Berceo 177 71-84 Logroño 2019

EL CONCEPTO DE COMEDIA FINGIDA EN BRETÓN Y EN TIRSO DE MOLINA. A PROPÓSITO DE *DESDE TOLEDO A MADRID*

REBECA LÁZARO NISO*

RESUMEN

En este artículo se pasa revista a la refundición que Bretón de los Herreros hizo de la obra de Tirso de Molina, *Desde Toledo a Madrid*. Se analizan tanto los cambios introducidos por el dramaturgo como el estudio de aquellos elementos que pudieron llamar su atención a la hora de elegir un texto áureo poco conocido en el siglo XIX.

Palabras clave: Refundición / siglo diecinueve / Tirso de Molina / Bretón de los Herreros / *Desde Toledo a Madrid*.

In this article, it is analised the rewrite that Bretón de los Herreros made of Tirso de Molina's play, Desde Toledo a Madrid. *We also analise the changes introduced by the playwright and the study of those elements that could get their attention when choosing a Golden Age text little known in the nineteenth century.*

Keywords: Rewrite / 19th Century / Tirso de Molina / Bretón de los Herreros / Desde Toledo a Madrid.

En otros trabajos de este volumen se ha insistido lo suficiente en la atracción que supuso para Bretón de los Herreros la lectura del teatro del Siglo de Oro. A este propósito, tanto sus ideas estéticas acerca del teatro como el conocimiento extenso de los clásicos empujó al dramaturgo riojano a escribir unas cuantas adaptaciones que tuvieron suerte dispar a los ojos del público. Esta buena sintonía con este tipo de teatro, que se encontraba ya muy alejado de la sensibilidad estética de dramaturgos y espectadores, no esconde en muchas ocasiones una necesidad económica de rentabilizar su escritura, pues los empresarios de la época pagaban mejor la traducción de obras extranjeras y las refundiciones teatrales que las obras de producción

* Universidad de La Rioja, rebeca.lazaro@unirioja.es

propias[1]. Y también no esconde cierta mirada crítica hacia un teatro que se consideraba anquilosado y que necesitaba una profunda adaptación, muy en consonancia con las ideas de un teatro reformador y educador de las costumbres heredado de la centuria anterior. De hecho, como veremos, son numerosos los lugares donde Bretón propugna una adaptación incontestable de este teatro clásico español para colmar los gustos de un público que obviamente no es el mismo que aplaudía a Lope, Calderón o Tirso. Como señala Escudero Baztán en este mismo volumen

> parece cabal afirmar en términos generales que la estética particular de la comedia cómica áurea (en especial el subgénero de la llamada comedia de capa y espada) es rescatada y profusamente empleada por Bretón, después de eliminar un uso pragmático y edulcorado a través de los intentos neoclásicos de reforma de la comedia. En cierta manera, el magisterio moratiniano no terminó de convencer a Bretón a la hora de escribir comedias cómicas. Su forma de entender el teatro está más próxima al teatro del Siglo de Oro, esto explica por sí solo la insistencia del dramaturgo en refundir sus textos y la defensa de sus postulados estéticos.

Como hemos apuntado arriba, el siglo XIX arranca con una idea del concepto de comedia que se asienta en los postulados de la reforma teatral neoclásica bajo el magisterio de Leandro Fernández de Moratín, que propugna un teatro moralizante con una decidida función catequética de educación ciudadana. Moralización efectiva que se hacía acompañar de otros aditamentos no menos fundamentales como la contemporaneidad, la imitación de seres humanos, acciones y sentimientos, digamos consuetudinarios, o el uso de la prosa en sustitución del verso. De nuevo apunta Escudero Baztán:

> Todos estos elementos apuntan en el fondo a una búsqueda de la verosimilitud, vista como un nuevo logro de la nueva estética teatral, que reaccionaba contra los excesos de un teatro pretérito. Asunto importante por cuanto responde a una necesidad de corregir desviaciones de un teatro barroco que había sepultado el concepto de lo verosímil (del cual hablaba Lope de Vega en su *Arte nuevo*) bajo la tupida hojarasca de fórmulas teatrales con predominio de la música, el canto y demás excesos escenográficos. En este sentido, los neoclásicos reaccionan contra ese teatro de fin de siglo, y enarbolan la bandera de la verosimilitud, sin recordar muy bien que ya la había levantado Lope en su momento. A todo esto cabe añadir la influencia francesa y su observancia estricta de las unidades de tiempo y lugar, olvidando por completo que de nuevo Lope había hablado largamente sobre ella y había cultivado su empleo sistemático en la comedia de capa y espada con una intencionalidad de convertir la comedia cómica en un artefacto lúdico

1. Escribía Bretón en una de sus críticas teatrales: «que las empresas conceden a los escritores dramáticos, sin los cuales no podría existir el teatro, al paso que se derrama el oro a manos llenas para sostener un espectáculo extranjero más brillante que productivo, da margen [...] a que los buenos ingenios [...] dejen de escribir o lo hagan con desaliño y precipitación, abandonando la escena española a ignorantes y cómodos abastecedores». Citado por Muro, M. Á. (1999). «Introducción». En M. Bretón e los Herreros, *Obra selecta*. 3 vol. *II. Teatro breve original y traducido. Teatro refundido. Una de tantas, Un paseo a Bedlam (traducción), Desde Toledo a Madrid (refundición)*. Logroño: Universidad de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, p. 113.

Berceo | núm. 177 (2019), pp. 71-84
ISSN 0210-8550

> sorprendente, y por ende inverosímil. Sin saberlo, los neoclásicos volvían a un teatro *verosímil* con un *inverosímil* empleo de la unidad de tiempo y lugar. Buscaban en la tradición francesa lo que estaba sepultado en el suelo patrio.

En este sentido, el teatro de Moratín fue una referencia magistral para los principales dramaturgos del XIX. Pero concibió una clara línea divisoria entre los seguidores sumisos y aquellos que quisieron señalarse como rebeldes. Aquellos que aceptaron las propuestas moratinianas y aquellos otros que buscaron nuevas vías diferentes de concebir el teatro. Si entre los primeros destacan autores como María Rosa Gálvez, Martínez de la Rosa, Fernando José Cagigal o Javier de Burgos, entre los segundos cobran protagonismo figuras como Gorostiza[2] y, sobre todo, como Bretón. Lo curioso es que ambas maneras de entender el teatro conocieron la aquiescencia del público, y gozaron de éxito en las tablas.

Sobre estos presupuestos no cabe duda en considerar la figura de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) como representante de esos dramaturgos con ansias de renovación de una formula teatral como la de Moratín no compartida por una parte de los dramaturgos. Es, no obstante, exagerado considerar a Bretón como el único experimentador en busca de una fórmula teatral nueva[3]. Como en otros comediógrafos afines, puede observarse la evolución desde un moratinismo que se declara reverencial hasta la plasmación personal de una forma de entender el teatro en la que se atenúan o desaparecen componentes moratinianos esenciales[4], como la finalidad moralizadora, el respeto a la verosimilitud, desplazados por la importancia dada al «efecto teatral», el agrado, la «diversión» del nuevo público en una nueva sociedad[5].

2. Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851) se erige como figura un tanto controvertida en cuanto a la valoración y adscripción de su obra dramática. Para Cook, John A. (1974). *Neoclassic Drama in Spain. Theory and Practice*. Westport: Greenwood Press, pp. 467-468, es el mejor seguidor de· Moratín. Por el contrario, Alonso Cortés, N. (1968). «El teatro español en el sigo xix». *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona: Vergara, vol. IV, p. 265, es tajante al afirmar que son sus obras más bien mediocres «la comedia moratiniana se desploma». Para un panorama general de su obra, cf. Muro, M. Á. (2003). «La comedia: de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus». En *Historia del teatro español. Vol. II, siglo XIX*, Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid: Gredos, pp. 1949-1951.

3. Como señala Caldera, E. (1978). *La commedia romantina in Spagna*. Pisa: Giardini p. 163.

4. *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (1831) seguramente la obra más conocida de Bretón, puede considerarse un buen ejemplo de la particular poética dramática del dramaturgo. Cf. Muro, M. Á. (1999). «Introducción». En M. Bretón e los Herreros, *Obra selecta*. 3 vols. *I. Teatro largo original. Marcela o ¿a cuál de los tres?, Muérete ¡y verás!, El pelo de la dehesa, La escuela del matrimonio*. Logroño: Universidad de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, pp. 31-63, cuyo argumento recuerda muy de cerca al de algunos entremeses del siglo XVII en los que una dama sufre el galanteo de tres pretendientes, cuya descripción moral y física se sitúa muy próxima a las figuras ridículas protagonistas de las comedias de figurón. Todo el desarrollo del enredo recuerda muy de cerca las conocidas estructuras de la comedia cómica áurea.

5. Se trata del dramaturgo parisino Eugène Scribe (1791-1861), quien alcanzó a ser uno de los autores dramáticos franceses más prolíficos de la historia y uno de los libretistas

Sobre estas premisas puede entenderse quizá mejor qué atrajo y sedujo al dramaturgo riojano de la obra de Tirso (que fue, sin duda, un criterio cambiante como comentaremos a continuación), y qué consideró necesario cambiar o transformar (junto con Hartzenbusch, no olvidemos) dentro de sus límites impuestos de su propia poética, más inclinada hacia las cuestiones tracistas del enredo y de la acción. Desde este punto de vista, es obvio que una comedia como la tirsiana, escrita seguramente entre 1622 y 1625[6], y considerada como una de las primeras de su etapa madrileña, cumplía bien los designios constructivos del género de la comedia de capa y espada. En este sentido, la mecánica precisa ha sido suficientemente señalada y establecida por Arellano[7], y a sus trabajos definitivos sobre el género nos remitimos para mayores precisiones. Pero apuntaremos brevemente los elementos básicos[8] (muchos de ellos relacionados con la no observancia de las reglas básicas de la verosimilitud y el decoro) que nos parecen relevantes para nuestros propósitos meramente identificativos —y descriptivos— y que reducimos, por ahora, a tres aspectos fundamentales: las unidades dramáticas de tiempo y lugar; la inverosimilitud de la trama con tendencia a la reducción de personajes y a la densificación de relaciones; y la ruptura del decoro sobre todo en los personajes altos. A todo esto cabría añadir el uso de una onomástica coetánea, a veces la autoparodia referencial y la presencia de un universo textual profundamente literaturizado[9]. Parte de estos elementos

más fecundos, componiendo cerca de quinientas piezas entre comedias, vaudevilles, dramas y libretos de ópera. Durante años fue la figura dominante de la vida teatral en París, con un estreno al mes.

6. Aparece editada por primera vez en la *Parte XXVI de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, 1666. Leemos siempre la comedia de Tirso a través de la edición crítica de Berta Pallares (Madrid: Castalia, 1999). La refundición bretoniana se cita por la edición de M. Á. Muro. Cf. Muro, M. Á. (1999). *Desde Toledo a Madrid*. En M. Bretón de los Herreros, *Obra selecta*. 3 vols. *II. Teatro breve original y traducido. Teatro refundido. Una de tantas, Un paseo a Bedlam (traducción), Desde Toledo a Madrid (refundición)*. Logroño: Universidad de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, pp. 125-237.

7. Cf. Arellano, I. (1988). «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada». *Cuadernos de teatro clásico* 1, pp. 27-49; (1990). «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas». *Criticón* 50, pp. 7-21; (1994). «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada». *Criticón* 60, pp. 103-128; y (1996). «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega». En F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.). *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*. Almagro: Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 37-59.

8. Cf. Escudero Baztán, J. M. (2011). «*El escondido y la tapada*: la mecánica imprecisa de la comedia de capa y espada en Calderón», En F. de Armas y L. García Lorenzo (eds.), *Calderón: del manuscrito a la escena*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 163-182; y (2013). «Dislocaciones genéricas calderonianas. El llamativo caso de *No hay cosa como callar*». *Anuario calderoniano* 6, pp. 75-93.

9. A los que cabría añadir un empleo de las formas métricas no con connotaciones semánticas, sino con un empleo meramente funcional, a la par que una acusada tendencia a la reducción de la polimetría; un planteamiento estereotipado que afecta al ámbito retórico y estilístico (como señala con atinada precisión Sepúlveda, J. (2003). «Haz y envés de convenciones en *El escondido y la tapada* de Pedro Calderón de la Barca». *Criticón* 87-89, p. 818; remito a su trabajo para mayores precisiones).

son claramente constitutivos en *Desde Toledo a Madrid*. Precisar ahora el alcance de las motivaciones que llevó a Bretón a refundir el texto del mercedario parece paso obligado, antes de acometer otros análisis más ceñidos al texto. Hay un dato curioso en todo esto que tiene que ver con lo que hemos señalado arriba de la supuesta valoración cambiante del dramaturgo riojano de la fuente tirsiana. Cosas de la vida. La refundición bretoniana fue la última que escribió y llevó a las tablas (se representó la no desdeñable cifra de 29 veces). Pero dieciséis años antes, en 1836, Bretón había escrito una furibunda crítica teatral en *El Correo*, sobre otra refundición semejante bajo el nombre de *Desde Toledo a Illescas*, dando a entender de largo que la obra tirsiana no era santo de su devoción[10]:

> ¡Por Dios, señores! Ni todas las comedias de Tirso son buenas, ni todas pueden refundirse, ni es cosa de refundir al prójimo para dejarle con sus defectos, o para reemplazarlos con otros quizá mayores.

No sabemos las causas reales de esta aparente animadversión, de tono tan virulento. Posiblemente mediaron circunstancias personales que desconocemos. Todo se mueve en el movedizo terreno de las suposiciones y de las hipótesis no verificables. Lo cierto es que años más tarde el dramaturgo, junto a su amigo Hartzenbusch, refundió la comedia tirsiana con un más que notable éxito de público. Y lo hizo seguramente fascinado como hombre de teatro de la pericia y sabiduría teatral del mercedario.

Sin duda, este cambio en la valoración de la obra del dramaturgo áureo supuso, por supuesto, la toma de conciencia de ciertos elementos que interesaron a Bretón después, seguramente, de una lectura más detenida, quizá alentado por los consejos y comentarios de otro gran conocedor del hecho teatral como era Hartzenbush, y de también de ciertos elementos que fueron pensados como necesarios para adecuar su refundición al horizonte de expectativas del público decimonónico. Ya no se podía tratar de una crítica más o menos acalorada sobre los defectos vistos en una refundición anterior y su modelo. Ahora la postura estética de Bretón tenía que venir cimentada por profundas cuestiones de orden dramático que atrajeron la atención del dramaturgo riojano, y que, por ende, pusieron de relieve las cualidades positivas de la fuente tirsiana. La postura estética de Bretón vino, así nos parece, de la constatación de que la comedia de Tirso atesoraba al menos dos recursos dramáticos constructivos que Bretón (y también Hartzenbusch) atisbaron como grandes aciertos y consideraron vigentes para sus coetáneos. Seguramente, el éxito de la obra en la cartelera madrileña de aquellos años (recuérdese que tuvo hasta veintinueve representaciones) tuvo que ver más con los valores intrínsecos de Tirso que con la pericia dramática de Bretón y Hartzenbush. Y es que la obra de Tirso en los últimos años ha recibido una revisión necesaria que ha puesto de manifiesto como *Desde*

10. Cf. Muro, M. Á. (1999). «Introducción». En M. Bretón e los Herreros, *Obra selecta*. 3 vols. *II. Teatro breve original y traducido. Teatro refundido. Una de tantas, Un paseo a Bedlam (traducción), Desde Toledo a Madrid (refundición)*. Logroño: Universidad de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, pp. 114-115.

Toledo a Madrid debe entrar por derecho propio en el canon de comedias imprescindibles de Tirso de Molina. Sin duda, todo esto fue visto por Bretón y de ahí su meritorio esfuerzo en refundir una comedia áurea poco conocida con la intención de darla a conocer a sus contemporáneos.

Pero, ¿cuáles eran estos elementos que daban una entusiasta valoración a la obra? En nuestra opinión son dos elementos de carácter constructivo, que son aciertos en Tirso, y que Bretón, atento, supo aprovechar.

El primero es el archiconocido recurso del teatro dentro del teatro. En este caso el de una comedia fingida dentro de la misma comedia, circunstancia que añade elementos de comunicación teatral muy novedosos a la hora de confeccionar un enredo conductor de la acción (no olvidemos que estamos ante una comedia de capa y espada). El personaje bisagra en este caso es don Baltasar, enamorado súbitamente de doña Mayor después de caer accidentalmente una noche en su aposento. Conocedor del fatídico destino de la dama de contraer matrimonio con un hombre a quien aborrece, don Luis, toda la comedia se centra en la peripecia del primero, empeñado en abortar la boda y conseguir la mano de la dama. Todo ello, como veremos, ceñido a un tiempo determinado y a un espacio aparentemente abierto, pero igualmente asfixiante. El ardid que preparará don Baltasar no es otro que tomar la identidad de un mozo de mulas (un sobrestante, si hablamos con propiedad), Lucas Berrío, y llevar hasta sus últimas consecuencias un ardid de doña Mayor, consistente en simular la intención de casarse y la petición de mano de dama y menestral ante su padre don Alonso. La comedia fingida como tal, entonces, se desarrolla en dos planos. En el plano del juego ficticio en el que todo es visto por los presentes como un entretenimiento para soportar las asperezas del camino que va de Toledo a Madrid (pues todos van al fatídico casamiento concertado), donde don Baltasar es Lucas Berrío, plano ficticio que solo es conocido por algunos personajes, entre ellos la prima de doña Mayor, y claro está, su futuro consorte don Luis. Mientras que en el plano real por el que transita la mayoría de personajes, incluido el espectador y lector, el conocimiento de la verdadera identidad y de la ficticia a un mismo tiempo de ese don Baltasar/Lucas Berrío que realmente corteja y da la mano en serio a doña Mayor, en una serie de juegos y equívocos que dinamizan un enredo donde el espectador y algunos personajes saben mucho más que otros (enredo potenciado entonces por la existencia de distintos niveles de información), y donde, además, su inercia tracista engulle cualquier tipo de ruptura de esa ficción consentida. Pues cuando don Luis descubre de manera accidental la verdadera situación, la rapidez y decisión de doña Mayor de continuar con la farsa destruye cualquier intento de destapar la verdad del engaño. Durante toda la comedia el personaje de don Luis es un personaje abocado al fracaso y al incumplimiento inexorable de sus expectativas vitales. Cabe otra consideración un poco más lejana pero pertinente en este caso para demostrar que en el Siglo de Oro los géneros dramáticos no son compartimentos estancos, y que a veces mantienen inesperados vasos comunicantes. En el fondo no son géneros cerrados, y a veces el azar o la intencionalidad del dramaturgo permiten mixturas diferen-

tes. En el caso que nos ocupa, la comedia tirsiana muestra ciertas trazas de comedia palatina, en cuanto que manifiesta una línea argumental afín a este tipo de género más novelesco, menos urgido por ceñirse a la verdad contemporánea, con cierto regusto a cuento maravilloso, donde es posible admitir matrimonios desiguales entre nobles y personajes subalternos de cierta categoría. Salvando las distancias, es cierto que en Tirso don Baltasar no es un personaje subalterno, pero no es menos cierto que a lo largo de toda la comedia manifiesta su estatus superior como sobrestante y no como mozo de mulas. Recuérdese que este tipo de desfases en la calidad de los pretendientes se termina siempre por resolver de dos maneras: una relacionada con procesos de anagnórisis que equipara la calidad social de ambos, y otra, seguramente más audaz a través de un engaño que el tiempo fosiliza como verdad, como ocurre en la admirable obra lopiana de *El perro del hortelano*. Aquí, en Tirso, la anagnórisis está concebida como elemento funcional desde el inicio. Don Baltasar es y no es, pero no para todos los personajes. La cuestión fundamental reside en las reacciones psicológicas que acarrea esta comedia fingida en el espectador/lector, que ve como la construcción de la obra se levanta sobre un final ya anunciado: la victoria de don Baltasar y su casamiento con doña Mayor. Los puntos de contacto con la comedia palatina generan en el receptor la certidumbre dentro de la incertidumbre, la extensión de la idea de que todo es posible en el mundo de la comedia, y que no hay impedimento posible en que un galán se enamore súbitamente de una dama a punto de contraer matrimonio y que en apenas dos días consiga su objetivo de casarse con ella y de alzarse victorioso frente a su rival.

El segundo guarda relación con la estricta observancia de las unidades de tiempo y lugar. Hemos señalado arriba que esta defensa a ultranza de estas unidades es imperativo constructivo heredado por el teatro moratiniano, a su vez formulado a través de la influencia del clasicismo francés. La mayoría de los críticos aceptan esta restricción en el teatro dieciochesco español como un intento de simplificar estructuras para dotar de mayor claridad al tema central de carácter moralizante. El asunto es, creo, bastante más complejo porque la constricción espacial y temporal determina el desarrollo del enredo en cualquier obra teatral de cualquier época. Y atenta en muchos casos directamente contra el principio de verosimilitud, que era piedra angular (lo hemos dicho antes) del teatro de Lope (para quien, no obstante, el género estaba por encima de lo verosímil) y también del teatro de Moratín y de otros escritores neoclásicos. Hay cierta contradicción, pues, en la idea de un teatro claro y verosímil que haga observancia férrea de las unidades de tiempo y de lugar. Es posible que esta rígida observancia no tenga que ver con una intencionalidad lúdica de activar un artefacto teatral sorprendente, y que obedezca más a una buscada concentración doctrinal del mensaje como teatro de educación ciudadana. Pero este no es lugar para tratar este asunto, pues aquí no se plantea este conflicto. Bretón casi siempre refundió comedias de capa y espada, pues buscaba un teatro de dimensiones lúdicas, basado en el enredo especulativo. De ahí que la observancia de las reglas de tiempo y espacio transiten sin problemas en sus refundiciones. Pero en este caso concreto que nos ocupa, la comedia de Tirso, que podemos, he-

mos, catalogado de comedia de capa y espada, tiene una peculiaridad más que notable. La constricción temporal no ofrece problemas. La comedia transcurre en apenas cuarenta y ocho horas que se reparten a lo largo de la noche del primer día, el siguiente entero y parte de un segundo día, donde concluye la comedia antes del anochecer. Sin embargo, la observancia de la unidad espacial no se ciñe a su perspectiva física. Y esto debió de atraer mucho la atención de Bretón, por lo que suponía de novedoso. No hay un espacio cerrado y opresivo. En su lugar hay un viaje de topografía exacta y rigurosa que va desde Toledo, Olías, Cabañas, Illescas, hasta Madrid extramuros (ermita de san Isidro). Se trata de un espacio abierto físicamente, pero igual de opresivo y cerrado (como si de una estrecha celda se tratara). Pues supone un trazo en el mapa que no se puede alterar, y que tiene una función de concentración de lo inevitable y de lo inexorable. Un valor simbólico que concentra y dificulta todos los movimientos de los personajes, el cumplimiento anhelado de sus expectativas vitales, y del atribulado pretendiente don Baltasar. Flota en el ambiente la fatalidad de una posibilidad objetiva de no evitar la boda pactada, apenas desmentida por el patrón genérico que aseguraba en este tipo de comedias un final feliz de libro. Ocurre exactamente lo contrario en la densa y atosigante atmósfera trágica de *Los amantes de Teruel* del mismo Tirso.

Pues bien, estos son, en principio, los peculiares andamiajes constructivos del mercedario que, de seguro, captaron la atención de Bretón. Solo un hombre de teatro como él (y Hartzenbusch) podía llegar a atisbar las virtudes que atesoraba la comedia de Tirso para ofrecer al público de su tiempo un artefacto lúdico a la altura de sus expectativas. Ahora bien, la aceptación de la fuente dramática por la vía estructural era uno de los dos pilares fundamentales sobre el que apuntalar el matemático engranaje del enredo. Faltaba otro, que nada tenía que ver con el enredo de carácter tracista: el sustentado en la palabra y en la sucesión lógica de escenas, y de hechos causales y sus consecuencias inevitables. Aquí, sin duda, Bretón tenía muchas más dudas de la idoneidad del texto tirsiano, pues tenía la certeza absoluta de que acercar el teatro clásico español al público contemporáneo de su tiempo tenía que pasar por una exigente depuración expresiva y de motivos considerados arcaicos y fuera de todo uso. Así, en su faceta de refundidor[11] dejó impresas en artículos y en otros lugares de su obra abundantes ideas al respecto[12]. En un artículo aparecido el 2 de diciembre de

11. Remitimos para mayores precisiones al catálogo de sus obras inserto en el primer volumen de sus obras de 1883, cf. Bretón de los Herreros, M. (1883). *Obras*. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, vol. I, pp. xix-xxix. También estudia algunas de estas refundiciones Flynn, G. (1977). «The *refundiciones* of Manuel Bretón de los Herreros». *Estudios Iberoamericanos* 3, pp. 257-266. Para estudios concretos de algunas de estas refundiciones, cf. Ruiz Vega, F. A. (1998). «Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: *Con quien vengo, vengo*». *Berceo* 134, pp. 55-73; y Vellón Lahoz, J. (1996). «Moralidad y censura en las refundiciones del teatro barroco: *No hay cosa como callar*, de Bretón de los Herreros». *Revista de Literatura* 58, 115, pp. 159-168.

12. Es clásico el trabajo de Qualia, C. B. (1941). «Dramatic criticism in the comedies of Bretón de los Herreros» *Hispania* 14, pp. 71-78. Miret, P. 2004. *Las ideas teatrales de M. Bretón*

1831 en el *Correo literario y mercantil*, con el título de «Teatro. Producciones originales[13]», señala como necesarias las refundiciones del teatro clásico para adaptarlas al público de la época[14]. Las opiniones de Bretón se inscriben en un contexto de disputa sobre el valor de las obras dramáticas del Siglo de Oro, y lo que estas podían aportar como novedoso al teatro del diecinueve. En este sentido se deben entender las impresiones generales de autores como Bretón de los Herreros, Amador de los Ríos, Rodríguez Rubí, Escosura, Tejado o Nocedal, que, en sesiones literarias del Liceo[15], debatieron sobre la conveniencia de imitar a los poetas dramáticos del siglo XVII, pese a que Bretón insistía con prevención que

> si bien es conveniente conocer y estudiar a dichos escritores, no deben tomarse actualmente por modelos, puesto que el carácter y costumbres de la sociedad española ha sufrido un cambio notable respecto de aquella época.

En realidad —sigue discurriendo Bretón— ni siquiera los caracteres y las costumbres pintadas por los dramaturgos del XVII «son la expresión más fiel de las de aquellos tiempos pues de otro modo habremos de suponer liviandad en todas las hijas, genio pendenciero en todos los galanes y tiranía en todos los padres»[16]. Con estos condicionantes, tanto el sustrato de la expresión lingüística de la comedia, como la disposición coherente del discursivo narrativo del enredo, tenían que verse alterados drásticamente en

de los Herreros. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, hace acopio de material muy interesante a este respecto. Lo que reproducimos aquí es una pequeña muestra, y remitimos a su trabajo para mayores detalles.

13. «Ni por respeto supersticioso se ha de privar al público de ver puestas en escena muchas comedias antiguas que, sin ser refundidas, sería imposible representarlas, ya porque al gusto del siglo repugnarían algunas escenas, ya porque otras, tales como se escribieron, serían reprobadas por la censura; ya en fin porque algunas de dichas comedias pueden ser purgadas con facilidad y sin perjudicar a su mérito de ciertas irregularidades que las afean, y en que incurrieron sus autores, no por ignorancia, sino por desidia o por acomodarse al mal gusto y demasiada tolerancia del público para quien escribían» (cf. Bretón de los Herreros, M. (1965). *Obra dispersa*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 209-212).

14. Pero este fenómeno es una constante en cada periodo. Fue el deseo expresado por Rey de Artieda en el XVI cuando buscó una fórmula alternativa a la anquilosada tragedia renacentista. Cf. Escudero Baztán, J. M. (2014). «Las versiones dramáticas áureas de la leyenda de los amantes de Teruel». *Iberoromania* 2014, pp. 45-69; y lo mismo le ocurrió a Lope cuyo teatro está cimentado por el seguimiento ciego del «gusto del vulgo» (como repite con insistencia en su *Arte nuevo de hacer comedias*). Remitimos para más detalles al trabajo clásico de Rozas, J. M. (1976). *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.

15. Estos planteamientos fueron recogidos en un artículo sin firma publicado en el número 31 de la revista literaria de *El Español*, en 1845. Como escribe Miret, P. (1997). «Bretón de los Herreros y el teatro del Siglo de Oro: del honor calderoniano al amor burgués». *Anuari de Filologia* 20, 8, p. 45): «El anónimo redactor de tal artículo nos presenta a un Bretón preocupado por la poca utilidad moral —e incluso peligrosidad— que los personajes y situaciones que aparecen en las obras del XVII pudieran tener para un espectador del XIX, puesto que la sociedad era distinta». La cita de Bretón corresponde a dicha revista.

16. Sobre esta estética del teatro como reflejo de la realidad en el diecinueve, cf. Caldera, E. (1983). «Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)». *Anales de literatura española* 2, pp. 57-81.

la refundición. Los cambios que operó Bretón conforman las últimas páginas de este trabajo, y pueden sistematizarse en tres grandes apartados, de los cuales desarrollaremos sobre todo los dos primeros.

El primero, relativo a cambios importantes en el diseño estructural de ambas obras, con divisiones particulares en actos y jornadas que deben acoplarse en virtud a su número desparejo: tres jornadas en Tirso y cinco actos en Bretón. Asimismo, la división interna en ambos sistemas de segmentación es radicalmente diferente. Bretón usa la consabida división de escenas, que es la típica del teatro decimonónico, a partir de la alteración del número de personajes presentes en escena. Tirso, en cambio, emplea la división usual del teatro aurisecular en bloques escénicos, cuya división se fundamenta en la conformación de un tablado vacío y/o alteraciones significativas de espacio, lugar, acción y estructura métrica.

El segundo tiene que ver con la ruptura del orden establecido por Tirso en el devenir lógico y pragmático del enredo mediante alteraciones secuenciales en las que cabe contemplar adiciones, supresiones, amplificaciones y reducciones. Posiblemente este sea el nivel de manipulación más complejo e ilustrativo, pues señala, sin ambages, qué y cómo leyó Breton la comedia de Tirso, y qué consideró necesario cambiar para adecuarla a sus postulados estéticos acerca del teatro del Siglo de Oro.

El tercero, y último, se centra exclusivamente en el plano de la dicción expresiva y poética, en su epidermis expresiva. Es decir, qué cantidad de versos copia literalmente y cuántos de ellos altera total o parcialmente, de acuerdo a los principios de adecuación expuestos arriba. No presto atención a estos cambios, pues obedecen siempre a la adecuación de un texto con claro sabor arcaizante para el público madrileño del siglo diecinueve.

Sobre el diseño global de la estructura externa de la refundición de Bretón se hace imperiosa la necesidad de expandir las tres jornadas tirsianas en los cinco actos que la conforman. El aumento numérico de estas unidades externas de segmentación obedece más bien a los usos y costumbres del teatro del siglo XIX, pues poco más aportan además de mantener sin cambios llamativos la tripartición áurea de introducción, nudo y desenlace. Aunque aquí cuantitativamente amplificadas la segunda y tercera jornadas de Tirso que se convierten en Bretón en los actos II, III y IV, V respectivamente. Desde una apretada visión de conjunto, en lo esencial la primera jornada del texto fuente y el primer acto de la refundición coinciden. La acción se abre con la fatídica presencia de don Baltasar en el aposento de doña Mayor y se cierra con los preparativos del viaje hacia Madrid y la determinación del protagonista de urdir un plan para acompañar a su dama en el camino. Entre medio se extienden largos diálogos en los que madura el amor arrebatador que experimentan ambos amantes, que culminan con una carta que cataliza la expansión y dirección del enredo. La carta, que es elemento nuclear se respeta en la refundición casi de manera literal (pp. 143-144):

> Esta mañana han hallado
> muerto a un crïado de casa.

Ved si es cuerdo quien se casa
en día tan desdichado.
Una litera ha buscado
la necia solicitud
de quien me manda en salud,
porque si, como imagino,
muriere yo en el camino,
no quede por ataúd.
¿De esto qué se os dará a vos?
antes debéis alegraros,
pues para desempeñaros
yo pagaré por los dos.
Siendo así, quedad con Dios,
mas si me amáis, por si muero,
hallaos presente; que quiero
mandaros el alma en muestra;
que, como de hacienda vuestra
sois vos solo el heredero.

La segunda jornada en Tirso es algo más compleja en cuando a su disposición escénica. Consta de cuatro subsegmentos estructurales de desigual extensión. Arranca el primero a la vista de los campos de Olías, ya pergeñado el engaño de ambos amantes sobre la identidad secreta de don Baltasar que acompaña a la comitiva como Lucas Berrío, mozo de mulas. En la intimidad los amantes siguen alimentando su amor. El segundo se inicia con el diálogo entre Carreño y don Felipe, que forman parte del grupo de personajes que saben de la doble identidad de don Baltasar/Lucas Berrío. Entra en escena don Diego que también es conocedor de la treta. El tercer bloque estructural supone el segundo engaño de la pareja que simulan espantar la mula sobre la que camina doña Mayor con el fin de poner tierra de por medio y desviarse hacia Magán. Los dos amantes se procuran así momentos de intimidad, aunque sufren la persecución de don Luis que parte en busca de su prometida. El cuarto cuadro, situado en Magán, supone una vuelta de tuerca en la traza del enredo. La declaración de amor de los protagonistas es escuchada por accidente por don Luis. Entra en juego el enrevesado virtuosismo tracista de doña Mayor que engaña a este con la comedia fingida de su matrimonio con el sobrestante. Todo es juego y verdad a un mismo tiempo.

Bretón, por su parte, inventa una serie de escenas (I-X) que no están presentes en el texto fuente (se trata de una adición a la que luego aludiremos). La siguiente escena, en cambio, supone en el dramaturgo riojano el inicio de la segunda jornada de la fuente. Y se vuelven a repetir las finezas que intercambian los amantes cuando consiguen estar solos, o las repetidas quejas de doña Mayor que son en realidad una treta para ralentizar la marcha y eludir el desenlace fatal de su convenida boda. Termina así el segundo acto. El tercero recoge de nuevo materia de la fuente tirsiana en su segunda jornada. Se explica convenientemente la prehistoria de don Baltasar y sus desencuentros amorosos con doña Ana (la misión de don Diego es reparar el honor de la familia y obligar a don Baltasar a cumplir su casamiento con

la dama burlada). Se densifica el enredo y aparecen los celos en doña Mayor. Y al igual que ocurre en Tirso, el descubrimiento azaroso de don Luis de la relación amorosa secreta obliga a doña Mayor a fabricar un embuste, bastante imperfecto con respecto al tirsiano. En Tirso el engaño de unas bodas fingidas se establece como una suerte de juego áulico e ingenioso con un sólido regusto a comedia palatina. Demasiado sutil quizá para el público decimonónico. Y Bretón se ve obligado a rebajar sus ecos y la refinada burla acaba convirtiéndose en una más grosera lanzada contra el mozo de mulas (p. 181):

No dudéis
que él está muy persuadido
de que me hace con su mano
un singular beneficio.
Dijo en fin tales sandeces
y tales extremos hizo,
que yo, tomándolo a risa,
di fomento a su capricho,
ofreciéndole informarme,
y si le abonan testigos
mejorar con él mis bodas.

La tercera jornada en la fuente transcurre en Illescas y termina antes de llegar a Madrid. El primer bloque de acción aprovecha la aparente quietud de los viajeros (pues doña Mayor y doña Elena están oyendo misa) para introducir un largo fragmento de carácter celebrativo con las batallas de Breda y Bahía (Brasil) al fondo. El enredo retoma su curso y da en una suerte de retablo donde se exhiben las posibles parejas amorosas en ciernes (don Baltasar y doña Mayor, don Felipe y doña Elena, y por último los criados Carreño y Casilda). Se suceden a continuación una serie de escenas costumbristas, usuales en el concepto aglutinador de comedia en el Siglo de Oro (vv. 2450-2453). Se densifica la comedia fingida de tal manera que en clave de farsa don Alonso, padre de doña Mayor, ratifica con su bendición las bodas entre criado y dama. Y como un añadido más se pasa revista a la hilarante dote que aporta el mozo de mulas. Pero de repente toda esta parafernalia grotesca se quiebra cuando doña Mayor interpreta de manera equivocada unas palabras de don Baltasar sobre su antigua relación con doña Ana. Los celos, que siempre son el retoño perverso del amor, acaban por precipitar un desenlace donde el amor sale victorioso y concluye la comedia con el concierto de las bodas antes referidas.

Bretón, por su parte, altera bastante la línea argumental de esta tercera jornada. Suprime, como veremos, escenas que considera superfluas. Añade escenas más lógicas con la necesidad de no forzar los límites de la verosimilitud. Pues, tanto es el desconcierto en doña Ana ante el alcance desproporcionado de la comedia fingida, que don Felipe no tiene más remedio que contarle la verdad (pp. 193 y ss.). Después se intercala la escena amorosa entre burlas y veras de Carreño y Casilda. A partir de ahí, el argumento de la comedia, encaminada esta hacia su conclusión, recibe cierto giro inesperado de la mano de Bretón. Las escenas costumbristas entre aldeanos se

sustituyen por la presencia poco amistosa de unos cuadrilleros de la Santa Hermandad, ávidos de prisioneros. Se intensifica la comedia fingida con la decisiva petición (en el plano real) de manos que hace Lucas Berrío. Se repiten los celos de doña Mayor, su delación, y el intento de apresar a don Baltasar que huye en medio de la confusión, originada por el enfrentamiento entre los moradores de la posada y la Santa Hermandad. El quinto y último acto en Bretón transcurre en la ermita de san Isidro donde los preparativos para la boda han terminado con el robo de unos salteadores de camino, ataviados con sayal y mascarillas, que en su huida también han robado a la comitiva antes de llegar a su destino. La aparición súbita de don Baltasar, disfrazado de ermitaño, da paso a la conclusión de la comedia y al desenlace feliz de las tres bodas. Todo acaba con unos versos de homenaje a la obra tirsiana (p. 237):

> Señores míos, haced
> a este drama algún favor,
> siquiera porque el autor
> fue fraile de la Merced.
> Su voz y mi voz oíd,
> que venimos advertid
> haciendo larga jornada
> a buscar una palmada
> desde Toledo a Madrid.

Para ir concluyendo, las alteraciones secuenciales son numerosas y obedecen, en la mayoría de los casos, a la puesta en práctica de las ideas bretonianas sobre la utilidad de refundir obras teatrales del Siglo de Oro[17]. Las reducciones y amplificaciones acaso sean menos interesantes en cuanto que tocan a cuestiones de economía dramática y a la intensidad de los procesos de elisión. Estos procesos (a los de elisión nos referimos) están, sin duda, conectados con los hábitos de leer y ver el teatro que tenía el público barroco. Este se encontraba entrenado en una economía verbal y visual que lo hacía apto para no perder el hilo argumental y tracista de un discurso dramático, condensado y estilizado, que tenía que recurrir muchas veces a la recapitulación recolectiva de hechos para guiar al receptor o para completar lagunas de una prehistoria, necesaria para la comprensión cabal de las acciones dramatizadas en escena, pero poco útiles para el juego dramático. Sí son en cambio muy interesantes aquello que Bretón suprimió, o aquello que añadió con vistas a adecuar un texto pretérito a las que pensaba exigencias estéticas de un público decimonónico. Las supresiones afectan sobre todo a dos pasajes que podemos considerar controvertidos desde una perspectiva de construcción dramática. El primero tiene lugar en la primera jornada del texto fuente (que coincide, como hemos señalado, con el primer

17. Para un desglose detallado de las alteraciones en el orden de las escenas, cf. Muro, M. Á. (1999). «Introducción». En M. Bretón e los Herreros, *Obra selecta*. 3 vols. *II. Teatro breve original y traducido. Teatro refundido. Una de tantas, Un paseo a Bedlam (traducción), Desde Toledo a Madrid (refundición)*. Logroño: Universidad de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, pp. 117 y ss.

acto de la comedia de Bretón) donde Tirso introduce un largo pasaje sobre los elementos femeninos que pueblan el aposento de doña Mayor. Como señala la acotación (tras v. 42): «Todo lo que aquí se va pintando, ha de haber aliñadamente en el tablado». La acumulación de objetos, de enseres y prendas íntimas que pertenecen al mundo femenino ha de verse en una funcionalidad múltiple: hay cierto exhibicionismo por parte del dramaturgo en su dominio de los lugares íntimos, en su conocimiento exacto de la naturaleza de la mujer (en la que Tirso se desenvuelve tan bien) que sirve para situar en la esfera de lo real la peripecia en la que se encuentra inmerso don Baltasar, y también para describir a través de sus adyacentes la naturaleza extraordinaria de una mujer como doña Mayor, de la que don Baltasar se enamora irremediablemente a primera vista. Todo esto era difícil conectarlo con el público del XIX, y Bretón decidió suprimir la escena entera y hacer solo una sucinta alusión (utilería escénica solo aludida a través de la palabra) a través del diálogo de los personajes. La otra gran escena eliminada del texto fuente es más clara. Pertenece al arranque de la tercera jornada en Tirso, y tendría que haber estado situada en el acto cuarto de Bretón. Se trata, claro, de la alusión encomiástica al poder de la monarquía española a través de los fastos celebrativos por las victorias en Breda y Bahía (frente al mismo pérfido enemigo holandés). Su supresión es más clara porque ni siquiera tiene razón de ser en la comedia de Tirso. Y es muy razonable pensar que pudiera ser un añadido *a posteriori* con clara intencionalidad propagandística[18].

Las adiciones secuenciales, de la mano de Bretón, tienen una importancia capital en el diseño del argumento por lo menos en dos ocasiones. Una primera, en el arranque del acto segundo donde se insertan diez escenas nuevas que ocupan un espacio conocido, a las afueras de Toledo. Y la segunda, al inicio del quinto y último acto donde el eje vertebrador del enredo lo ocupa el robo de una banda de salteadores. Sus fechorías, persecución y castigo final se entrelazan con la conclusión del enredo dispuesto en los actos anteriores. La primera tiene como objeto llevar a escena la argucia de don Baltasar de adoptar la identidad de un mozo de mulas, con el consentimiento de doña Mayor, además de dibujar un personaje como don Diego que transita la comedia ignorante del embeleco tracista de la pareja protagonista. La segunda quizá obedezca a la idea de añadir un elemento perturbador más al desenlace esperado en una comedia de clara adscripción genérica al universo cómico.

En suma, podríamos cerrar estas páginas con la idea básica de que la refundición bretoniana se llevó a cabo con una decidida vocación de actualización de un texto cuyas bondades, como ya ha quedado dicho, no escaparon a los ojos de un dramaturgo (incluimos también a Hartzenbush) experimentado y conocedor bien de su oficio y de las virtudes y carencias del público a quien iban dirigidas estas refundiciones del teatro áureo.

18. Para este asunto en concreto remitimos a R. L. Kennedy (1971). «Tirso's Desde Toledo a Madrid: Its Date and Place of Composition». En *Homenaje a W. Fichter*. Madrid: Castalia, pp. 357-366.