista por una más concisa, pero con la misma información:

40. Otros versos del gracioso censurados en Tea-1-59-10-A y que no estaban en E6H son “Por supuesto. Y si se encuentra / en mala disposición” (A3H, III, 8^a). El censor sugirió sustituirlos por “Por supuesto que lo acierta, pero / entienda que...”. O “Nunca yo me cansaría / de mi vida aunque durase [...] / más que unos calzones de ante / colgados de un clavo” (A3H, V, 1^a), que fueron simplemente tachados.

Mandó llevarme al momento
 a una quinta, a quien el Mosa,
 del jardín errante espejo,
 borda en perlas fugitivas
 y lame en líquidos besos.
 Ya se apagaba en las ondas,
 a parasismos luciendo,
 el hacha inmortal del día
 y, desarrugando el seno,
 iba sacando la noche,
 la sombra, el hurto y el sueño,
 cuando el coronel [...]

(E6H, 1, fol. 32r)

Mandó llevarme a un quinta
 orillas del Mosa ameno.
 Apenas tendió la noche
 su lóbrego manto, ardiendo
 en torpe llama el hereje [...]

(A3H, 1, 2ª)

Poco más adelante, en el mismo romance, vemos un ejemplo similar, en el que A3H sustituye la típica antítesis hielo-fuego, tan típicamente barroca, que sirve para ponderar la belleza de la dama por un tipo de requiebro más sencillo:

“Salamandra hermosa”, dijo,
 “bello sol, dulce elemento,
 nieve congelada en llamas,
 ardor encendido en hielos,
 cielo humano”, y otras cosas,
 que con un melindre necio
 yo entonces no las oía
 y ahora me las acuerdo.
 “Si eres hielo, cómo abrasa,
 y si de nieve y de fuego,
 venza a la nieve la llama,
 o temple al ardor el hielo”.
 Iba a responderle, cuando

(E6H, I, fol. 32v)

“Bien de mi vida”, me dijo;
 hermoso, dulce embeleso,
 cielo humano”, y otras cosas
 que con un melindre necio
 yo entonces no las oía;
 pero ahora las recuerdo.
 Iba a responderle, cuando

(A3H, I, 2ª)

Son muchos los ejemplos que podrían aportarse. Este tipo de modificaciones no sólo reflejan que las preferencias estilísticas son diferentes desde un punto de vista puramente lingüístico. La rica imaginería barroca también se ve muy alterada. Ante los múltiples imposibles de las jornadas, algunos personajes no dudan que deben de estar soñando. La paradoja entre la realidad y el sueño fue ampliamente explotada en el teatro barroco en obras tan célebres como *La vida es sueño*, entre otras muchas. Pues bien, en la segunda jornada de E6H, en el pasaje en décimas en el que Nise y César se encuentran por sorpresa, no pudiendo dar crédito a lo que ven sus ojos, exclama éste:

Suele un hombre, divertido,
 dudar, cuando en sí recuerda,
 si aquello de que se acuerda
 fue soñado o sucedido.
 La misma duda he tenido,

que, aunque me llego a acordar
que os vi, empezando a dudar
del bien que quiere engañarme,
pienso yo que es acordarme
y debe de ser soñar.
[...] sueño fue. Mas sueñe y calle
que aun para soñado es bueno

(E6H, II, fol. 39r)

Este pasaje se desarrolla en A3H en II, 6^a. Como ya se ha visto, Bretón introdujo importantes cambios en la escena que afectan a la métrica o a la dimensión psicológica de Nise. Además, toda alusión barroca a los sueños desapareció. La nueva estética teatral heredera del Neoclasicismo considera aberraciones y se aleja del lenguaje artificioso y preciosista propio de las obras de Calderón y de sus imitadores. Sin embargo, en la refundición de una escena de E6H bastante neutra, Bretón introduce la voz *duende* en su acepción barroca. ¿Un guiño a la famosa comedia de enredo calderoniana de argumento no muy diferente al de A3H? Recuérdese que durante mucho tiempo *Los empeños de seis horas* fue una obra atribuida a Calderón.

CARLOS	Pues ¿cómo, estando cerrado, entró allá?	CARLOS	Pues ¿cómo, estando cerrado, entró allá?
CRiado	No hay quien lo entienda; yo no sé si estaba allá antes que yo luz metiera [...]	CRiado	Puede que sea duende. Yo no sé si estaba antes que la luz metiera [...]

(E6H, III, fol. 45r) (A3H, IV, 9^a)

Y aún podría citarse otro ejemplo. La escena 1^a del V acto es muy diferente en A3H de su fuente. La presencia del gracioso es fuerte en esa escena y ya se ha dicho que pocos de los versos cómicos originales permanecen —pues, como es lógico, los juegos de palabras, los chistes y las referencias cómicas son el primer elemento en quedarse anticuado y, por eso, resultan actualizados o eliminados en una refundición—. La primera intervención de Cuatrín, “¿Qué es esto de aquesta noche, / señores, que así me traen / de lechuzo con espada / y búho con talabartes?” (E6H, III, fol. 45v), se sustituye, como es habitual en A3H, por unos versos burlescos sobre la cobardía del gracioso. El juego de palabras con las aves desaparece en A3H. Pero no del todo, pues unos versos más adelante dice Tristán “Como a las nocturnas aves, / matar a un hombre sin luz. / Eso ni en Argel se hace” (A3H, V, 1^a). Estos versos no aparecen en E6H. Pero lo importante son las resonancias gongoristas de esas nocturnas aves que aparecían en su *Fábula de Polifemo y Galatea* y que Bretón no estaba obligado a mencionar porque no aparecían en el original. ¿Otro guiño de Bretón a la literatura barroca, tan censurada por la crítica neoclásica precisamente por sus “excesos” retóricos, entre otras cosas? Parece evidente. Bretón, como tantos de sus coetáneos, admira el teatro áureo —de no ser así no lo habría refundido— y, aunque obviamente lo adapta a la concepción teatral de su tiempo, no duda en hacer ligeras

concesiones, que serían captadas por el público más erudito pero que, en ningún caso, le habrían valido la censura por parte de la crítica.

Bretón acierta como refundidor porque, en su intento por dotar a la obra de verosimilitud y por hacer cumplir las unidades dramáticas, no altera el curso de la acción dramática ni afecta gravemente a la estructura de la obra original. Los cambios operados no destruyen la obra, sólo atenúan (o a veces eliminan) el barniz barroco para sustituirlo por uno nuevo que sirve tanto para acercar la obra al nuevo público como para “recomponer” lo que él y la crítica coetánea consideraban defectos barrocos. Es cierto que, desde un punto de vista actual, una comedia barroca podrá considerarse defectuosa por fallas estructurales o de otro tipo, si es que las tuviera, pero no por alejarse de unas supuestas normas de hacer teatro que la poética neoclásica consideraba universales y absolutas. El Barroco sigue sus códigos y la comedia heredera del Neoclasicismo, los suyos. Pero es obvio que Bretón es hijo de su tiempo y, como tal, no hace sino lo que la crítica literaria consideraba correcto, respetando considerablemente la obra original de la que parte en el proceso de refundición, eso sí.