

HACIA UNA DEFINICIÓN PRECISA DEL TÉRMINO *REFUNDICIÓN* EN EL TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL

CAROL BINGHAM KIRBY
State University College at Buffalo

El término «refundición» se ha empleado en la crítica de los siglos XIX y XX con una vaguedad e imprecisión que han oscurecido ciertos problemas de autoría y de ecdótica en el teatro clásico español. Dos ejemplos claves son los casos de *La estrella de Sevilla* y *El rey don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas*, ambas obras cuya autoría se ha debatido en parte a base de unas aseveraciones discutibles en cuanto al supuesto estado «refundido» de los textos existentes.¹ Nos parece que el término refundición tiene una definición más precisa en los siglos posteriores al siglo XVII. En el XVIII y XIX una refundición es una obra basada e inspirada en cierto texto de una época anterior en la cual un autor determinado ha rehecho la obra con tales modificaciones para que resulte ser otra. Modernamente el fenómeno de la refundición se ha estudiado en las obras de Calderón y las de Moreto,² por ejemplo, en casos en los cuales la fuente del mismo siglo ha sido reescrita con otros fines y con otra trama y acción. En dichos estudios las obras han sido rehechas por dramaturgos conocidos, aunque sus fuentes a veces sean de autores desconocidos. El fenómeno del texto clásico rehecho por los dramaturgos del XVII, a veces anónimamente y otras veces por un autor específico, plantea una serie de preguntas textuales, estéticas y dramá-

1. V. M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Estudios sobre Lope*, IV, Santander, CSIC, 1949, pp. 173-233 y pp. 325-374 y las conclusiones basadas en parte en tales aseveraciones en S.G. MORLEY y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, 1940, trans., Madrid, Gredos, 1968, pp. 464-65 y pp. 482-483.

2. V. Albert E. SLOMAN, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays*, Oxford, Dolphin, 1969; Ruth LEE KENNEDY, *The Dramatic Art of Moreto*, 1932 rpt., Ann Arbor, Xerox Univ. Microfilms, 1975; y Frank P. CASA, *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1966.

ticas que en pocas ocasiones se han comentado por los críticos con el rigor necesario y de acuerdo con el concepto de la imitación durante el siglo en que se crearon estas obras, es decir el XVII.

En un estudio previo presentamos una metodología de análisis de textos del siglo XVII refundidos en el mismo siglo basándonos en unas seis categorías de análisis.³ Estas seis categorías nos permitían concluir científicamente hasta qué punto fue modificado un texto en relación con su fuente para luego estudiar el efecto de estos cambios textuales en relación con lo estético y lo dramático de las versiones que se comparaban. Las seis categorías son las siguientes: (1) uno o más versos retenidos sin cambios en la refundición; (2) uno o más versos retenidos en la refundición, pero que han sufrido alteraciones en alguna(s) palabra(s), el locutor o la posición en el texto; (3) texto de un mínimo de dos o más versos que se ha reducido por uno o más versos en la refundición; (4) texto de un mínimo de un verso en que la fuente se ha ampliado a un pasaje de dos o más versos en la refundición; (5) texto de uno o más versos presentes en la fuente pero omitido(s) en la refundición; y (6) texto de uno o más versos nuevos que se han añadido al texto refundido.

La tradición específica que nos interesaba y que nos servía de prueba para la metodología expuesta en el citado estudio anterior, y que será aplicada aquí también, es la tradición textual de la comedia *El rey don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas* (ERDPM).⁴ El hecho de que la tradición textual de ERDPM consta de dos refundiciones independientes de su familia primaria nos provee un caso valioso para estudiar y reevaluar algunas de las definiciones que se han establecido, pero que tal vez necesiten reevaluarse, en cuanto a la índole del fenómeno de textos del XVII que refunden otros textos del mismo siglo. En el citado estudio previo estudiamos la segunda familia de la tradición textual de ERDPM. Allí concluimos que el autor, indeterminado hasta ahora, de la familia secundaria, representada por unas sueltas de la segunda mitad del XVII y por la versión de la apócrifa *Quinta Parte* de Calderón, retuvo aproximadamente la mitad de su fuente mientras que cambió la otra mitad. Rehizo la obra, sin hacer grandes cambios en la estructura, para atenuar el conflicto psicológico entre monarca y vasallo rebelde presente en la fuente, todo con el fin de disminuir la

3. Carol BINGHAM KIRBY, «On the Nature of Refundiciones of Spain's Classical Theatre in the Seventeenth Century», *Varia Editio Rerum Novarum: Studies in «Comedia» Text, Theory and Performance* (ed. Charles Ganelin y Howard Mancing), en prensa.

4. El lector que se interesa en la tradición textual de ERDPM puede consultar los siguientes estudios míos: «La verdadera edición crítica de un texto dramático del siglo de oro: teoría, metodología y aplicación», *Incipit*, VI (1986), pp. 71-98 y la versión revisada y amplificada que traduje al inglés y que aparecerá bajo el título de «The Preparation of a Genuine Critical Edition of Golden Age Dramatic Texts: Theory, Methodology and Application» (ed. F.P. Casa y M.D. McGaha), *Editing the «Comedia» II*, en prensa.

presentación de un monarca desequilibrado y agónico, el rey don Pedro I de Castilla.

El tema de este ensayo es la otra refundición de *ERDPM*, *El valiente justiciero* (*VJ*) de Agustín de Moreto.⁵ Aquí analizamos *VJ* en relación con la fuente que tiene en común con la segunda familia de *ERDPM* —*N* (el manuscrito *N* de la Biblioteca Nacional de Madrid, con licencia de 1626)— empleando las mismas seis categorías que utilizamos al estudiar la segunda familia para luego comparar brevemente los resultados de ambas investigaciones sobre la índole del término «refundición».

El Acto I se divide en dos cuadros en ambas versiones. En *N* los cuadros ocurren en el campo de Illescas y en casa de D. Tello, mientras que en *VJ* tienen lugar en la quinta de D. Tello, con el primero en un recinto más campestre y el segundo dentro de la casa del noble. Es en el primer cuadro donde *VJ* difiere bastante de su fuente, lo cual se refleja en el número elevado de versos de la fuente que se han omitido (525 vv. en total o aproximadamente el 86% de los versos originales del primer cuadro) en *VJ* y a la vez el número significativo (544 vv. en total) de versos que se han añadido a *VJ*. *N* presenta en la primera escena a las víctimas del abuso de D. Tello —los villanos— mientras que en *VJ* empieza la obra con el mismo D. Tello en el acto de llevar a cabo sus injurias. Después de rechazar los pleitos de la agraviada doña Leonor, mujer noble, Tello rapta a la comprometida de un amigo suyo, D. Rodrigo, el día de sus bodas. De esta forma los agravios hechos por el noble son más serios y están más presentes en la obra moretiana. Además Moreto ha modificado bastante la entrada de D. Pedro en el campo con el motivo de la caída del caballo. En *N* el rey mató al caballo rebelde que no le obedecía como símbolo de la gran lucha interior en el mismo rey.⁶ En contraste en *VJ* D. Pedro persigue a su hermano Enrique para presentarnos desde casi el principio de la obra el conflicto histórico entre los dos hermanos y los motivos de sospecha en la mente del rey. Mucha de la dramaticidad que caracteriza a *N*, cuando el rey Don Pedro tiene que enfrentarse con la imagen negativa que le tienen sus vasallos, falta en la versión de Moreto, donde Pedro apenas revela alguna preocupación personal u obsesiva con D. Tello. También ha omitido Moreto la escena en que D. Pedro se encuentra con la

5. KENNEDY y CASA (v. la nota 2) estudiaron *ERDPM* empleando dos textos defectuosos de la comedia, el de HARTZENBUSH en el caso de KENNEDY y el de MENÉNDEZ Y PELAYO en el caso de Casa. V. mi estudio sobre las ediciones modernas de *ERDPM*, «Performance, Text and Standard Edition: Critical Divergences and Questions of Methodology», *Texto y espectáculo: Selected Proceedings of the Symposium on Golden Age Drama at the University of Texas, El Paso, 1988* (ed. Barbara Mujica), en prensa. Para el texto de *VJ* he manejado la edición de Frank P. CASA, *El valiente justiciero*, Salamanca, Anaya, 1971.

6. La interpretación de *ERDPM* que presento aquí se basa en mi estudio previo, «Theater and the Quest for Anointment in *El rey don Pedro en Madrid*», *Bulletin of the Comediantes*, XXXIII (1981), pp. 149-59.

Sombra. Esta escena en *N* insinúa que el alma del rey está inquieta y el texto de *N* enlaza esta escena con la escena anterior del caballo cuando desaparece la Sombra en el caballo muerto del rey.

En el segundo cuadro del Acto I Moreto ha seguido más exactamente su fuente, sin omitir ningún verso y sin añadir mucho texto tampoco. (Sólo añade 23 versos.) Su estructura es la misma aunque menos del 3% de los versos de *N* se han integrado sin ningún cambio (categoría I) a *VJ*. Donde ha modificado más versos Moreto es en la categoría III, la reducción de versos. La escena en que visita D. Pedro, con la identidad de un noble que sirve al rey, a D. Tello es esencialmente la misma en *VJ*, aunque se ha aligerado la manía y el interés personal de D. Pedro en relación con Tello para hacerle al noble más bien un ejemplo de la nobleza rebelde en vez de un objeto hacia el cual Pedro fija su atención psíquica. El foco del agravio se ha desplazado de los campesinos a los nobles y por lo tanto el impacto es distinto cuando nobles, en vez de villanos en compañía de nobles, se quejan a D. Tello en presencia del forastero, quien es el rey.

En el Acto II Moreto ha modificado *N* solamente en las categorías III (reducción de la fuente: aproximadamente el 44 %), IV (amplificación de la fuente: aproximadamente el 20%), y V (omisión de la fuente: aproximadamente el 36%). Además ha añadido 232 versos nuevos suyos. Toda la trama en ambas versiones ocurre en varios recintos del palacio del rey, aunque en *N* el *locus* de la trama es más múltiple. *VJ* empieza, como *N*, con una audiencia en que el rey muestra su habilidad como gobernante. En *VJ* Pedro se preocupa por sus hermanos sediciosos al recibir una carta de Enrique; esta preocupación por Enrique falta en la misma escena en *N*. Esta primera escena en *N* con varios personajes —un soldado, contador, arbitrista, y un poeta llamado Clorindo— se reduce en *VJ* a una escena con sólo el soldado y el contador, donde el rey le premia al soldado al concederle el cargo del contador. La audiencia del rey continúa en *VJ* cuando Doña Leonor le presenta su pleito al rey y le recuerda que una ofensa a ella como vasalla es también un agravio a la autoridad suya. D. Tello llega al palacio al ser convocado por el rey, pero en *VJ* no hay la misma trampa ni la misma entrada por un postigo que sirven en *N* para humillar al noble. Tampoco hay en *VJ* la preparación de los villanos que forman parte del teatro de humillación que se le está preparando el rey a Tello. En *N* le conducen a Tello de un cuarto a otro para prepararle a conocer y a reconocer al rey, quien estuvo en su quinta en el Acto I. En Moreto el rey es muy consciente de que quiere subyugarle y a la vez demostrarle a Tello que la manera en que le trató en su propia casa no era cortesía ni para otro noble del reino ni mucho menos para su rey. Las cabezadas que le da D. Pedro a Tello son para recordarle esto. Todo esto está en la fuente, pero el D. Pedro de *N* es un D. Pedro que no puede dejar de contestar el desafío que Tello le hizo al rey en el Acto I aunque se convence y le dice que un rey no lucha así con sus vasallos.

La manera en que ambas obras presentan el tribunal y el juicio en el caso del delito de Tello revela dos visiones y realizaciones distintas del personaje de D. Pedro y dos conceptos distintos de la índole de la justicia y la ley. En este segundo cuadro vemos que el eje central de la obra de Moreto en efecto es la ley, mientras que la clave a *ERDPM* es el personaje del rey mismo. En *N* el acusado se enfrenta con los ofendidos, todo dentro de un presunto acto de efectuar la justicia que permite que las mujeres se liberen de su enojo, pero todo dentro de un marco inestable y mal definido. Esta subversión de las normas de justicia responde por una parte al hecho de que las mujeres todavía no han conseguido hablar con el rey y por otra parte refleja un deseo vengativo y arquetípico que una sociedad intenta controlar con sus leyes. A esta energía de las agraviadas —incluso de una villana contra un noble— se la ha dado rienda suelta como parte de un drama que se está desarrollando según las necesidades psíquico-psicológicas de D. Pedro.

VJ al contrario controla este enfrentamiento entre acusado y querellante. Desde el principio se ha controlado en *VJ* con el cambio del estado social de las mujeres agraviadas. El rey sí aparece, lo cual no ocurre en *N*, se entera de los hechos y prosigue con su juicio. Doña Leonor no acepta el dinero como recompensa de su deshonra y define claramente su posición: «porque no he de salir / sin la mano o la cabeza» (*VJ*, vv. 1718-19). Entonces es cuando el rey se enfrenta con la «ley del vasallo» —es decir, su albedrío como grande es ley más digna que el poder del rey— que Pedro ordena que le corten la cabeza mañana, que se case o no se case el noble. Moreto nos presenta a un rey que ha intentado negociar con las partes en cuanto a los hechos y los agravios y cuando se ha encontrado con obstáculos rígidos del vasallo, ha recurrido a su poder absoluto. El Acto II termina en *VJ* con una irónica reconciliación entre Tello y Leonor y la decisión de ella de pedirle perdón al rey por Tello. *N*, al contrario, termina con una escena que nos revela aún más el alma del rey, quien imprudentemente desafiaba a sus vasallos a esgrimir con él y cuyo desafío se le contesta la Sombra, quien ahora le revela a Pedro que «has de ser piedra en Madrid» (v. 2012).

La estructura del Acto III de *VJ* sigue la de *N*. Incluso hay tres escenas, dos entre Enrique y Mendoza y otra con D. Pedro y la Sombra, que emplean un número considerable de versos de la fuente. En cuanto a la estadística, aproximadamente el 7% de los versos de *VJ* se conservan sin cambios (categoría I) de *N* y otro 3% aproximadamente son versos con cambios leves (categoría II). Donde ha habido más modificación es en la categoría III (aproximadamente el 54% de los versos de *N* se han reducido en *VJ*) pero *VJ* ha añadido solamente 2 versos nuevos en todo el Acto III.

El primer cuadro de *VJ* presenta a las mujeres víctimas, Leonor y María, quienes deciden pedirle perdón al rey por Tello y D. Rodrigo. En comparación con la misma escena en *N*, esta petición resulta mucho más elaborada con unas aseveraciones que otra vez reflejan el interés en el derecho procesal en la obra

de Moreto. Don Pedro rehusa la petición con unas palabras legales: «de don Tello la causa / tiene ya justa sentencia, / que de mi mano firmada, / justicia y piedad supone, / y la concuerdan entrambas» (VJ, vv. 2046-51). Este D. Pedro sí quiere castigar al noble rebelde con su propia espada, pero su motivación es emblemática (VJ, vv. 2080-87) en vez de ser personal, como es el caso del D. Pedro de la fuente (N, vv. 2189-91). El rey de Moreto también ha cumplido con lo procesal al mandarle al Secretario a la prisión de Tello para que consulte con el condenado en el segundo cuadro. Este detalle ha añadido Moreto como parte de su concepción de un rey que sigue fielmente los decretos. Cuando D. Pedro llega a la cárcel de Tello, aparece como el confesor del condenado que le libera de la ley injusta del rey. Este detalle de la identidad del rey no está en la fuente.

En el tercer cuadro, que tiene lugar en el campo, una escena con Enrique y Mendoza empieza y termina el cuadro. Ya hemos dicho que estas escenas siguen bastante fielmente la fuente. La escena clave del cuadro es la lucha entre D. Pedro y Tello. La primera mitad del encuentro sigue la trama original pero Moreto ha cambiado los versos octosílabos de *N* a versos endecasílabos, lo cual da un efecto de importancia pero también de peso al ritmo dramático de la escena. Al volver Peregil con la luz, Moreto continúa con versos octosílabos y entonces incorpora varios versos enteros de la fuente. La lucha con Tello termina con el desafío de la Sombra, quien aparece por primera vez en *VJ*, pero por tercera vez en *N*. La escena sigue muy directamente a *N*.

En el último cuadro, que ocurre dentro del palacio, Moreto termina la obra con unos 100 versos cuando la fuente constaba de unos 300 versos. En *N* Pedro se preocupa por el significado del mandato que le ha hecho la Sombra mientras que en *VJ* el rey se refiere solamente a su intención de edificar el convento sin decir ni pensarlo más. La escena entre Pedro y Enrique, quien lleva la daga perdida del rey, se elabora mucho más en *N* que en *VJ*. En *VJ* Enrique le pide al rey que perdone a Tello, lo cual establece más concretamente ese enlace entre Tello y Enrique en la obra de Moreto. En *N* el perdón de Tello se hace por iniciativa del rey, en parte como reacción a las protestas de las mujeres que van a encontrarse sin marido, y entonces Pedro le hace a Enrique responsable de Tello. En *VJ* el final, por artificial que sea, resuelve todo. En *N* percibimos una tensión latente entre los hermanos y una resolución algo caótica en cuanto a las parejas, pero sobre todo intuimos que el conflicto en D. Pedro no se ha resuelto.

El autor de *ERDPM* quería crear a un D. Pedro que se hallaba entre la crueldad y la justicia, entre el cielo y el infierno, como él mismo decía en la obra; es decir, quería dramatizar la interioridad de un monarca cuya imagen histórica vacilaba entre dos extremos irreconciliables. Moreto seguramente conocía un texto como *N*, aunque no tenía que haber conocido el manuscrito de la Biblioteca Nacional que nosotros conocemos. Cuando refundió la obra, claro que en otro momento histórico y dentro de otras normas teatrales, decidió representar a un don Pedro cuya identidad se hallaba en poco conflicto a nivel personal-psíquico

con el comportamiento de un noble rebelde del reino y cuya rebeldía la controló como parte de su responsabilidad como rey (el cuerpo místico) y no como hombre (el cuerpo personal). De acuerdo con esta motivación y a la vez como consecuencia del desplazamiento de los agravios de villanos y nobles a nobles únicamente, Moreto dramatiza a un D. Pedro que procede según unos principios procesales que se aceptan como normativas y de allí nos da la imagen de un rey justiciero y no la de un hombre, D. Pedro, que busca la redención.

Volviendo a la pregunta que hicimos al principio sobre lo que entendemos por «refundición», hemos visto que la obra de Moreto rehace cuantitativa y cualitativamente la fuente que representa el manuscrito *N*. Retuvo menos del 10% de los versos originales sin ningún cambio e hizo cambios significativos en los demás versos a la vez que añadió un número sustancial de versos nuevos. Lo que hizo en cada Acto variaba. El Acto III contiene menos, mientras que el Acto I contiene más cambios en relación con su fuente. Lo que hizo Moreto en *VJ* constituye el tipo de modificación que tradicionalmente se ha estudiado como una refundición. Pero también existe el otro texto que representa la segunda familia de *ERDPM* y que denominamos refundición aunque es posible que no quepa dentro de la concepción tradicional del término por el hecho de que no modificó sustancialmente la estructura de la fuente ni cambió más de la mitad de los versos de ella. No sabemos quién o quiénes hicieron estos cambios —algún dramaturgo, autor, actor, impresor, memorión—⁷ pero debemos considerar la importancia de los dos estados distintos de textos refundidos que hemos visto en *VJ* y la segunda familia de *ERDPM*. La segunda rama es un estado textual que ha reconcebido el original hasta tal punto que textualmente debe quedarse aislado de la familia primaria en cualquier reconstrucción de esa familia primaria. El texto refundido que vemos en la segunda familia de *ERDPM* no nos parece un caso único en la historia textual del teatro clásico; al contrario debe de ser sólo uno de muchos textos cuya naturaleza debemos contemplar en relación con las aseveraciones textuales y críticas que generalmente aplicamos a lo que llamamos la Comedia.

7. V. el caso de un memorión que rehizo *Peribáñez* en el estudio de José M. RUANO DE LA HAZA, «An Early Rehash of Lope's *Peribáñez*», *Bulletin of the Comediantes*, XXXV (1983), pp. 5-29.