

BERCEO	134	55-73	Logroño	1998
--------	-----	-------	---------	------

UNA REFUNDICIÓN CALDERONIANA DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS: *CON QUIEN VENGO, VENGO**

Francisco A. Ruiz Vega**

RESUMEN

Entre el clasicismo de la antigüedad barroca y el romanticismo en ciernes, las refundiciones son los nexos que unen la tradición nacional con las innovaciones teatrales de los siglos XVIII y XIX. El cotejo de una pieza de Calderón de la Barca –máximo exponente del teatro barroco español– y de su refundición a cargo de Bretón de los Herreros –uno de los mejores refundidores y brillante figura del teatro español del XIX– pone de manifiesto no sólo cambios estructurales, estéticos y lingüísticos, sino también los cambios ideológicos y los nuevos intereses de la floreciente burguesía. La escena se convierte en el espejo donde, a partir de la propia tradición, se enseñan los valores y la sensibilidad decimonónicos, surgidos con la Ilustración y que llevaron aires renovadores a toda Europa.

Palabras clave: Refundición. Bretón de los Herreros. Teatro del siglo XIX. Calderón de la Barca. Teatro barroco. Teatro neoclásico. Romanticismo. Teatro clásico. Burguesía.

Between the classicism of the Baroque antiquity and the flourishing Romanticism, refundiciones are the links that connect national tradition with theatrical innovations from the 18th and 19th centuries. The comparison of a play by Calderón de la Barca, who is the most important playwright within the Spanish Baroque theatre, with its refundición by Bretón de los Herreros shows not only aesthetic, structural or linguistic changes, but new middle class interests as well as ideological changes. Furthermore, Bretón de los Herreros is considered to be one of the best refundidores and an outstanding figure in 19th century Spanish theatre. Beginning with the proper tradition, the stage turns into a mirror and we are taught the values and sensitivity of the nineteenth century, which appeared with the Enlightenment and they were extended throughout Europe.

Key words: Refundición. Bretón de los Herreros. 19th century theatre. Calderón de la Barca. Baroque theatre. Neoclassical theatre. Romanticism. Classic theatre. Middle class.

* Recibido el 15 de diciembre de 1997. Aprobado el 18 de febrero de 1998.

** Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza.

El siglo XIX, como cada periodo histórico, tiene sus propias exigencias políticas y estéticas, exigencias éstas que van asociadas en la mayoría de ocasiones. Asimismo, en cada tiempo no descuella un ideal absoluto, sino que se suele producir una confrontación entre una tendencia renovadora y una tendencia tradicionalista¹. De hecho, como apunta Jesús Rubio, “la presencia de la tradición permite ubicar las nuevas obras, que se presentan como reiteración del sistema o pretendiendo modificarlo”².

En el teatro del siglo XIX el choque ideológico –y, por tanto, estético–, se genera entre la pesada tradición del teatro áureo nacional y las nuevas perspectivas neoclásicas. La rivalidad surgió ya en la centuria anterior, con las encendidas diatribas que se intercambiaban los defensores del teatro barroco (Erauso y Zabaleta) y sus más o menos acérrimos críticos (Luzán, Moratín padre). Durante el primer tercio del siglo XIX los dos bandos recrudecen sus posturas, sucediéndose desde 1800 a 1832 las polémicas –auspiciadas por la traducción de las poéticas de Blair y del Abate Batteux– entre Quintana y Moratín hijo, Mora y Böhl de Faber, Larra y Durán, quienes representaban a grandes –y matizados– rasgos, de un lado, la corriente naturalista de los liberales españoles en sintonía con el gusto aristotélico europeo; y, de otro, la corriente tradicionalista, valedora de los valores y el estilo de un romanticismo casticista³.

A través de la prensa y de los libros se fueron definiendo ambos juicios, que, más allá de una irreconciliable divergencia, acercaron sus posturas hasta el punto de irse consolidando, como señalan E. Caldera y A. Calderone, “una actitud de benevolencia crítica hacia el teatro barroco”, al mismo tiempo que se iba afirmando “una concepción de lo que tenía que ser un teatro ideal español: una mezcla de innovación y tradición”⁴. Se llega así a la conciliación de la línea nacionalista, al hilo del programa schlegeliano reivindicado por Böhl en 1814, y la línea clasicista, que no es negada en sí misma y sólo se rechaza en su negación a la tradición. La verosimilitud escénica clasicista se aúna a lo español, a una mirada romántica y casticista sobre nuestro pasado áureo, fuente primigenia de lo que acabará por reconocerse como clasicismo español. Este es el resultado de una exigencia cultural, estética e ideológica: la progresión hacia un teatro del justo medio –en torno a las décadas del Treinta y del Cuarenta–, “un género intermedio entre otros dos igualmente extranjeros: el clásico y el romántico”, “expresión de una verdad nacional idealizada y transfigurada poéticamente”⁵.

1. SALINAS, Pedro, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1962. Pp. 135-138.

2. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, “Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico”, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 5, 1995. Pp. 171-186.

3. Para un estudio más pormenorizado del enfrentamiento ideológico y preceptista de estas dos corrientes me remito a los artículos de José ESCOBAR, “El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán”, y de María José RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, “El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo”, en el número 5 (año 1995) de *Cuadernos de Teatro Clásico*. Pp. 155-170 y 77-98, respectivamente.

4. CALDERA, Ermanno, y CALDERONE, Antonietta, “El teatro en el siglo XIX. (I) (1808-1844)”, en *Historia del teatro en España*, II, J. M^o. Díez Borque, dir., Madrid, Taurus, 1988. Pp. 376-400. Asimismo, consúltese para el tema del teatro romántico español a ROMERO TOBAR, Leonardo, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994. Pp. 243-327.

5. CALDERA, E., y CALDERONE, A., *op. cit.*, 1988. Pp. 386 y 384.

Los dramaturgos de los años Treinta y de principios de los Cuarenta intentarán aplicar esas teorías, muy del gusto del público aburguesado y de los críticos, acercándose lo más posible a ese modelo ideal de verosimilitud realista, verdad histórica, lenguaje elegante y armonía –sustentos de las reglas neoclásicas– y a esas fuentes españolas del espíritu nacional que son los dramas del siglo XVII. Es así como se transita en el teatro español del primer tercio del XIX entre el clasicismo y el romanticismo, en una suerte de prerromanticismo mesurado entre la tradición nacional que no se elimina y los moldes neoclásicos imperantes en el marco, como ha quedado dicho, de unas exigencias político-culturales.

La pervivencia del teatro antiguo durante estos años polémicos y el logro de la plenitud del ideal triunfador por parte de los dramaturgos es posible a través de las *refundiciones*. Desde el siglo XVIII y hasta avanzada la cuarta década del siglo XIX, aproximadamente, “el teatro del Siglo de Oro vive, o sobrevive, en gran parte gracias a la labor casi subterránea, a menudo despreciada –aunque, a lo que parece, bastante rentable– de los refundidores”⁶.

Las obras del siglo XVII, representadas tal cual, tenían una grandiosa acogida entre el público popular del XIX, pero contra ellas clamaban los preceptistas neoclásicos, quienes las acusaban de no respetar ni una sola de las reglas del buen gusto y de no atenerse al sentir de los nuevos tiempos. Para ir corrigiendo estos vicios y defectos, los refundidores van a afanarse por aclimatar esas piezas del XVII a la mentalidad y a la estética decimonónica, por medio de la supresión de todo lo irracional, la observancia de las unidades clásicas y la inyección de dosis de moralidad actualizada. Tratan de dotar al texto original de la regularidad y de los arreglos que les faltan para ser compatibles con los usos morales y culturales de la época de la refundición.

Si bien es cierto que las refundiciones se orientan más hacia la funcionalidad y, por lo general, denotan cierta ausencia de ritmo y de agilidad con respecto a los modelos barrocos, el público va a recibir con igual entusiasmo estas obras. Como se encargó de estudiar Nicholson B. Adams⁷ y como ha cifrado luego David T. Gies⁸, durante la época más activa de las refundiciones (1820-33), en las tablas de Madrid se llevaron a escena más obras del teatro áureo que del propio periodo; el 75% del total de las representaciones fueron obras refundidas.

No obstante, el éxito en cuanto a cantidad no concuerda con el éxito cualitativo, ya que, como recuerda Javier Vellón, “la refundición queda pertrechada de una calentura ideológica, como reafirmación de unos valores históricos que, posteriormente, deben ser sometidos a la normativa teatral imperante”⁹. En muchas oportunidades, la refundición se va a convertir en un auténtico juego de rompecabezas, con trastrueques y cambios de escenas, lagunas y encorsetamientos; la crítica del

6. CALDERA, E., y CALDERONE, A., *op. cit.*, 1988. Pp. 393.

7. ADAMS, Nicholson B., “Siglo de Oro Plays in Madrid, 1820-1850” en *Hispanic Review*, vol. IV, 1936. Pp. 342-357.

8. GIES, David T., “Notas sobre Grimaldi y el ‘furor de refundir’ en Madrid (1820-1833)” en *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 5, 1995. Pp. 111-124.

9. VELLÓN LAHOZ, Javier, “El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra” en *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 5, 1995. P. 102 (pp. 99-109).

momento tendrá buen cuidado en censurar los desatinos de esa fiebre, elogiando lo poco destacable y descalificando al gran tropel de lamentables refundiciones.¹⁰

Por mediación de las refundiciones de las obras de teatro del siglo XVII los autores se fueron cultivando en la práctica del teatro característicamente decimonónico. La evolución hacia un teatro de justo medio se verá fehacientemente en las refundiciones de los años Treinta, como consecuencia lógica del aprendizaje y refinamiento de los reelaboradores.

Los estudios de N. B. Adams y David Gies¹¹ identifican a Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca y Moreto como los dramaturgos áureos más refundidos, mientras que Dionisio Solís y Manuel Bretón de los Herreros fueron sus más prolíficos adaptadores.

La importancia de Calderón en el siglo XIX se infiere tanto de sus obras originales representadas (en mayor porcentaje que Tirso o Lope) como de las abundantes refundiciones¹². Y es que, ideológicamente, Calderón va a resultar fundamental para abrir el camino al romanticismo español. Críticos como Durán y, de forma más virulenta, Nicolás Böhl de Faber¹³ van a ver en la figura del autor de *La vida es sueño* el supremo paradigma del espíritu nacional cristiano y la encarnación de los valores a recuperar en el nuevo renacimiento teatral español. Calderón supone la virtud, el conservadurismo esencial del pueblo, la nostalgia del imperio español, lo contrario a lo francés. Tras la operación cultural, estos elementos incorporados a la moral y a las reglas de la sociedad del XIX, se hallarán presentes en las refundiciones que anticipan el teatro venidero. “El proceso de recepción de las obras transmuta sus límites cronológicos en un tiempo mítico carente de fronteras; el poeta deja de pertenecer a unas circunstancias pormenorizables para pasar a ser patrimonio de todos los tiempos y lugares”¹⁴. Un texto antiguo recobra toda su vigencia porque se retoma de cara a una regeneración de la era presente, a la vez que se mejora la fuente de origen según los preceptos y los intereses contemporáneos.

The text contains the potential (its immanence) of revealing its “truths” to future receivers because of its language’s capabilities to transcend the historical moment of creation. (...)

Adaptations can be viewed, too, within the tradition of literary history as a manifestation of one period’s aesthetics superimposed upon another.¹⁵

10. David T. GIES encuadra más globalmente todos estos aspectos al ofrecer cuatro razones por las que las obras áureoseculares sufrían refundiciones: adaptación al gusto neoclásico de las reglas; eliminación de las impropiedades, esquivando así la censura; falta de talento o pereza de los dramaturgos; y necesidades teatrales e ideológicas de la época. En *op. cit.*, 1995. P. 114.

11. ADAMS, N. B., *op. cit.*, 1936, y GIES, D. T., *op. cit.*, 1995.

12. CALDERA, Ermanno, “Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)” en *Anales de Literatura Española*, núm. 2, 1983. Pp. 57-81.

13. Además de los artículos indicados de J. ESCOBAR y de M^a. J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, ver: CARNERO, Guillermo, “El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del romanticismo español” en *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 5, 1995. Pp. 125-139.

14. ROMERO TOBAR, Leonardo, “Calderón y la literatura española del XIX” en *Letras de Deusto*, núm. 22, 1981. Pp. 101-124.

15. GANELIN, Charles, *Rewriting Theatre*, Bucknell University Press, 1994. P. 11. Interesa especialmente el capítulo “Approaching the Refundición”, pp. 3-30.

De esta manera, cuando los autores prerrománticos del primer tercio del XIX tasan de nuevo su pasado histórico y literario descubren ante sí un nuevo modo de entender la vida –lo que Jauss llamaba una “recepción de rejuvenización”– que conduce a una fusión de horizontes del pasado y del presente, a un nuevo sentido. En definitiva,

an adaptation, in its response to new contexts, may offer the continuity of a tradition. Equally possible is a rupture with that same tradition, a process that breaks with the horizons of experience.¹⁶

Calderón significa la recuperación de unos valores nacionales y espirituales que la nueva sociedad burguesa quiere adaptar a su nueva forma de entender el teatro, como complemento de la regularidad estética y el afán de verosimilitud que satisfaga el justo medio buscado. La ideología burguesa bucea en el barroco para traer a flote lo que le conviene y recrearlo a su gusto moderno en los escenarios. Calderón, el dramaturgo español por excelencia de nuestro Siglo de Oro, se refunde para ayudar a encauzar el nuevo teatro y una nueva sensibilidad,¹⁷ a la par que mantiene vivo el deslumbrante caudal del teatro barroco, tal y como sucede con los demás autores y obras del XVII.¹⁸

La fortuna que corría una obra áureosecular 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 difícil equilibrio entre tradición y neoclasicismo, con un enfoque de nueva sensibilidad, tuvo su mejor exponente, dentro de la primera generación de refundidores, en Solís, seguido a distancia por Cándido María Trigueros. En la segunda generación de refundidores aparece una larga nómina de escritores noveles que se inspiran en el teatro antiguo para su variado desarrollo personal y profesional. El más notable del elenco –compuesto por un abanico desde románticos liberales hasta tradicionalistas a ultranza (Larra, Hartzenbusch, Gorostiza, Mesonero Romanos, Zorrilla)– es, sin duda, Bretón de los Herreros, autor de diez refundiciones, de las cuales cinco fueron de Calderón de la Barca, es decir, prácticamente la tercera parte de las diecisiete refundiciones calderonianas: *Peor está que estaba (La carcelera de sí misma)* –1826–, *¡Qué de apuros en tres horas!* –1826–, *No hay cosa como callar* –1827–, *Con quien vengo, vengo* –1831–, y *Fuego de Dios es el querer bien* –1847–.¹⁹

El dramaturgo riojano no sólo sobresale por esta causa, sino que, como arguye Caldera, es el refundidor que muestra una mayor reverencia hacia sus modelos, conservando la afinidad con el original a pesar de las reestructuraciones y amputaciones.²⁰ Su sobriedad y academicismo le llevaron a ser el comediógrafo más famoso de su generación y consiguió crear un tipo particular de comedia (“bretoniana”) basada en el justo medio, la medida y el buen gusto burgués.²¹

16. GANELIN, Charles, *op. cit.*, 1994. P. 15.

17. VELLÓN LAHOZ, Javier, “Moralidad y censura en las refundiciones del teatro barroco: No hay cosa como callar, de Bretón de los Herreros” en *Revista de Literatura*, vol. LVIII, enero-junio 1996. Pp. 159-168.

18. CALDERA, E., *op. cit.*, 1983.

19. ADAMS, N. B., *op. cit.*, 1936.

20. CALDERA, E., *op. cit.*, 1983. P. 63.

De sus refundiciones calderonianas interesa sobremanera *Con quien vengo, vengo*, comedia en cinco actos escrita en 1831 para Adams y Flynn y en 1832 para Caldera²². Esta pieza es inmediatamente posterior al estreno de *Marcela o cual de los tres*, la primera relevante comedia "bretoniana" y anterior en muy poco a la eclosión del drama histórico romántico. En ella, pues, pueden verse las huellas de estos dos tipos de teatro, juntamente con la modificación y pervivencia del antiguo repertorio español.

El cotejo de ambos textos de *Con quien vengo, vengo* demostrará en la práctica las diferencias y semejanzas entre el modelo calderoniano y la reelaboración bretoniana, confirmando la teórica renovación estética e ideológica de las refundiciones, instrumentos de florecimiento de un peculiar romanticismo español, dentro del marco teatral neoclasicista del XIX europeo.

CON QUIEN VENGO, VENGO (s. XVII) y CON QUIEN VENGO, VENGO (s. XIX)

*Con quien vengo, vengo*²³, comedia en 3 actos de Pedro Calderón de la Barca (CC), fue refundida en 5 actos²⁴ por Manuel Bretón de los Herreros (CB). Se representó un total de treinta veces, ya sea en su versión original o en su reelaboración, entre 1820 y 1850 en Madrid. Los años y el número de representaciones son los siguientes: 1820, 7; 1831, 6; 1832, 2; 1833, 1; 1834, 2; 1835, 1; 1842, 7; y 1847, 4.²⁵

Modificaciones estéticas y estructurales

CC consta de 57 escenas, distribuidas por cada jornada en 11, 19 y 27 escenas, respectivamente. CB cuenta con 52 escenas, agrupadas en 9, 3, 13, 18 y 9 por acto, respectivamente.

Salta a la vista en primer lugar el paso de 3 a 5 actos, con el propósito de favorecer la regularización de la pieza. En CC se contabilizan 12 cambios de escenario a lo largo de la comedia:

- 3 en la Jornada I: sala en casa de Don Sancho –escena 1^a–, habitación de Don Juan en casa de Ursino –esc. 5^a–, jardín en casa de Don Sancho –esc. 10^a–;
- 3 en la Jornada II: sala en casa de Don Sancho –esc. 1^a–, calle con paredes, rejas y puerta de un jardín –esc. 8^a–, jardín con puerta a la casa de Don Sancho –esc. 13^a–; y

21. CALDERA, E., *op. cit.*, 1983. P. 68.

22. ADAMS, N. B., *op. cit.*, 1936. P. 347. CALDERA, E., *op. cit.*, 1983. P. 68. FLYNN, Gerard, "The refundiciones of Manuel Bretón de los Herreros" en *Estudios Iberoamericanos*, núm. 3, 1977. P. 265.

23. CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Con quien vengo, vengo*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, (Hartzenbusch, 1848-1850), vol. II. Pp. 233-254. Todos los pasajes de la obra que aparecen en estas páginas se han tomado de la edición de la B. A. E. Empleo la abreviatura CC.

24. BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Con quien vengo, vengo* (ref.), en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona. Manuscrito núm. 67594. Empleo la abreviatura CB.

25. ADAMS, N. B., *op. cit.*, 1936. P. 347.

- 6 en la Jornada III: cuarto de Don Juan -esc. 1ª-, portal de casa de Ursino -esc. 8ª-, otro cuarto en casa de Ursino -esc. 11ª-, sala en casa de Don Sancho -esc. 16ª-, cuarto en casa de Ursino -esc. 19ª-, campo -esc. 25ª-.

Son ocho escenarios distintos en total.

Para acomodar los cambios de escena a los entreactos, CB tiene sólo cuatro escenarios distintos, con otros tantos cambios de escena, coincidentes con los cambios de acto: Acto I, calle; Actos II y III, jardín en casa de Don Sancho; Acto IV, sala en casa de Ursino; Acto V, parque.

Esta regularización no sólo afecta a la unidad de lugar, sino que las unidades de tiempo y acción también se ven modificadas²⁶. La unidad de tiempo se observa en ambas comedias, ya que en ninguna de ellas se prolonga la acción más de un día; de hecho, en I, 1ª de las dos obras Lisarda lee la carta que su hermana Leonor ha escrito a Don Juan, en la que le emplaza para esa misma noche. En IV, 14ª de CB Don Juan dice “pues ya apunta el alba”.

Donde más alteraciones se producen es en la unidad de acción. La regularización de lugar obliga a la permuta de escenas, con el fin de hacer el mayor número posible de ellas en un mismo decorado, evitando cambios inverosímiles. Se puede argüir que CB mantiene un paralelismo escénico con CC -salvando por supuesto los lugares en los que transcurre la acción- menos en dos episodios:

- a) II, 2ª de CB, en el que Octavio prosigue relatando sus desventuras amorosas a su amigo Don Juan, se corresponde con II, 9ª de CC; es decir, acontece mucho antes para propiciar que la narración se produzca en la calle y no en el jardín. La acomodación con la unidad de lugar hace que se desordene la acción, pues la segunda parte del relato de Octavio en CB ocurre antes de la primera visita al jardín, mientras que en CC la continuación del relato precede a la segunda visita a la casa de Don Sancho, donde Leonor espera a Don Juan en el jardín.
- b) III, 7ª de CB, en el que Lisarda da indicios de su amor por Octavio (aun creyendo cada uno del otro que es el criado de su señor), se corresponde con II, 1ª de CC. Ambos hechos suceden entre las dos visitas de Don Juan y Octavio, pero mientras que en CC la inestabilidad de Lisarda es inmediatamente posterior a la primera visita, en CB es inmediatamente anterior a la segunda.

Estos cambios condicionan sobre todo los actos centrales de CB, aunque Bretón, en líneas generales, respeta bastante el modelo original.

La supresión de escenas se reduce al mínimo:

- La Jornada I de CC, hasta su 9ª escena, es casi igual en su trama y en su distribución que el Acto I de CB, si se exceptúa la presencia de Nise, la criada de Leonor en CC y ausente en CB, la caída de la escena 6ª de CC y algún parlamento solitario de Don Sancho (esc. 6ª) y de Celio, el criado de Don Juan, (esc. 9ª) en CB. Las dos escenas de I de CC que transcurren en el jar-

26. CALDERA, E. *op. cit.*, 1983; y CALDERA, E., y CALDERONE, A., *op. cit.*, 1988.

dín de casa de Don Sancho son las mismas que todo el Acto II de CB, si no es porque en ésta se intercala el final del relato de Octavio.

- La Jornada II de CC y el Acto III de CB presentan varias dislocaciones, con la finalidad de cancelar las escenas que ocurren en la sala en casa de Don Sancho y en la calle con paredes, rejas y puerta de un jardín. Lo que pasa en CC en esos dos marcos (once primeras escenas) se reduce a siete escenas en el jardín de casa de Don Sancho y sus dos hermanas, con los traslados reseñados. Las escenas 12^a a 19^a de II CC se corresponden con las escenas 8^a a 13^a de III CB. Las supresiones se deben a simplificaciones de parlamentos enrevesados.²⁷
- La multitud de escenas de la Jornada III de CC en las que se suceden intercambios de damas, confusiones en la oscuridad, agniciones de personajes y desafíos se corresponden más o menos con el Acto IV de CB, mientras la acción tiene lugar en la casa de Ursino (una sala en CB, dos habitaciones distintas y el portal en CC) y con el Acto V CB, desde que la acción sale de la casa de Ursino. En este acto se aprecia nuevamente el hábil manejo de la situación por parte de Bretón, que coloca todas las escenas en el parque, mientras que Calderón precisa de tres lugares distintos para articular la acción. Bretón suprime aquí las escenas en las que aparecen Leonor y Lisarda y, uniendo las antiguas escenas 18^a y 21^a, soluciona el asunto. Con todo, podría recriminarse el “baile” de personajes que hace el refundidor en el parque con una carta retadora de por medio, que tal vez hipoteque la verosimilitud del acto. Las últimas cuatro escenas son idénticas en su estructura, aunque una vez más, en CB se le concede una breve escena de monólogo al personaje de Celio.

Bretón no modifica demasiado el laberíntico argumento de Calderón. La narración de Octavio es la acción secundaria de la comedia, que confluye con la principal historia de amores entrecruzados (Leonor y Don Juan, Lisarda y Octavio) en el momento en que nos enteramos de que su viejo amigo que le privó del amor es Don Sancho (escenas finales de II y III en CC y CB, respectivamente). A su vez, Lisarda y Octavio suplantán a los criados Nise y Celio. La segunda anagnórisis no se lleva a cabo hasta el final del Acto IV en CB (III, 15^a en CC). Otro recurso como el de la oscuridad facilita la prolongación de los equívocos.

Aunque pueda parecer lo contrario, Bretón recorta la acción conforme a sus necesidades. En el relato de Octavio obvia lo referente a la bella dama francesa del joyel y detalles accesorios de la historia (I, 5^a; II, 9^a); en otros pasajes, acorta los diálogos y los monólogos, no sólo por este motivo, sino también por evitar el exceso de retoricismo: I, 1^a (Leonor y Lisarda), II, 10^a-11^a-12^a (segunda visita al jardín de Don Sancho de los dos galanes) y últimas escenas del desafío en el acto final.

Bretón no quita más porque se lo impide su criterio de salvaguardar, en la medida de lo posible, el modelo calderoniano. Cualquier otra modificación hubiera adulterado completamente la comedia del XVII. En cuanto a la dudosa presencia de otro elemento clave en la normativa neoclásica, la verosimilitud²⁸,

27. FLYNN, G., *op. cit.*, 1977. Pp. 257-266.

28. VELLÓN LAHOZ, J., *op. cit.*, 1995.

Bretón se comporta igual, al dejar intacto el ya de por sí poco veraz argumento del original y dotarle de apariencia de verdad en aquellos aspectos en los que lo puede “perfeccionar” (como en la unidad de lugar). El paralelismo de acciones (dobles enamoramientos, dobles retos –de padre e hijo, incluso–, dobles reconocimientos) y la evidencia de que no se tenga en cuenta para nada la voz en las escenas sin luz y de personajes confundidos no se le pueden achacar a Bretón. Antes bien, respeta a Calderón hasta donde le es permisible. Es en el ámbito del pensamiento donde se percibe una manipulación intencionada.

Modificaciones ideológicas

El reajuste escénico de CB provoca la aparición de unos vacíos que empujan al refundidor a rellenarlos para darle cohesión a la pieza. Nos vamos a encontrar estas adiciones en aquellas partes donde se han producido más variaciones escénicas. Así, se explicita el inicio de la acción en la calle en I, 1ª de CB.²⁹

Leonor: Ya tarda Celio. Mi amor
con impaciencia le aguarda.
Lisarda: ¿Hermana mía?
Leonor: ¿Lisarda?
Lisarda: (Al verme pierde el color).
¿A la reja tú, Leonor,
y en calle tan excusada?

En I, 7ª y II, 2ª, escenas del relato de Octavio a Don Juan, por un lado se atempera la expresión y por otro se adecúa lo que se dice al lugar en que se encuentran los personajes. En el caso de II, 2ª, debido al reajuste, en las cercanías del jardín:

D. Juan: ¿Cerraste?
Octavio: Y guardo la llave...
mas, ¿cómo Leonor no viene
o a lo menos su criada
a recibirte?
D. Juan: La gente
aún no estará recogida.
Mientras son dichoso Oriente
de estas tinieblas sus ojos,
que como el sol resplandecen,
acaba de referirme
pues tanta amistad me debes,
la historia de tu amores.
Octavio: Aunque en el alma me pese
acibarar tus venturas
con mis pesares, no puede
negarte nada mi afecto.

29. Este diálogo entre Lisarda y Leonor concluye con un verso en el que ésta dice: “Suelta (¡oh, qué cansada!)”, justo antes de conectar con los versos del original calderoniano. Este verso de CB será utilizado más adelante como ejemplo de introspección reflexiva de los personajes.

La desplazada III, 7ª (es II, 1ª en CC) es recompuesta para aclimatarla a su nueva ubicación:

Leonor: Noche amiga y protectora
de un alma amorosa y tierna,
bien vengas a ser testigo
de mi dicha. ¿Quién se acerca?

Lisarda: Yo soy.

Leonor: ¡Oh, Lisarda mía!
¡Que yo pagarte no pueda
las fuerzas que te debo!
Mas te veo triste, inquieta
desde anoche. ¿Qué te aflije?

Por el mismo motivo se incluyen acotaciones:

- I, 1ª CB: “(Calle. Casa en el fondo con una puerta practicable. Leonor y luego Lisarda; ambas a la reja).”
- III, 9ª CB: “(Leonor desaparece por la puerta que comunica con la casa, cuya fachada, en parte es vista del espectador, y había otra puerta en ella que se supone ser la de un cuarto excusado).”
- V, 1ª CB: “(El teatro representa un parque con marina a lo lejos).”

Más allá de estos rellenos funcionales, Caldera observa en ellos un intento moralizador y una “búsqueda de motivaciones pedagógicas y psicológicas” que favorezcan la “repartición de responsabilidades éticas”³⁰. En el siglo XIX se quiere buscar el sentimiento de los personajes, su interioridad ante los hechos. Ahora es cuando penetra la reflexión; y lo va a hacer en las incorporaciones de estos rellenos. Se ha observado desde I, 1ª un desplazamiento del interés desde la peripecia al personaje: “¡oh, qué cansada!”, dice Leonor en el último verso “bretoniano” de I, 1ª. Igualmente, en II, 2ª Octavio examina su propio estado de ánimo (“Aunque en el alma me pese/ acibarar tus venturas/ con mis pesares, no puede/ negarte nada mi afecto”) y en III, 7ª Leonor se interesa por el ánimo de su hermana (“Mas te veo triste, inquieta/ desde anoche. ¿Qué te aflije?”).

El refundidor se interesa por hacer más humanos a sus personajes, acercándoles el sentimiento de su época. En IV, 9ª y IV, 10ª, Lisarda primero y Don Juan después se preguntan a sí mismos, con introspección, afectación y finura, tal y como lo harían los mismos espectadores:

- CB Lisarda: ¿cuándo acabaréis, desgracias?
- CB Don Juan: Cielos, ¿qué es lo que me pasa?

En ambos casos, los personajes hablan para sí tras señalarse, ex profeso, que siguen a otros personajes que se lo han pedido.

Bretón incide en este punto, clarificando las posturas de cada personaje y abundando en sus motivaciones. Como puntualiza Javier Vellón, ante la adversi-

30. CALDERA, E., y CALDERONE, A., *op. cit.*, 1988. P. 395.

dad y el dolor prevalece la moderación y la racionalidad, la voluntad informativa y la claridad de alocución³¹. Es por ello por lo que no hay lances desaforados ni intrincaciones que no se resuelvan cabalmente.

El Acto V sirve para ilustrar esta aserción. Don Sancho y Ursino, un galán y un anciano, mantienen un tono racionalista tanto en sus decisiones como en sus actuaciones, a pesar de que uno y otro se ven inmersos desde varias escenas atrás en una vorágine de lances de honor y entuertos. Sin embargo, se guarda en la refundición una contención en las acciones y una preocupación por dar con el comportamiento adecuado. Don Ursino monologa en estos términos en V, 3^a:

Confieso

que no sé qué discurrir,
y así mejor será ir
al atajo del suceso
y pues su valor admiro
el papel... Mas por la huerta
de casa que tiene puerta
al parque salir le miro
con Octavio y su criado.
Llamarle quiero. ¡Don Juan!
Ya me ha visto... ¡Cruel afán!
¡Oh, padre desventurado!
¿Cómo...? Mas, ¿por qué me aflijo?
Honor le di con el ser.
Cumplirá con su deber;
o no le tendré por hijo.

Comparando con la intervención de Ursino en CC, III, 22^a, puede verse cómo el fragmento transcrito reemplaza a este otro, mucho más directo y ardoroso:

Él es. Ya se ven.
Mas dudas. Pues, ¿qué querrá
en este cuarto? ¿Y qué ha sido
el haber desconocido
Don Sancho a su hermana? Yo
que no sé de mi, confieso,
ni pensar, ni discurrir;
y así, mejor será ir
al atajo del suceso.

El discurso acelerado de Calderón, centrado en la peripecia, deja paso a unas disquisiciones racionalistas, relativas al personaje. Bretón busca el retrato de un hombre aturdido, dubitativo y que medita, en consonancia con la mentalidad que se va instalando a la altura de 1830. Los esquemas calderonianos son válidos para la trama, pero se someten a una corrección estética funcional y a la aplicación de los valores y la nueva moral, afines al justo medio decimonónico.

El duelo de cuatro espadas con el que se alcanza el clímax de la obra pierde agresividad mediante la introducción de más diálogos (V, 8^a), demorándose en

31. VELLÓN LAHOZ, J., *op. cit.*, 1996.

réplicas entre Don Juan, su padre, Octavio y Don Sancho. Se apela con más insistencia al diálogo, pero no como preludio a un combate necesario de honor y honra, sino como análisis de una actitud social. Se inserta así al individuo en una situación vital, donde la racionalidad reclamada demuestra que las acciones deben delimitarse por una relación de causa a efecto.³²

El contraste de los finales del par de comedias lleva a unas consideraciones similares:

CC

Gobernador: Si tan conforme amistad
hizo entre los cuatro paces,
yo soy padrino de todos.
Octavio: Para que con esto acabe
la comedia, perdonando
sus defectos, aunque grandes,
siquiera porque el autor
humilde a esas plantas yace.

CB

Gobernador: Si tan conforme amistad
hizo entre los cuatro paces,
yo soy padrino de todos.
Octavio: Vueseñoría nos hace
mucho honor.
Leonor: Dichoso fin
de tan amargos pesares.
Ursino: Mil parabienes os doy
por satisfacción tan grande,
Don Sancho: ya que con vos
aquí he venido a matarme,
razón será que también
en la boda os acompañe
porque *con quien vengo, vengo*
es mi máxima invariable.

En CC la última intervención pertenece al Gobernador, como personaje que representa a la máxima autoridad. Él es quien verifica el “armisticio” entre El cuatro duelistas. Las palabras de Octavio constituyen la inevitable muletilla a modo de “captatio benevolentiae”. Por su parte, CB, partiendo de idénticos versos (los del Gobernador), estira más el final, porque en ellos quiere dejar depositado el contenido que a él –y a su tiempo– le interesa. Octavio habla para agradecer el beneplácito y Leonor para, de nuevo, ser mesurada (ahora en el bienestar) y hacer una postrera reflexión. Las palabras que cierran la refundición, sin ningún tipo de alusión modesta al público, son del personaje más viejo de la obra –es decir, el más sabio y comedido de todos–, que nombra de manera explícita a la razón y reitera la enseñanza que ha de extraerse de la pieza. Dice Caldera que Bretón otorga el

32. VELLÓN LAHOZ, J., *op. cit.*, 1995, p. 103.

privilegio de la última frase –normalmente la exaltación de su propósito moralizador– para subrayar el nuevo relieve adquirido por el personaje³³. El hecho de que Bretón recalque la máxima moral en boca de un castellano viejo nos prueba su pretensión de magnificar la figura del burgués, arraigado en la tradición, pero con un pensamiento reflexivo y racional.

Pero de todos los arreglos con los que se regulariza la obra puede que el que más llame la atención sea el protagonismo que adquiere la figura del criado de Don Juan. Son diversas escenas las de CB –que no aparecen en CC o aumentan sus versos– en las que Celio se luce, aportando a la reelaboración un toque cómico y distendido: I, 8ª y 9ª; III, 5ª y 6ª; IV, 3ª; V, 6ª... Para J. Vellón, “la figura del donaire garantiza la presencia de un elemento dinamizador de la representación y modeliza, pragmáticamente, la idea del enseñar deleitando”³⁴. Vellón piensa que la dimensión educadora que se está comentando se conjuga con la figura de Celio, menos seria. Al igual que G. Flynn³⁵, ve en esta mixtura horaciana y en su equilibrio la profunda admiración que Bretón sintió por Leandro Fernández de Moratín.

Ermanno Caldera discierne un enfrentamiento entre dos diferentes conceptos de lo cómico. Ejemplificando con la escena 3ª del Acto IV (Jornada III en CC),

CC

con máquinas, con industrias
y aposentándose a oscuras
¡A mi hay caso reservado!
No quedaré, por ninguna
cosa del mundo con él.
Una ración mal pagada,
una cama no muy dura
no puede faltar; y en fin,
logrando dicha tan suma
seré alfombra de tus plantas,
y seré como se usan,
pues yo soy tan mal cristiano,
que seré tu alfombra turca.

CB

con secretos y diabluras
y sin temer a las brujas
¡A mí secretos, a mí!
No haya mucho que lo sufra.
O soy o no soy criado.
Una ración mal pagada,
una cama no muy dura,
el amor que me atraganta
le hará suave como pluma,
no ha de faltarnos. Yo os juro
que no sentiré las pulgas
cuando en consorcio feliz...
la gloria... la... se columpian
de tal suerte las ideas
en mi mollera confusa,
que si... yo... no acierto a hablar;
pero mi alegría suma...
mis ansias, mi... Juraría
que me ha entrado calentura.

concluye que el humor barroco juega con las palabras, es agudo e intelectual; la comicidad decimonónica juega con la psicología, es intencionadamente torpe y sentimental. Bretón ajusta el texto antiguo a la sensibilidad de su época.³⁶

33. CALDERA, Ermanno, “Bretón o la negación del modelo” en *Cuadernos de Teatro Clásico*, núm. 5, 1995. P. 147 (pp. 141-153).

34. VELLÓN LAHOZ, J., *op. cit.*, 1995. P. 105.

35. FLYNN, G., *op. cit.*, 1977. P. 257.

36. CALDERA, E., *op. cit.*, 1983. P. 69.

En el Acto I de CB, Celio da sus primeras muestras de gracejo, burlándose de la voluntad de Octavio de hacerse pasar por él para acompañar y proteger a su amigo Don Juan en su cita del jardín. Escenas 8ª y 9ª:

(8ª) El señor tiene razón.

Yo de valiente me precio,
mas no sé refír a obscuras.

Me ha dado Dios un ingenio
tan espantoso y tal gracia,
que van a echarme de menos.

Fácil es eso;
que no es preciso estudiar
para ser un majadero.

Sí vamos de aquí que temo
no se aparezca el hermano.

(9ª) Del cielo vino este amigo

tan servicial y tan necio
que se expone a una paliza
o a un catarro cuando menos,
y no por su gusto propio
sino por el gusto ajeno,
que es una majadería y media.
Hágale muy buen provecho
que yo no me quejaré
de que me usurpe el empleo.

Esta monologada escena 9ª es una de las que Bretón crea, fortaleciendo por los motivos aducidos un personaje que en Calderón es puramente esquemático. Conviene fijarse en las alusiones al “trabajo” y a una nadería tan cotidiana –y tan poco lírica– como “catarro”. Este sirviente dramatizado haría las delicias de una concurrencia burguesa con prurito de preponderancia social.

Cuando más nítida es la gracia de Celio es durante su pretensión amorosa, despistado por la confusión de personas que tienen Lisarda y Octavio. Junto al referido IV, 3ª, otros ejemplos se ven en III, 5ª y III, 6ª de CB:

¡Y yo que ni a una fregona
me atrevo a solicitar
la he podido enamorar
con esta mi ruin persona!
No hay nada; con mi talento,
con mi garbo la clavé.

Muerta, muerta
está por mi, y sus favores
de tal suerte me enajenan
que voy turbado y no sé
si daré con la taberna.

En uno y otro caso, sea en su amor por Lisarda –reconociendo su inferioridad de clase, pero envaneciéndose ilusionado–, sea en su aceptada usurpación, o en cualquier otra intervención suelta, Celio no entiende la posición en que se encuentra, y frente a la seriedad y trascendencia de los personajes y de la acción que le rodean (uno y otra de clase media), él se muestra torpe. Se crean así dos niveles de personajes, que para J. Vellón identifican al vulgo y a la burguesía. Esto va a posibilitar dos actuaciones dramáticas distintas:

Los vicios del vulgo se corrigen mediante el ridículo; los de la clase media, poniendo de relieve la inestabilidad de la concepción irracionalista de

los fenómenos, mostrando sus verdaderos mecanismos internos de actuación, y explicándolos en clave humana.³⁷

Para G. Flynn³⁸, este tratamiento del criado es de degradación, y eso que la censura y el buen gusto –si no su particular inclinación– le llevaban a evitar lo burdo y lo chabacano en la redacción.

En mi opinión no se puede ver a Celio como un objeto de degradación en todo su trazado, aunque sí en una buena parte. Se contrapone por su ignorancia y simplicidad al resto de personajes, pero al final va a gozar de una especie de redención. Es en la escena 6ª del Acto V –otro monólogo incorporado por Bretón–, cuando decide ir en busca del Gobernador y ayudar a impedir el reto. Ahí se le ve pensar con juicio y no con rusticidad por primera y única ocasión, aunque sea también por su propio beneficio y admita, cómo no, su inferioridad de clase:

Hágales su combate
 buen provecho ya que tienen
 en poco precio su sangre
 con ser noble y generosa.
 Yo soy un pobre bergante
 y la guardo cariñosa,
 que ciertamente mi padre,
 si muero de una estocada,
 no ha de volver ha engendrarme.
 Pero si hubiera algún medio
 para estorbar que se maten...
 Sí; corramos a las damas
 con el soplo, y los anales
 digan con admiración
 a las futuras edades,
 que hubo un criado chismoso
 por bien de sus semejantes.

Bretón, por tanto, guarda porción de dignidad para el personaje más bajo de la obra. Le limita sus aspiraciones materiales, de clase y de sangre, pero le abre las puertas de la realización personal a través de la bondad espiritual. La labor de Bretón repite construcciones de versos y ese gusto placentero por el humanitarismo cristiano –probablemente farisaico– del público de clase media de la sociedad española aburguesada.

Para finalizar este recorrido ideológico, es oportuno detenerse en la concepción del amor que deja traslucir la refundición de Bretón. A lo largo de toda la obra, las relaciones entre Don Juan y Leonor y entre Octavio y Lisarda, por encima de los enredos y de las vicisitudes, están apoyadas en la razón –no en la pasión– y en una elección libre y personal. Con los diálogos, “debidamente” corregidos, Bretón manifiesta con claridad esta meta y, aunque al final los parabienes del Gobernador, Ursino y Don Sancho no se excluyen, lo cierto es que dos de los enamorados son

37. VELLÓN LAHOZ, J., *op. cit.*, 1995. P. 105.

38. FLYNN, G., *op. cit.*, 1977. P. 264.

los que dan por zanjadas las cuitas. Bretón conecta con el sentir de sus coetáneos una vez más, y no deja la solución en manos de un “milagro” final.³⁹

Modificaciones lingüísticas

Relacionadas con las modificaciones estético-estructurales y con las ideológicas, en la obra refundida pueden computarse innumerables cambios con respecto a la obra calderoniana. Responden a unos imperativos sociales y culturales de buen gusto, elegancia y economía de lenguaje. Por eso no es de extrañar que se cercenen frases con una vaga carga sexual o antirreligiosa, que desaparezcan los derroches de lirismo y culteranismo, que se rechace el retoricismo⁴⁰. Se encuentra en CB un nuevo lenguaje, en el que la denotación, la linealidad y la contención son una proyección de lo que la sociedad del XIX quiere. No hay abusos de ningún tipo y la transparencia en la exposición, así como el prosaísmo, son las características estilísticas más notorias.

Cualquiera de las supresiones que se producen en la obra bretoniana que han ilustrado el apartado anterior puede servir como ejemplo. Párrafadas interminables y retorcidas en CC (Lisarda en I, 1ª y II, 2ª, Don Juan en III, 1ª) se reducen a unos sencillos versos en CB o desaparecen totalmente.

CC

Aunque es verdad que pudiera
ofenderme de tu amor,
estás resuelta, y error
notable el reñirte fuera,
pues sé que en eso hiciera
mayor tu amorosa fe
de lo que al principio fue,
que aunque de amor no he sabido,
que crece más resistido
amor, como es fuego, sé.
Cuentan que se hallan dos fuentes
cuyos templados cristales,
naciendo juntos e iguales,
son varios y diferentes;
pues contrarias las corrientes,
iris de oro, nieve y plata
que una montaña desata,
contienen tanto rigor,
que la una mata de ardor,
y la otra de hielo mata.
Yo que aborrezco el amor,
yo que ni estimo ni quiero,
soy la del hielo, pues muero

CB

Aunque es verdad que pudiera
ofenderme de tu amor,
estás resuelta, y error
notable el reñirte fuera,
pues sé que en eso hiciera
mayor tu amorosa fe
de lo que al principio fue,
que aunque de amor no he sabido,
que crece más resistido
amor, como es fuego, sé.
Dime, pues, ¿quién es tercera
de tu amor?

39. CALDERA, E., *op. cit.*, 1983, P. 64.

40. VELLÓN LAHOZ, J., *op. cit.*, 1995. CALDERA, E., *op. cit.*, 1983. También en *op. cit.*, 1988, junto a CALDERONE, A.

a manos de mi rigor;
tú que adoras su sabor
y tu mismo daño adquieres,
eres la opuesta, pues mueres
llena de ardor y de fuego:
juntémonos, porque luego
si soy hielo y fuego eres,
templaremos de manera
nuestra condición nociva,
que el cargo del amor viva,
y el de la opinión no muera.
Dime, pues, ¿quién es tercera
de tu amor?

En esta escena 1ª del Acto I Bretón suprime de CC todo aquello que suena barroquizante en el discurso de Lisarda.

¿Eso preguntas?
A prevenir donde estemos
de suerte, que si nos buscan
no nos hallen, y de suerte
que si falta quien presuma
contra nosotros, no pueda
hacernos daño la fuga;
pues con estos dos intentos,
Octavio, tengo entre muchas
partes que se me ofrecieron,
hecha elección de la una,
que es un cuarto desta casa,
que ni se vive ni ocupa.
Y con estarnos allí
los dos, y Leonor oculta,
no nos salimos de casa,
ni la ven; y si procuran
buscarnos, él tiene puerta
al mar (que bate su espuma
unos jardines, adonde
corresponde su hermosura);
y con hacer que esté siempre
puesta a tiempo una faluca,
podemos libres las vidas
echar al mar.

¿Eso preguntas?
En esa pieza inmediata
hay una escalera oculta
que da a la playa. A hacer voy
disponer una falúa
donde podamos las vidas
confiar a las espumas
de la mar si nos persigue
la justicia.

Estos dos fragmentos pertenecientes a la escena 1ª de la Jornada III (CC) y a la 1ª escena del Acto IV (CB) sirven para observar las simplificaciones y el anti-rretoricismo de la refundición.

El discurso más modificado en la refundición es el que pronuncia Lisarda en II, 2ª. Dada su larga extensión (102 versos), voy a indicar exclusivamente aquellos versos suprimidos que son más conceptistas. Al lado, los 38 versos que respeta Bretón del modelo, si bien muy retocados:

II, 2ª (CC)

Tres peligros tiene amor:
 uno el que la voz alienta,
 otro el que la vista admite,
 Y otro el que el oído engendra.
 Conociendo el de los ojos,
 Les dio la naturaleza
 párpados, porque no fuese
 disculpa el ver a una ofensa.
 En la lengua puso luego,
 como a monstruo, como a fiera
 terrible, mayores guardas
 de candados y de puertas
 tras cancelas de coral,
 otras murallas de perlas.
 Pues siendo así que previno
 para los ojos defensa,
 defensa para la voz,
 ¿cómo olvidó que tuviera
 defensa el oído, siendo
 el que aprende más apriesa?
 Pues de lo que hace y ve
 un hombre, menos se acuerda
 que de lo que oye;

Tantos abismos de males,
 tantos piélagos de afrentas,
 tantos Etnas de desdichas,
 tantos volcanes de afrentas,
 tantos montes de peligros,
 tantos mares de sospechas,
 tantos linajes de agravios,
 tantos géneros de penas.

Dada la imposibilidad de poder ser más preciso, a riesgo de acabar redactando los textos completos de las dos comedias, sirva el cotejo y la lectura de estos fragmentos como prueba de todo lo dicho.

Sí mencionaré un pasaje de CB (III, 1ª) en el que puede adivinarse la irrupción del romanticismo, por lo que la esperada contención da paso a una apasionada alocución de Lisarda, que ya en otros instantes da indicios de arrebatamiento amoroso, aunque, eso sí, domine en ella el control de las emociones.⁴¹ El pasaje en cuestión es el ya más arriba transcrito: “¿Qué pasión es ésta, cielos,/ ...¿qué quieres de mí?”.

III, 1ª (CB)

*Pues estoy sola, bien puedo
 soltar al dolor la rienda.
 Salga, pues, salga del pecho
 la mal reprimida pena...
 mas no salga, que aunque estoy
 sola, es tan grande la afrenta
 que padezco, que al decirlo
 aún de mí tengo vergüenza.
 ¿Qué pasión es esta, cielos,
 tan temeraria, tan ciega?
 ¿Cómo triunfar de tal suerte
 en tan extraña contienda
 los oídos de los ojos?
 Amor que así me atormentas,
 ¿qué quieres de mí? ¿Quién es
 esa traidora sirena?
 ¿Será posible que a un hombre
 ¡oh, vergonzosa flaqueza!
 de humilde estado, de poca
 estimación y de prendas
 tan bajas se haya rendido
 de Lisarda la soberbia?
 ¡Yo, cielos, yo a una pasión
 con tal extremo sujeta
 que me desvele un criado!
 ¡Un pícaro! La paciencia
 me falta. Tirano amor,
 ¡oh, qué bien de mí te vengas
 un solo camino encuentro
 para conseguir que venza
 en nombre de Nise. Ya
 la espero con impaciencia;
 y si aun viéndole de día
 con tal talle y tales señas
 de hombre bajo esta locura
 mal mi grado me despeña,
 con su muerte o con la mía
 borraré mancha tan fea.*

41. CALDERA, E., *op. cit.*, 1983. P. 68.

Pero estas imprecaciones no son más que un atisbo premonitorio, y Bretón se ha esforzado y se ha aplicado en reconstruir una pieza del Siglo de Oro sin echarla abajo, conservando el sabor del pasado pero en aras de una nueva sociedad, un nuevo pensamiento y un personal estilo de comedia, entre el humor y el dramatismo sobrio.

Entre el clasicismo de la antigüedad calderoniana y el romanticismo que alborea, *Con quien vengo, vengo* es uno de tantos eslabones de la cadena que unió la tradición nacional con las innovaciones del XVIII y del XIX, hasta configurar un teatro, espejo de la sociedad floreciente en que se estaba gestando, donde el talante conservador del sistema político pudo expresar sus deseos de reforma moderada —no de ruptura— al público de clase media.

En la refundición bretoniana asistimos a la última etapa de un proceso revisionista “cuyo fin es adaptar las piezas del pasado a un nuevo horizonte de expectativas, fundado en una sensibilidad que responde al modelo de la pujante burguesía”.⁴²

Como explica José Antonio Maravall⁴³, esa nueva sensibilidad responde a un cambio profundo de mentalidad con respecto al pasado. Esa sensibilidad es una virtud, entendida como hábito moral de comportamiento y no como percepción naturalista, y requiere un vínculo social, en el que cada hombre pueda educarse y enriquecerse benéficamente en su sentimiento —no sólo en la razón, como postularon muchos ilustrados—. Con el siglo XIX, lo que prendió en el XVIII vive su último horizonte social. Es entonces cuando España descubre la virtud, la libertad, la benevolencia. La educación social, las nuevas formas, la nueva sensibilidad se enseñan desde los escenarios, que son la proyección cultural del ideal político. La reflexión se intentó llevar a cabo resguardándose en la autoridad de los clásicos para propagar el nuevo ideario.

La particular circunstancia de los españoles llevó a la comunión de las tendencias renovadoras con las nacionalistas. Las refundiciones sirvieron para amoldarse a las nuevas demandas de futuro. Pero no olvidaron el pasado y, en algunos casos, tampoco lo masacraron impunemente y sin escrúpulo alguno.

En esta refundición, uno de los últimos “ensayos” de Bretón, se intuye la proximidad de una teatralidad acorde con los tiempos. El texto antiguo se recibe como un bien comunitario, cuya manipulación se entiende, estética e ideológicamente, como “empresa digna de la ilustración y el patriotismo”.⁴⁴

Bretón de los Herreros satisface plenamente estos presupuestos en la refundición *Con quien vengo, vengo*, como ha quedado claro en el cotejo, respetando y renovando la tradición de Calderón, partiendo de él y elaborando, con las modificaciones justas, un teatro que, haciendo presente la autoridad del pasado, anuncia y alaba las nuevas ideas y las nuevas reglas de una clase social en alza: la burguesía.

42. VELLÓN LAHOZ, J., *op. cit.*, 1996. P. 160.

43. MARAVALL, José Antonio, “La estimación de la sensibilidad de la cultura de la Ilustración” en *Estudios de la historia del pensamiento español*, Madrid, Mondadores, 1991. Pp. 269-290.

44. VELLÓN LAHOZ, J., *op. cit.*, 1995. P. 109.