

Amor al uso y lágrimas de moda: una refundición de 1809

Frédéric Serralta

Universidad de Toulouse-le Mirail

En los ricos fondos teatrales de la Biblioteca Municipal de Madrid duermen desde hace ya casi doscientos años dos textos, un impreso y un manuscrito, cuya puesta en relación ofrece muy interesantes perspectivas. El uno, a primera vista sin importancia particular, es la edición de las *Comedias* de Antonio de Solís publicada en 1716 en la imprenta madrileña de Juan de Ariztia¹, edición en la cual figura el texto de la comedia *El amor al uso*². El otro es un manuscrito completo de esta comedia, con el mismo título y nombre de autor, citado por los escasos bibliógrafos de Solís pero que yo sepa no estudiado hasta la fecha³. Pues bien: una comparación muy superficial entre ambos textos de la obra revela, primero, que el impreso contiene correcciones manuales puntual y fielmente integradas en el manuscrito, tratándose además en uno y otro caso de la misma letra, y segundo, que en el texto inédito figuran réplicas y escenas enteras que no constan en ninguna de las no pocas ediciones de la comedia de Solís. De lo cual se pueden ya sacar dos conclusiones iniciales: el texto manuscrito es el de una *refundición* —con todas las matizaciones que posteriormente habrá que añadir a esta palabra—, y sobre todo los dos textos aludidos constituyen testimonios contiguos y complementarios de la misma labor refundidora. Tenemos pues a mano, en este caso concreto, valiosos instrumentos para llevar a cabo el análisis de tal reelaboración. Pero antes de emprenderlo conviene señalar algunas informaciones importantes que proporciona la versión manuscrita.

¹ Antonio de Solís, *Comedias diferentes*, dedicadas al señor Doctor Don Alejandro Metello de Sousa y Meneses, Madrid, en la Imprenta de Juan de Ariztia, a costa de Francisco Fabregas, Mercader de Libros, 1716.

² Páginas 107-147.

³ Biblioteca Municipal de Madrid, manuscrito signatura 3-17, 82 folios sin numerar, 22-15,5 cm.

Consta sin lugar a dudas que el manuscrito se destinaba a la representación, e incluso que se utilizó para ella. Con tal fin se sometió a la censura, como lo demuestra en su penúltimo folio la mención «Aprobada. Madrid, 22 de Ag[os]to de 1809», firmada y rubricada por un tal Arribas. Es sumamente probable además, debido a la coincidencia de las fechas, que fuese este texto refundido el que precisamente con el título de *El amor al uso* se representó repetidas veces en el Coliseo del Príncipe a fines de ese mismo año 1809 y principios de 1810, según documentos reproducidos por Cotarelo⁴. En todo caso, el reverso del primer folio del manuscrito contiene una lista —no muy legible por cierto— de personajes y de actores que los interpretaron reveladora de un reparto múltiple, ya que todos los nombres de actores de la lista inicial vienen tachados, incluso algunos modificados directamente sobre lo escrito al principio, y sustituidos luego al margen por otros nombres diferentes⁵. Es también digna de mención la puntualización del decorado tal como aparece en el mismo folio inmediatamente después del reparto: bajo el título «Teatro» se atribuyen sucesivamente a la primera jornada los decorados de «calle» y «selva», a la segunda los de «salón largo», «salón corto» y «salón largo con puerta a la izquierda y reja con celosía a la derecha», y finalmente a la tercera jornada los de «calle» y «salón largo, puerta a la izquierda con cortinas».

En cuanto a la indicación del autor —o los autores— de la obra, si bien en el primer folio del manuscrito figura el nombre de Solís, la identidad del refundidor nunca se cita de forma explícita. Lo que sí se repite sin embargo en los folios iniciales de cada uno de los tres actos (folios 1, 32 y 57), además del título de la comedia y de la indicación de la jornada, son las menciones y abreviaturas siguientes: «Ap.to 1º» (siempre en medio de la página), «1er Ap.te», completada ésta con las iniciales «J.M.J.» y una pequeña rúbrica (a la derecha), y finalmente, en la parte inferior, un grafismo en el que parecen enlazarse las iniciales «JR» o quizás, aunque con menor seguridad, «FR». La hoja inicial de la tercera jornada lleva además de todas éstas la mención «1er Ap.te Granados», también brevemente rubricada. Lo único que de momento me parece posible deducir de estas indicaciones es que el manuscrito sirvió para los *apuntes*, *apuntos* o *apuntadores* —las tres formas se usaron con el mismo sentido— que así dejaron al principio de cada jornada constancia de sus iniciales.

Pasando ahora de esta breve reseña de las informaciones circunstanciales proporcionadas por el manuscrito a un primer análisis de sus relaciones y diferencias con el impreso, parece oportuno empezar a profundizar los dos aspectos ya sugeridos en nuestra introducción. En cuanto a la relación entre ambas versiones, muy pronto

⁴ En los apéndices de su obra *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, 1902, p. 702, Emilio Cotarelo y Mori señala las representaciones de la obra, por la Compañía del Gobierno, los días 8, 10, 11 y 27 de septiembre y 23 de noviembre de 1809, así como el 21 de febrero de 1810.

⁵ El reparto, tal como aparece en el reverso del folio 1º bajo el título «Personas», es el siguiente: «Don Gaspar: Robles [tachado, y luego, al margen] Gonzalez / Don García: Sabater [escrito sobre un primer nombre ilegible; y después, al margen, otra mención ilegible] / Don Diego: Huerta [escrito sobre un primer nombre ilegible; y después, al margen, otra mención ilegible] / Don Mendo, viejo: García [tachado, y luego, al margen] Pérez / Ortuño, gracioso: Garrido [tachado, y al margen un nombre ilegible] / Martín: Antolín [tachado, y luego, al margen] Suárez / Doña Clara: Andrea [tachado, y luego, al margen] García / Doña Isabel: Pepa [y luego, al margen] Maqueda / Juana, criada: [ilegible, tachado, y luego, al margen] Virg. [¿?] / Inés: Porta [tachado, y luego, al margen] Palma».

salta a la vista, como además era de esperar por mera lógica o sentido común, que la refundición se inició a partir del texto impreso en el tomo de *Comedias* de Solís. El refundidor modifica a mano algunas palabras o réplicas sobre los mismos versos o en el margen del impreso, y luego reproduce en el manuscrito la versión así conseguida, sobre la cual realiza también posteriormente, en no pocos casos, nuevas modificaciones, e incluso alguna que otra rectificación parcial de sus intenciones primitivas. Queda pues de manifiesto la existencia de dos fases recreadoras, la una directamente plasmada en el impreso y la otra presente en las correcciones que sólo afectan a la versión manuscrita. Pero en realidad esta separación entre las dos fases es únicamente material, en la medida en que los principios que las rigen son claramente idénticos y existe entre ambas una evidente continuidad metodológica, por lo cual sólo en limitadas ocasiones me parecerá útil puntualizar el doble nivel de reelaboración del original.

Otra conclusión provisional que se desprende de una rápida comparación entre las dos versiones es que el manuscrito no ofrece, ni mucho menos, una recomposición total de las escenas y situaciones de la comedia tal como figuran en el impreso. Al contrario, sigue mecánicamente, no sólo su estructura, sino también (aunque desde luego con los retoques que pronto se evocarán) su literalidad, respetando la lista de personajes y reproduciendo el encadenamiento de réplicas, escenas y situaciones del texto base. En realidad, sólo dos extensas ampliaciones se pueden considerar como una verdadera recreación por parte del refundidor: se trata de las dos «hijuelas» o añadiduras que respectivamente prolongan el final de la primera jornada y una escena muy próxima al final de la segunda, tratándose en ambos casos de diálogos de amor y celos entre los personajes principales, don Gaspar y doña Clara. Estas dos hijuelas se introducen materialmente en el manuscrito de una manera algo curiosa: se insertan por supuesto en el lugar de la intriga que les corresponde, pero además se repite varias veces su texto (con muy significativas modificaciones que se evocarán más adelante) en folios sueltos intercalados entre la primera y la segunda jornada o añadidos al final de la comedia, como si hubieran ido a parar a tal sitio no por voluntad del copista sino por los caprichos de una reordenación posterior, por ejemplo en el momento de depositar el manuscrito en los archivos que luego constituyeron los actuales fondos de la Biblioteca Municipal⁶. En todo caso, lo dicho hasta ahora permite afirmar que —si bien por comodidad se puede seguir empleando la palabra— no se trata aquí de una verdadera *refundición* en su sentido más estricto (acción de volver a fundir los materiales básicos para volcarlos en moldes nuevos), sino de una adaptación más elemental y limitada. Esta característica me va a facilitar la organización de su análisis en tres apartados

⁶ La organización interna del manuscrito es la siguiente (la foliación es mía, ya que no consta ninguna en el original): Fol. 1: [título] «Comedia / El amor al uso / Jornada 1a». [En el reverso] «Personas, Teatro» [reparto y decorados diversos]. Fol. 2-23 vº: texto de la 1a jornada [con hijuela incluida]. Fol. 24-25: [título] «Hijuela del 2º Acto». Fol. 26-27: [título] «Hijuela de la segunda jornada». Fol. 28-31: [sin título] Hijuela de la 1a jornada [2 versiones diferentes]. Fol. 32 [título] «El amor al uso / Jornada 2a». [reverso en blanco]. Fol. 33: hojita de tamaño inferior con algunos versos idénticos a los correspondientes del original. Fol. 34-56: texto de la 2a jornada [con hijuela incluida]. Fol. 57: [título] «El amor al uso / Jornada 3a» [reverso en blanco]. Fol. 58-80: texto de la 3a jornada. Al final (folio 80 rº): «Aprobada, Madrid, 22 de Agto de 1809. Arribas» [firmado y rubricado]. Fol. 80 vº: «Quien abla mas obra menos / antes q. te cases mira lo q. aces». Fol. 81: [sin título] hijuela del 1er acto [reproducción parcial]. Fol. 82: [título] «Hijuela del final del 1er acto» [sólo unos diez o doce versos, más de la mitad tachados, así como el mismo título].

claramente definidos, en los que estudiaré sucesivamente las *supresiones*, las *correcciones* y las *ampliaciones* que a partir del texto original lleva a cabo la reelaboración manuscrita de la comedia.

Las supresiones se realizan casi siempre de la misma manera: insertando los versos que se pretende suprimir en un recuadro incompleto dibujado al margen del impreso, y luego no copiándolos en el manuscrito. Se pueden señalar algunas variaciones: por ejemplo cuatro versos así marcados en el impreso pero sin embargo copiados en el manuscrito, aunque finalmente también señalados en éste por un nuevo recuadro y la mención «no» al margen⁷. También se dan casos de vacilaciones, e incluso de supresiones proyectadas en la primera fase pero no realizadas en la segunda. Por ejemplo, el refundidor marca en el impreso veinticuatro versos con el consabido recuadro, pero después dibuja otro recuadro más pequeño que abarca los cuatro últimos y pone al margen la mención «sí», con lo cual estos cuatro se salvan de la supresión y aparecen posteriormente en la copia manuscrita⁸. Igualmente hay que destacar los casos en que el recuadro que normalmente anuncia la supresión sólo aparece en el manuscrito, y además sin poner al margen la mención «no», así que no queda bien claro si por fin se llevó a cabo o no la supresión proyectada⁹. Debido a la presencia de no pocos casos dudosos de este tipo, no resulta posible dar una estricta evaluación cuantitativa de los versos suprimidos, pero teniendo sólo en cuenta los que efectivamente se borran en el manuscrito se llega a un total de 340, o sea más de un diez por ciento del texto original¹⁰, y probablemente sean bastantes más, ya que consta una o dos veces que los recuadros en el manuscrito, incluso sin la mención «no», indicaban una firme voluntad de supresión del pasaje¹¹.

Más interesante será desde luego la apreciación cualitativa de los trozos suprimidos, pero antes de esbozarla conviene formular una advertencia previa. Como pronto verán los entendidos, las conclusiones que a partir de ahora se van a sacar del estudio del texto reelaborado en 1809 revelan casi siempre el mismo trasfondo ideológico anteriormente señalado por la crítica en las refundiciones teatrales de los siglos XVIII y XIX¹²; esperamos sin embargo que ello no disminuya su interés, aunque sólo sea por

⁷ Versos 1183-1188. En adelante citaré por la numeración realizada en la edición de P. Calderón, *Mañanas de abril y mayo*, y A. de Solís, *El amor al uso*, ed., introducción y notas de I. Arellano y F. Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996 (2ª ed.).

⁸ Versos 2945-2968.

⁹ Las mismas vacilaciones, reelaboraciones en dos fases e incluso vueltas atrás, se pueden observar, aunque con evidentes diferencias de presentación material, en las correcciones y modificaciones de detalle que se evocarán más adelante.

¹⁰ El cual tiene un total de 3055 versos.

¹¹ Por ejemplo, después de los versos 2369-70 («Digo, pues, que me pasó / todo lo que te he contado») constan en el manuscrito ocho versos marcados con el consabido recuadro. Pero, como el que sigue inmediatamente («indicios... ¿Mas ¿no es aquél») no enlaza correctamente con los dos iniciales, el refundidor tachó la palabra «indicios», sustituyéndola por «y así...», con lo cual ya queda cabal el enlace y se confirma la voluntad de suprimir los ocho versos señalados.

¹² Véase Francisco Aguilar Piñal, «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico-Ministerio de Cultura, n° 5, 1990, pp. 33-41; Ermanno Caldera, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974; E. Coughlin, *Neo-classical «Refundiciones» of Golden Age «comedias» (1772-1831)*, University of Michigan, 1965 [tesis doctoral inédita]; Charles Ganelin, *Rewriting Theatre. The «Comedia» and the Nineteenth-Century «Refundición»*,

tratarse de un testimonio muy concreto y también por revelar alguna que otra característica tal vez menos frecuente. Volviendo pues a los pasajes suprimidos por el manuscrito de 1809, se puede decir, a efectos de claridad expositiva (aunque no siempre sea posible encasillarlos de manera tan tajante), que corresponden a cuatro categorías diferentes.

Desaparecen en primer lugar numerosos chistes y juegos verbales generalmente a cargo de la figura del gracioso (aunque no siempre, ya que su amo don Gaspar también funciona a veces como una «figura del donaire»). Así se suprimen por ejemplo hasta setenta versos seguidos del principio del acto segundo (un diálogo entre amo y criado que contiene chistosas pero poco funcionales disquisiciones sobre los amoríos de ambos¹³), veinte versos de mera agudeza verbal en la escena de reconciliación ancilar entre Ortuño y Juana¹⁴, y no pocos trozos más breves pero igualmente fundados en diversos mecanismos de búsqueda de una comicidad intrascendente, o por lo menos así juzgada, según parece, por el refundidor.

Este primer tipo de supresiones no es nada extraño, en la medida en que el cambio de época conlleva casi obligatoriamente una modificación de los resortes cómicos. Probablemente por el mismo motivo, para evitar al público alardes estilísticos ya anticuados a principios del siglo XIX, desaparecen también —y ésta será la segunda categoría anunciada— largos trozos expresivos cuya brillantez retórica estaría probablemente muy pasada de moda. Citemos por ejemplo, amén de otros pasajes de menor extensión, los veinte versos de la ardiente y cortesana declaración amorosa de don García a su amada doña Isabel¹⁵, los cuarenta de la doble comparación, de fuente claramente gongorina, con que los personajes principales expresan al final de la primera jornada sus celos y su desengaño afectivo¹⁶, y por fin los veinte que en boca de doña Clara enfatizan mediante varias formulaciones metafóricas, ya cerca del desenlace, el —fingido— desprecio manifestado ante don Gaspar¹⁷.

La tercera categoría de supresiones es la que afecta a pasajes líricos destinados a manifestar con un énfasis tal vez considerado como algo repetitivo las tensiones y los afectos sentimentales de los personajes. Sucesivamente se borran por ejemplo en el manuscrito dieciséis versos de quejas de Isabel ante la desenvoltura de don Gaspar¹⁸, veinte de la tensa confrontación entre doña Clara y su padre, que la insta a casarse con quien ella no quiere¹⁹, y ocho parcialmente dedicados a la grandilocuente voluntad de

London/ Toronto, Associated University Presses, 1994; Juan Carlos de Miguel y Canuto, «Lope revisado y corregido: refundiciones decimonónicas de su obra teatral», en I. Arellano *et al.* (eds.), *Studia Aurea*, Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993), Pamplona/Toulouse, GRISO/LEMSO, 1996, t. II, pp. 269-277; y Blanca Oteiza, «Refundición [recepción?] de Tirso de Molina en el siglo XIX: *El amor médico* y *Celos con celos se curan*», en I. Arellano *et al.* (eds.), *Tirso de Molina: del Siglo de Oro al siglo XX*, Actas del Coloquio internacional (Pamplona, Univ. de Navarra, 15-17 de diciembre 1994), Madrid, Revista *Estudios*, 1995, pp. 213-235.

¹³ Versos 1048-1117.

¹⁴ Versos 2511-2530.

¹⁵ Versos 431-450.

¹⁶ Versos 939-958 y 967-986.

¹⁷ Versos 2945-2964.

¹⁸ Versos 1362-1367 y 1432-1441.

¹⁹ Versos 2557-2560, 2569-2578 y 2587-2592.

venganza de don Diego²⁰. Le hubiera sido fácil al refundidor, si su propósito fuera el de agilizar indistintamente todas las escenas líricas, abreviar las que enfrentan a los dos personajes principales, don Gaspar y doña Clara; pero esto no lo hace casi nunca, lo cual demuestra una voluntad de privilegiar los dúos amorosos de ambos personajes, voluntad que más adelante quedará confirmada con ejemplos complementarios.

Las supresiones del cuarto y último tipo se realizan sobre fragmentos de valor esencialmente técnico, como las frecuentes aunque breves recapitulaciones del enredo anterior, o las justificaciones que dan los personajes de sus iniciativas motrices, todo ello atribuible a un deseo de claridad y verosimilitud más presente en Solís que en no pocos dramaturgos del Siglo de Oro. Así desaparece en el manuscrito el aparte explicativo de don García, cuando acude a casa de doña Isabel después de haber anunciado que renunciaba a hacerlo²¹, las conclusiones que saca don Diego de un breve relato donde recuerda a su criado lo que ya sabe muy bien el espectador²², otro aparte en que el mismo don Diego explica al público las razones de su comportamiento inmediato²³, y algunos trozos más. Supresiones éstas reveladoras de un deseo de agilizar la acción (aunque fuese menoscabando la verosimilitud inicial) que ya estaba presente en la abreviación del lirismo de los personajes secundarios, y que unidas a las primeras (destinadas a modernizar el estilo y limpiarlo de chistes anticuados), empiezan ya a dibujar un sistema de valores muy diferente del original.

No son menos instructivas las correcciones y pequeñas modificaciones de detalle, incluso las más breves y limitadas, que lleva a cabo el refundidor en la versión impresa para copiarlas luego en su manuscrito. Las más fácilmente interpretables son las que a todas luces responden a un deseo de modernización del léxico, como por ejemplo la que transforma el verbo «lastar», cuyo sentido jurídico (pagar una deuda en lugar de otro) resultaría ya muy oscuro en 1809, en el menos preciso pero inmediatamente asequible «faltar»²⁴, o cuando metafóricamente dice el texto original «desaliñando / todas mis curiosidades» (con el valor de «defraudando») y prefiere el refundidor utilizar la palabra «descomponiendo»²⁵. Pero en este punto de las modificaciones del léxico lo más significativo es que muchas no parecen indispensables para facilitar la comprensión inmediata, en la medida en que el vocablo original no era —ni es en la actualidad— particularmente hermético. Además de su valor meramente funcional, los frecuentes cambios lexicales demuestran una voluntad sistemática de alcanzar un estilo de menos vuelos, más llano y directo y por lo tanto más eficaz. Son numerosos los ejemplos, entre los cuales se puede citar «esperar» en vez de «aguardar»²⁶, «gustoso» en vez de «sabroso»²⁷, y no pocos más. Con la misma intención aparente se suprimen palabras que en el original están cargadas de ironía, para sustituirlas por otras no ya irónicas sino al contrario muy llanamente expresivas. Cuando doña Clara, por ejemplo,

²⁰ Versos 2745-2752.

²¹ Versos 1464-1471.

²² Versos 2371-2379.

²³ Versos 2436-2441.

²⁴ Verso 1569.

²⁵ Verso 265.

²⁶ Verso 39.

²⁷ Verso 555.

manifiesta con evidente retintín su extrañeza al ver que la virtuosa doña Isabel mantiene una conversación galante, exclamando: «¡También las *atentas* hablan!», el refundidor prefiere escribir: «¡También las *santitas* hablan!»²⁸; en otra ocasión, cuando la criada Juana proclama chistosamente la eficacia de la violencia física en todo tipo de conflictos, afirmando que «es mayor la razón / de quien *arguye* más recio», el verbo se transforma en un «*sacude*» que ya no deja ningún lugar a la ironía²⁹. Parece que el refundidor transforma el estilo del original para dirigirse a un público ya menos amigo de exquisitesces estilísticas, un público que se podría llamar más popular si no fuera porque, bien mirado, no sé lo que significa exactamente esta palabra.

Otra finalidad que se puede deducir de las pequeñas correcciones y modificaciones del manuscrito es la de atenuar todo lo que pudiera parecer opuesto a los valores morales vigentes en la España de 1809, o simplemente cualquier formulación hiperbólica o excesiva. Atenuar, suavizar... o «desustanciar», como se podría decir hoy... El caso es que el refundidor suprime una muy directa réplica de Ortuño, en competencia amorosa con su amo («Si como tu pan, tú comes / mi carne, que es mejor pasto»)³⁰, borra por completo una explícita referencia a los cuernos (en «Por Dios, que me está mi amo / *endureciendo el cabello*» el segundo verso pasa a ser: «*requiebrando a Juana. ¡Bueno!*»)³¹, anula la inocente alusión cómica a una actividad religiosa³²... Y no sólo son dignas de mención estas claras manifestaciones de un puritanismo nada extraordinario para la época, sino otras breves modificaciones tal vez menos relevantes pero que también contribuyen a dar la misma impresión. Donde por ejemplo evoca el impreso «este animal *imperfecto* / del hombre» prefiere el refundidor decir «este animal *tan resuelto*»³³; cuando doña Isabel habla de doña Clara diciendo «que esta dama *no es* mi amiga» dice al contrario el manuscrito, poniendo en peligro la coherencia semántica de toda la frase, «que esta dama *es muy* mi amiga»³⁴; en la escena final, cuando la protagonista femenina se alegra de oír los «*mentidos*» requiebros de don Gaspar, sustituye el participio por la redundante expresión «*en mi oído*»³⁵... Como si se tratara de hacernos creer en un mundo dramático en el que podrán pasar muchas cosas pero donde, finalmente, no existe la imperfección, la enemistad y la mentira, en un mundo —cargando un poco las tintas— de sensiblerías y de ñoñeces que ya empieza a acercarse a la tonalidad entonces imperante de la comedia sentimental.

En este terreno de las modificaciones de detalle directamente efectuadas por el refundidor en el texto impreso, lo que todavía llama más la atención son las correcciones propiamente dichas, la rectificación técnica de los numerosos errores

²⁸ Verso 525.

²⁹ Verso 284.

³⁰ Versos 2263-2264.

³¹ Versos 833-834.

³² En el original, Clara explica a su criada Juana que ha mandado a uno de sus galanes la misma carta que al otro «porque llevase con esto / las mismas *gracias*, y entrambos / *ganasen el jubileo*» (versos 682-684). El refundidor transforma el último verso en «*le recibiesen a un tiempo*». Incluso sustituye también, en una primera fase de corrección, «las mismas *gracias*» por «el mismo *favor*», hasta darse finalmente cuenta de la inocuidad, en el nuevo contexto, de la palabra «*gracias*», y restablecerla en su versión definitiva.

³³ Verso 514.

³⁴ Verso 488.

³⁵ Verso 2844.

textuales presentes en la edición de 1716. Directamente copiada de una edición anterior, la de 1681, adolece ésta de sus abundantes errores de imprenta y de muchas pequeñas diferencias con el texto genuino de Solís, del cual podemos tener hoy una idea menos confusa merced a una reciente publicación basada en un manuscrito primitivo. Pues bien: es impresionante la cantidad de veces en que el refundidor mejora el texto deturpado, e incluso consigue con frecuencia reconstruir lo que hoy nos aparece como la versión correcta e incluso original de la comedia. Cuando en un verso falta, como ocurre con frecuencia, un monosílabo, o aparece una palabra inoportuna que lo descabala y al mismo tiempo dificulta su comprensión literal, si la coherencia de la sintaxis o la regularidad de la métrica (maltratadas ambas por las erratas de la edición de 1716) son ayudas suficientes, el refundidor acierta casi siempre a dar con la estructura presente en los textos más fiables³⁶. La cantidad de ejemplos al respecto es verdaderamente abrumadora, y tanto, que al principio llegué a suponer que el autor de las correcciones pudo tener a la vista una versión primitiva del texto de la comedia. Pero finalmente no se justifica esta hipótesis ya que, en los casos en que el contexto inmediato de la errata no basta para recomponer la construcción original, el refundidor corrige, desde luego, pero sin coincidir con ella, llegando así a soluciones personales diferentes aunque siempre correctas³⁷. Bien es verdad que alguna que otra vez deja pasar un pequeño error del impreso³⁸, e incluso en una sola ocasión rectifica equivocadamente una construcción correcta³⁹, pero casi siempre se deben estos pequeños deslices a distracciones sin ninguna trascendencia o a la percepción aproximativa de giros anticuados. Y estas levísimas imperfecciones no pueden hacer olvidar la pertinencia, en su inmensa mayoría, de las correcciones del refundidor (que pasan de un centenar), pruebas fehacientes de su sentido de la lengua y de la métrica, de la seriedad de sus criterios filológicos y de su exigencia de corrección formal. Se trataba, sin lugar a dudas, de un verdadero profesional del texto dramático en verso, y en nuestros días hubiera sido un excelente editor crítico de comedias auriseculares... Lo

³⁶ Sólo algunos ejemplos, de los muchos que se podrían aducir. El refundidor añade el infinitivo que a todas luces falta en el verso 222 del impreso («no vive de dar pesares»), comprende que el «tres» que oscurece un verso incomprensible («ya sé que tres imaginan», v. 777) no es sino un error en vez de «otros», se da cuenta de que en una de las primeras redondillas del texto «desigual» no es rima correcta con «don Gaspar» (versos 45-48), y en consecuencia prefiere «singular», que es precisamente lo que constaba en los textos primitivos, y así numerosos ejemplos más.

³⁷ Un limitado botón de muestra: en el verso incoherente con que se termina, en el impreso, una descripción de Juana por don Gaspar («y es mejor el hacer hora», v. 345), el refundidor intuye muy bien la fuente del error (la confusión «mejor-mujer») y corrige: «y es mujer para hacer hora», sólo en la forma diferente del texto genuino («y al fin, mujer de hacer hora») y sobre todo muy coherente y significativo. En otra ocasión capta perfectamente lo inaceptable de la afirmación «No vengo a satisfaceros» (v. 1442) en boca de doña Isabel, cuya actitud demuestra precisamente lo contrario, y soluciona la contradicción transformando la frase de afirmativa en interrogativa y coincidiendo así, en el sentido ya que no en la forma, con el texto primitivo («Yo vengo a satisfaceros»).

³⁸ No entiende por ejemplo, y por lo tanto no rectifica, lo incorrecto del verso 1634 («No hay cosa para este aliento»), cuando la versión genuina es «No hay cosa como este aliento».

³⁹ Cuando doña Isabel dice de su hermano don Diego que está intranquila porque le ha oído «hablando / con equívocas razones / en don Gaspar» (versos 2296-2298), el refundidor corrige escribiendo «con don Gaspar», lo cual es incoherente con la realidad de la intriga. La causa probable es que no ha entendido la típica construcción aurisecular «hablar en» (con el sentido de «hablar de »).

que sin embargo queda por determinar es su posible originalidad como dramaturgo, ya que no basta para ello lo dicho hasta ahora, en nuestros dos primeros apartados, sobre sus intervenciones únicamente reductoras o las casi exclusivamente restauradoras que se acaban de presentar. Mucho más instructivo al respecto será por supuesto el estudio de las ampliaciones que introduce en el texto original, de las «hijuelas» evocadas más arriba en la presentación general del manuscrito y que ahora pasamos a analizar.

De las dos ampliaciones aludidas, la segunda es la única que no plantea ningún problema material, ya que las tres versiones de su texto presentes en varios lugares del manuscrito⁴⁰ son casi idénticas, sin variantes de consideración. Se inserta en la intriga hacia el final de la segunda jornada (después del verso 1901), en el momento en que doña Clara, para defender su honor de unas sospechas injustas, acaba de mentir a don Gaspar diciéndole que el hombre escondido en su aposento (en realidad un pretendiente suyo, don Diego) es un novio de la criada Juana. A partir de ahí introduce el refundidor una larga «hijuela» de sesenta y cuatro versos, en el mismo romance de asonancia *í-o*, que en sus cuarenta primeros octosílabos no hace sino ampliar de forma muy repetitiva la manifestación de los celos del galán y de las disculpas de la dama tales como ya aparecían en el original, si acaso añadiendo sólo dos breves réplicas de comicidad ancilar⁴¹, y todo ello en un estilo llano que no tiene nada digno de mención. Sólo en los versos finales aparece algo nuevo: doña Clara hace prometer a su amante que si le dice la verdad, no se enfadará; don Gaspar se lo promete, la dama confiesa pues que el escondido era un galán «perdido por su hermosura» y, como era de esperar, don Gaspar sí que se enfada, tratándola con vehemencia de «perversa» y «fementida», ante la lógica y maliciosa perplejidad de doña Clara, que concluye: «Yo no entiendo tus designios. / Si digo verdad, te enfadas; / lo propio si no la digo». Esta que se podría llamar «sobreactuación», en cierto modo, de la coqueta doña Clara, no carece ni de gracia ni de coherencia con el original, y podría ser una primera muestra, en el texto que nos ocupa, de aquel «crecimiento de la mordacidad, afectación, sagacidad y marrullería de los personajes femeninos» que en un excelente artículo sobre las refundiciones decimonónicas de Lope considera Juan Carlos de Miguel como un rasgo característico del género y de la época⁴².

La hijuela que nos queda por comentar es algo más complicada. Se inserta directamente al final de la primera jornada (después de una larga escena de celos y ruptura —provisional, claro— entre don Gaspar y doña Clara) pero figura en copias «sueltas» colocadas en varios lugares del manuscrito y sobre todo se presenta en distintas versiones, incompletas algunas y las más de ellas diferentes entre sí. Un examen detenido de las correspondencias entre los diferentes fragmentos o copias más o menos completas permite afirmar que la estructura que los reunía era la siguiente: una especie de «tronco común» de 44 versos, que al igual de lo que ocurría en la hijuela anteriormente comentada no hace sino repetir con una verbosidad algo empalagosa los

⁴⁰ Véase nota 6.

⁴¹ A don Gaspar, que le pregunta de dónde le ha venido ese novio, Juana contesta: «Me lo trajo una paisana». Y cuando Juana quiere apoyar la mentira de su ama con una afirmación «a fe de doncella», Ortuño reacciona con un divertido «Basta. / Lo afirmas con un testigo / que no admite tacha».

⁴² Juan Carlos de Miguel y Canuto, art. cit., p. 276.

reproches y las quejas de la escena original⁴³, y a partir de ahí dos continuaciones diferentes y bastante más originales, ofreciendo a su vez una de ellas dos remates algo distintos. Por lo visto quería el refundidor disponer de posibilidades diferentes, tal vez para elegir a última hora la que le pareciera más adaptada a las esperas del público. Pero veamos sucesivamente las características de cada una.

La primera continuación, de 48 versos (en romance *é-o*, como la «escena-madre» y en general toda la hijuela) muestra a una doña Clara tan marrullera y coqueta como en la ampliación anterior. La dama le pide consejo a su galán sobre la oportunidad de ofrecer su amor a don Diego, y casi sin esperar respuesta decide hacerlo y marcharse. Don Gaspar se arrodilla a sus pies, rendido, y doña Clara, después de saborear su victoria («¿Ves si te he humillado, necio?»), le levanta, le abraza, y se renuevan sus mutuas declaraciones amorosas, afirmando ambos a la vez, en los dos versos finales, el deseo de que «eternamente se gocen / *nuestros* castos sentimientos». Lo notable de esta versión, aparte de la confirmada y coherente «sobreactuación» del personaje femenino, es que reconciliando ya a los amantes sacrifica por completo el refundidor la lógica de la construcción de la intriga, puesto que su próximo encuentro, en el acto segundo, se seguirá dedicando, como en el original, precisamente a la búsqueda de dicha reconciliación. Esta incoherencia pudo desde luego no afectar a un público que todo lo atribuiría a un nuevo capricho de los amantes «al uso», pero demuestra que al autor de la refundición le preocupaba menos la coherencia del enredo que el deseo de concluir su jornada con la exaltación de un amor ideal compartido, eterno y, por supuesto, *casto*. Otra vez nos sale al encuentro la tonalidad sensible e idealizante de la comedia sentimental⁴⁴.

La segunda continuación de esta hijuela multiforme, alternativa a la primera después del tronco común ya señalado, acusa todavía más marcadamente los rasgos característicos señalados hasta ahora. En ella se muestra la dama al mismo tiempo hábil y desesperada, hipócrita y llorosa, con lo cual aparecen por fin en estas páginas las lágrimas anunciadas en el título y que a fines del XVIII y principios del XIX había puesto de moda la llamada comedia lacrimosa o sentimental. Ante la repetida e insistente afirmación del desprecio de don Gaspar, doña Clara parece renunciar a sus coqueteos y, llorando —según una explícita acotación del manuscrito— prorrumpe en quejas efusivas («¡Triste de mí, que di entrada / a un hombre ingrato en mi pecho!») y, tierna, como reza otra didascalia, implora a su amante: «¡Mi bien, mi señor, mi dueño!»... Tanto hace y dice que se tambalea la firmeza de don Gaspar, el cual consulta a su criado Ortuño: «¿Dice verdad?», y ante la lúcida respuesta de éste («Te engaña de medio a medio») le contesta: «¡Mientes, bribón!», incluso le golpea e inmediatamente vuelve a afirmar que adora a doña Clara. Entonces la dama, por supuesto, aprovecha su victoria para declarar que en realidad aborrece a don Gaspar y concluir la jornada con lo que se podría llamar una retirada triunfal. Retirada que todavía se complica, en

⁴³ La insistencia del refundidor tiene seguramente algo que ver con esa «exacerbación popularista de los conflictos de amor y celos» que según J. C. de Miguel, art. cit., p. 276, también caracterizaba al teatro de las refundiciones.

⁴⁴ Véase Joan Lynne Pataky Kosove, *The «Comedia lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (1773-1865)*, London, Tamesis Books, 1978, y María Jesús García Garrosa, *La retórica de las lágrimas: la comedia sentimental española, 1751-1802*, Valladolid, D. L., 1990.

otra corta variante de este remate final, con un breve intercambio verbal entre los dos protagonistas y un algo enigmático vaticinio, a dúo, afirmando que tal vez «pueda perder el enojo / lo que ganó el pasatiempo». Una vez más, una unión y no un combate, o sea un dúo, aunque menos tierno que en la primera versión, para terminar el acto; una vez más, las dobleces y sabias coqueterías de doña Clara, muy acordes como queda dicho con el comportamiento de los personajes femeninos en las refundiciones del siglo XIX; y ahora, además, la introducción de las lágrimas, que por supuesto en una defensora del amor al uso no podían ser otra cosa que lágrimas fingidas, pero que por lo menos fugazmente le dan al público lo que el teatro de su tiempo le había acostumbrado a apreciar... Así me parece que queda de manifiesto la habilidad con que el refundidor acerca a los gustos del día una comedia que, todo hay que decirlo, ya de por sí se fundaba en criterios y conceptos no especialmente arcaicos ni anticuados.

Y es precisamente esta relativa modernidad de la comedia de Solís, así como el éxito, moderado pero real, que había venido teniendo durante el siglo XVIII entre los defensores de las reglas dramáticas e incluso, aunque menos, ante el público⁴⁵, lo que me lleva, a la hora de concluir este estudio de la versión reelaborada en 1809, a hacer una pregunta que me parece esencial. Como se desprende del examen que acabo de realizar, el texto representado entonces en el Coliseo del Príncipe, si bien tiene toda una apreciable serie de méritos, no es una verdadera refundición comparable a las que hicieron por ejemplo un Dionisio Solís o un Cándido María Trigueros. Es una especie de arreglillo técnico, con dos ampliaciones circunstanciales que no parecen justificarse por motivos internos. Entonces ¿qué es lo que movió al que por comodidad se puede seguir llamando refundidor a retocar la obra original, cuando el cambio realizado no llegó verdaderamente a renovarla y hubiera sido más fácil, y quizás tan atractivo para el público, representarla en su versión primitiva? Los motivos, creo yo, pudieron ser exclusivamente económicos y circunstanciales, relacionados con el Reglamento General para la Dirección y Reforma de Teatros que había sido promulgado dos años antes, en 1807. El capítulo VII de dicho reglamento («De las piezas; de los autores y su recompensa») estipulaba que «las piezas antiguas que no estén más que corregidas [...] se pagar[í]an alzadamente por una vez», o sea que el responsable de su representación recibiría una retribución única, mientras que «la pieza antigua refundida» (esto es aquella en que el refundidor, entre otras cosas, «pone nuevos incidentes y escenas de invención propia suya») proporcionaría una remuneración de «un tres por ciento de su producto total en los teatros del reino por el tiempo de diez años»⁴⁶. De ahí probablemente el interés que tuvo el autor de la versión retocada en elaborar lo que ante los administradores bien pudo pasar por una refundición sin exigir los mismos esfuerzos que una verdadera empresa recreadora. Pero la consideración de estas

⁴⁵ Según René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996 (Colección «Anejos de *Criticón*», n° 7), t. II, p. 622, la representación de la comedia se anunció en Madrid, y a veces con más de una representación anual, en los años 1709, 1715, 1728, 1729, 1734, 1748, 1769, 1775, 1781, 1782, 1783, 1784, 1785, 1792, 1796, 1797, 1798, 1799, 1802, 1803, 1804, 1807 y 1808.

⁴⁶ Según documento reproducido por Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, p. 701.

circunstancias no disminuye en absoluto los méritos de un profesional desgraciadamente anónimo hasta ahora pero sin lugar a dudas riguroso, respetuoso conocedor de las exigencias de la sintaxis y de la métrica y muy enterado de los gustos y las modas del teatro de su tiempo.

*

SERRALTA, Frédéric, «*Amor al uso y lágrimas de moda: una refundición de 1809*». En *Críticón* (Toulouse), 72, 1998, pp. 165-176.

Resumen. La «refundición» manuscrita, fechada en 1809, de la comedia de Antonio de Solís *El amor al uso*, no es en realidad sino la reelaboración poco original del texto contenido en una edición de 1716. Su estudio permite sin embargo poner de relieve la importante significación de los cambios realizados a partir del «modelo»: modernización general mediante la supresión de chistes anticuados, de alardes retóricos o líricos y de enlaces técnicos, adaptación al puritanismo y la sensiblería de principios del XIX con la atenuación de las alusiones más atrevidas y la introducción de escenas próximas a la *comedia lacrimosa*, pero también, más sorprendentemente, rigurosa escrupulosidad filológica de un adaptador que en muchas ocasiones rectifica atinadamente las no pocas incorrecciones sintácticas y métricas del texto de 1716.

Résumé. La version manuscrite, datée de 1809, de la «comedia» *El amor al uso* (Antonio de Solís) n'est en fait que la réélaboration peu originale du texte contenu dans une édition de 1716. Son analyse permet néanmoins de mettre en lumière l'importante signification des modifications apportées à son «modèle»: modernisation générale, par la suppression de passages comiques démodés, de morceaux de bravoure rhétoriques ou lyriques et d'enchaînements fonctionnels, adaptation au puritanisme et à la sensiblerie des débuts du XIX^e siècle espagnol par le biais d'une atténuation des allusions les plus libres et d'une introduction de scènes proches de la *comédie larmoyante*, mais également, et cela est plus inattendu, scrupuleuse rigueur éditoriale d'un adaptateur qui très souvent rectifie avec bonheur les nombreuses incorrections syntaxiques et métriques du texte de 1716.

Summary. The 1809 handwritten version of the «comedia» *El amor al uso* (Antonio de Solís) is but a derivative rewriting of a 1716 publication of the play. However when we analyze the text carefully we realize that many important alterations were added to the «model». It was modernized through the deletion of old-fashioned comic passages, rhetorical or lyrical purple patches and functional links. It was adapted to the puritanism and sentimentalism of the beginning of the 19th Century in Spain. To that end some lewd remarks were rewritten and some scenes reminiscent of the «heart rending comedy» were introduced. What is more surprising is that the adaptor proved a very scrupulous editor by correcting many mistakes regarding syntax and metre in the 1716 text.

Palabras clave. Comedia. Refundición. Siglo XIX. Solís.