

CÓMO LEYÓ MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS A CALDERÓN (EL CASO LLAMATIVO DE *FUEGO DE DIOS EN EL QUERER BIEN*)

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN*

RESUMEN

En este artículo se pasa revista a la visión poco halagüeña de la crítica teatral del diecinueve con respecto al teatro calderoniano, la llamada «querrela calderoniana». Estas conflictivas relaciones se ejemplifican en el caso concreto de Bretón de los Herreros y su refundición de la comedia calderoniana, *Fuego de Dios en el querer bien*.

Palabras clave: Crítica / siglo diecinueve / Calderón / Bretón de los Herreros / *Fuego de Dios en el querer bien*.

In this paper, it is analysed the reproving perception of the 19th theatrical critic to the theater of Calderón, what is known as «querrela calderoniana». These conflict relationships are illustrated by the example of Bretón de los Herreros, who adapted the calderonian play Fuego de Dios en el querer bien.

Keywords: Critic / 19th Century / Calderón / Bretón de los Herreros / Fuego de Dios en el querer bien.

El siglo XIX hereda del siglo XVIII una prevención atávica contra la estética barroca y en especial contra la fórmula teatral creada por Lope. Prejuicios estéticos, literarios y sociológicos configuran una percepción del teatro áureo como manifestación artística obsoleta y alejada de la sensibilidad del espectador. Esta revisión crítica a la baja es la causa primordial del aumento del interés por el teatro de Calderón y otros dramaturgos. Y termina por configurar una especie de imperativo estético y social que legitima la necesidad de refundir las obras barrocas para desbrozar en ellas todo lo inútil y pernicioso. Muchos son los dramaturgos del XIX que muestran inusitado interés por la obra del dramaturgo madrileño. Y uno de sus más destacados seguidores fue Manuel Bretón de los Herreros, que se sitúa, sin duda, dentro de esta corriente reformista. Las varias manipulaciones llevadas a cabo en los textos áureos permiten hablar de un número variable según

* Universidad de La Rioja, juan-manuel.escudero@unirioja.es

los casos de procesos de escritura bajo etiquetas a veces poco claras como adaptaciones, refundiciones, versiones, etc. Sin entrar en mayores deslindes terminológicos (que no vienen al caso), son siempre casos de reescrituras con mayor o menor grado de aproximación con respecto al modelo que siguen. Responden en la mayoría de los casos a un afán actualizador y de adecuación sincrónica. Hay datos objetivos que avalan esta visibilidad del teatro del Siglo de Oro. Adams¹ señala, por ejemplo, como entre 1820 y 1850 se representaron en Madrid 2730 obras del Siglo de Oro, lo que supone aproximadamente un 10% del total de obras estrenadas durante esos años. El mismo Bretón, en varios artículos suyos, presenta resúmenes estadísticos de las obras llevadas a la escena en los teatros del Príncipe y de la Cruz en algunas temporadas concretas, como en la de 1831-1832, en donde de las cincuenta y cuatro piezas ofrecidas, seis fueron obras originales (una tragedia y cinco comedias) y seis también el número de refundiciones².

En este sentido, las relaciones de intertextualidad que se establecen entre los modelos y sus respectivas reescrituras son muy interesantes porque ponen de manifiesto los modos de leer y comprender el teatro barroco por los dramaturgos del siglo XIX. Sin embargo, abordar este tema de manera recata parte necesariamente de un deslinde de conceptos fundamentales que la crítica actual confunde a veces. Hay dos perspectivas que conviven alejadas, pero que en algún momento de su desarrollo se entrecruzan. Una tiene que ver con la interpretación crítica del teatro áureo y su significado, donde predomina el entendimiento de los procesos dramáticos a partir de una serie de reglas y convencionalismos sociales que sustentan la maquinaria dramática barroca. Ignorarlos o manipularlos condiciona la comprensión global de los textos y de las condiciones en las que fueron escritos. Bajo este parámetro de análisis crítico, las reescrituras decimonónicas ejemplifican qué no entendieron los intelectuales del diecinueve, y la raíz de las fobias estéticas que arrastró el teatro barroco hasta su rehabilitación a finales de la centuria. La otra perspectiva es más simple al depender solo del conocimiento y de la lectura cabal de los dramaturgos del diecinueve. Es decir, de su estricto conocimiento del teatro barroco y de las posturas estéticas derivadas de ese conocimiento que se aúnan, claro, con la visión positivista y reformista del teatro como herramienta de cambio y de enseñanza social. En este sentido, cobra importancia notar qué sabía Bretón de los Herreros y cómo entendía el teatro de Calderón. Ambas perspectivas son diferentes, pero a veces se mezclan por ignorancia de quien lee hoy estas obras, y generan confusión y malentendidos.

Antes de comenzar el análisis de la reescritura bretoniana de la obra homónima de Calderón, creo que puede ayudar a contextualizar su estudio la

1. Cf. Adams, N. B. (1936). «Siglo de Oro plays in Madrid, 1820-1850». *Hispanic Review* 4, p. 342. Citado, a su vez, por Miret, 1997, p. 43.

2. Cf. Bretón de los Herreros, *Obra dispersa*, 1965, pp. 209-212. Citado, a su vez, por 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, pp. 43-44.

consideración de una serie de líneas de contacto estéticas, y si se quiere genéricas, sobre qué aspectos interesaban más al escritor riojano de las comedias cómicas del siglo xvii. Pues 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 se ha 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. 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 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 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 Gorostiza³ y, sobre todo, como

3. 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).

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 fórmula 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 nueva⁴. 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, 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, sobre la que se suman el atractivo de modelos como la comedia española del xvii y, sobre todo, de Scribe⁵, que dan lugar a piezas consideradas como «pintura fiel de las costumbres», pero realizada desde una selección irónica, distanciada y teatralizante⁶.

Es hora de volver la vista hacia el modelo que refunde Bretón. *Fuego de Dios en el querer bien* se publica por primera vez en 1660⁷ en un volumen misceláneo de comedias que lleva por título *De los mejores el mejor; libro nuevo de comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores*

Neo-classic 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 siglo 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.

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

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 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. *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 debesa, La escuela del matrimonio*. Logroño: Universidad de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, pp. 31-63, cuyo argumento recuerdo 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 rídiculas protagonistas de las comedias de figurón. Todo el desarrollo del enredo recuerda muy de cerca las conocidas estructuras de la comedia cómica áurea.

7. En Madrid, por Mateo Fernández, 1660. Se ha manejado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, signatura: R/22666. Fue publicado después en la *Séptima parte de comedias* de Juan de Vera Tassis y Villarreal en 1682.

ingenios de España, parte trece. Pero fue escrita bastante antes, a principios de la década de los años cuarenta. Según consigna Cruickshank⁸, fue una de las obras ofrecidas en Valencia por Ascanio⁹ en junio de 1644 como una «comedia nueva, nunca representada en Valencia¹⁰». Es verosímil pensar que Calderón escribió esa comedia para el autor de comedias en la primera mitad de aquel año, aunque también pudo haberla compuesto, como *El secreto a voces*, mientras se hallaba en Madrid con permiso, entre noviembre de 1641 y abril de 1642. Las conjeturas de Hilborn¹¹, que la sitúa en 1641-1644, no contradice esta hipótesis de escritura, pese a que son en general poco precisas¹². La obra pertenece, por tanto, al periodo secular calderoniano de madurez, y de consolidación de la fórmula dramática de la comedia de capa y espada, que Calderón cultiva con indudable maestría. En este sentido, la mecánica precisa ha sido suficientemente señalada y establecida por Arellano¹³, y a sus trabajos definitivos sobre el género me remito para mayores precisiones. Pero apuntaré brevemente los elementos básicos¹⁴ (muchos de ellos relacionados con la no observancia de las reglas básicas de la verosimilitud y el decoro) que me parecen relevantes para mis propósitos meramente identificativos —y descriptivos— y que reduzco, 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

8. Cf. Cruickshank, D. W. (2011). *Calderón de la Barca*. Madrid: Gredos, pp. 388-389.

9. Cf. más datos sobre este asunto en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. DICAT. 2008. Teresa Ferrer (dir.). Kassel: Reichenberger, s. v. La festividad del Corpus de 1644 cayó ese año el 26 de mayo, y la compañía de Ascanio fue una de las elegidas para representar ese año los autos en Madrid.

10. Cf. Esquerdo Sivera, V. (1975). «Aportaciones al estudio del teatro en Valencia». *Boletín de la Real Academia Española* 55, pp. 437-438.

11. Cf. Hilborn, H. W. (1938). *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 45-46.

12. Cotarelo, E. (2001). *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. En I. Arellano y J. M. Escudero Baztán (eds.). Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, señala fechas de escritura próximas también al inicio de la década de los cuarenta.

13. 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.

14. 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.

profundamente literaturizado¹⁵. Parte de estos elementos, como comento a continuación, son claramente visibles en *Fuego de Dios en el querer bien*.

Creo que es un hecho incontestable que las unidades de tiempo y de lugar, articuladas sobre el principio de la verosimilitud, son empleadas inverosímilmente en la comedia de capa y espada de forma deliberada para conseguir la «inverosimilitud sorprendente», que busca captar la atención del espectador mediante la presentación ante sus ojos de un *artefacto* lúdico e inesperado¹⁶. Aquí, la unidad de tiempo ocupa unas veinticuatro horas, ciñéndose con exactitud a lo señalado por muchos de los tratadistas de la época. Más en detalle. La jornada primera empieza al atardecer (la hora de la merienda) y termina poco después de anochecer. La segunda y la tercera jornadas transcurren enteramente en las horas diurnas del día siguiente hasta la caída del sol.

La unidad de lugar es también poco restrictiva. La comedia transcurre en un ámbito urbano como Madrid¹⁷ tanto en espacios interiores¹⁸ (habitaciones particulares) como en sus calles como corresponde a los usos establecidos del género que suele insertar marcas espaciales coetáneas reales. Se nombran lugares y calles emblemáticos de Madrid: el río Manzanares y sus alrededores, la calle del Carmen, y la Calle Mayor, sede de muchas estampas costumbristas (p. 1252):

Que si a las confiterías
vas de la Calle Mayor,
en ellas hay puntas, cintas,
abanicos, guantes, medias,
bolsos, tocados, pastillas,
bandas, vidrios, barros y otras
diferentes bujerías,
que son cosas que yo puedo

15. 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).

16. En un plano teórico, en el que caben excepciones y matizaciones, hay una incompatibilidad de principio entre el empleo inverosímil de estas unidades y la construcción de la tragedia, donde resulta del todo incongruente encontrar esa observancia caprichosa, pero no así en esta comedia cómica, donde cabe, sin embargo, una observancia algo más laxa que en otras comedias calderonianas.

17. Madrid es uno de los espacios urbanos favoritos de Calderón, y allí sitúa bastantes de sus comedias de capa y espada: *Antes que todo es mi dama*, *El astrólogo fingido*, *¿Cuál es mayor perfección?*, *La dama duende*, *La desdicha de la voz*, *Los empeños de un acaso*, *Guárdate del agua mansa*, *Hombre pobre todo es trazas*, *Mañanas de abril y mayo*, *Mañana será otro día*, *No hay burlas con el amor*, etc.

18. Sobre el modelo real de este espacio privado, fuera de la muy efectiva escalera escondida que comunica varios espacios interiores de la casa, es muy interesante el trabajo de Antonucci, 2002, que estudia específicamente esos espacios.

decir que acaso tenía
en mis escritorios.

De nuevo el concepto de lo inverosímil no se circunscribe sólo a las reglas de la preceptiva clásica, afecta también a la construcción de la trama, mediante tres elementos suficientemente presentes en la comedia: la reducción de la nómina de personajes con tendencia a la atomización de sus relaciones, motivaciones e intereses; la función ponderativa referencial; y la mecanización extrema de ciertos recursos de la acción¹⁹. La nómina de personajes es relativamente corta: cinco personajes pertenecientes al ámbito de caballeros y damas (como mandan los cánones número impar y ruptura deliberada del principio paritario: tres varones y dos mujeres) y otros cinco relacionados con el ámbito de la servidumbre, aparte de un escribano, un alguacil y don Pedro que actúa como viejo. Hay una condensación de relaciones en un reparto de personajes relativamente corto, y dado que dicha condensación posibilita un desarrollo alto del enredo, Calderón utiliza la función ponderativa referencial, en este caso informativa, pensada para que el espectador no pierda el hilo de su argumentación y supla los vacíos narrativos del enredo, demasiado denso en ocasiones para su exposición solo en escena. Hay al menos tres de relativa extensión en el texto: uno al inicio de la acción cuando don Álvaro cuenta a su hermana doña Ángela su azaroso encuentro con doña Beatriz a orillas del Manzanares (pp. 1250 y ss.). El segundo, en la intervención de don Juan y sus relato de la camaradería con don Álvaro como soldados en Flandes, que sirve en parte para explicar las motivaciones amorosas de don Juan y su repentina llegada a la corte (pp. 1259-1260); y un tercero sobre el interrogatorio a doña Beatriz, acerca del hombre herido, don Diego, que reposa en casa de doña Ángela, y que supone el desarrollo de la función tramoyística del tema del honor (pp. 1263-1264). Sobre los hilos particulares de esta densa red, Calderón desarrolla con habilidad todo el repertorio de situaciones convencionales entre las que, al menos tres, pueden ser señaladas como ejemplos de saturación mecanicista: la primera, relativa al episodio del accidente de doña Beatriz a la vera del río, que resulta clave por su carácter determinante en la génesis del enredo y porque inicia el juego de encuentros y desencuentros entre los tres galanes y las dos damas; la segunda, la exploración del espacio cerrado de la habitación de Ángela, con el resto de aposentos de la casa, que funciona exactamente como un refugio aparentemente seguro en la disposición tracista de la trama; y la tercera, el episodio del trueque de identidades —y vestuario— entre doña Ángela y su criada Luisa.

La ruptura del decoro es otro de los aspectos característicos del género en cuestión, que en Calderón obedece casi siempre a una cierta generalización del agente cómico, con tendencia a la apropiación de características del gracioso por parte de los personajes altos. En *Fuego de Dios en el querer*

19. Se pueden considerar verdaderos textos microargumentales (llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de cartas u otros objetos comprometidos, etc.).

bien se observa (de manera menos marcada que en otras comedias como *No hay burlas con el amor*²⁰) una suerte de ruptura en el decoro del personaje femenino de doña Ángela en dos sentidos. Uno, porque Calderón dota al personaje de una habilidad exacerbada para la confección del enredo y el manejo rápido de las situaciones más disparatadas²¹. Y dos, porque doña Ángela funciona como personaje femenino peculiar en su diseño, al inicio recalitrante al amor²², pero «vencida a sí misma» en el transcurrir de la segunda jornada al enamorarse, víctima de sus propios enredos, de don Juan²³. Con el personaje de don Juan ocurre un proceso similar. Protagoniza junto a su criado una escena de carácter entremesil con palos de por medio, en el que Hernando termina descalabrado, mientras que a su vez se permite juegos de palabras ingeniosos, que lindan a veces con lo satírico y lo burlesco²⁴.

La onomástica coetánea de los personajes, se cumple aquí a rajatabla en los personajes principales (don Álvaro, don Pedro, don Félix, don Juan, doña Ángela, doña Beatriz) nombres todos ellos que pertenecen al ámbito común de los caballeros particulares²⁵.

Es obvio que *Fuego de Dios en el querer bien*, como otras muchas comedias de capa y espada («de puro enredo» en palabras de Iglesias Feijoo²⁶),

20. Remito a la edición de Arellano para mayores detalles sobre la caracterización de los protagonistas. Cf. Calderón de la Barca, P. (1981). *No hay burlas con el amor*. I. Arellano (ed.). Pamplona: Eunsa.

21. Desde el inicio de la comedia se señala esta característica sorprendente en la dama, en palabras de su hermano don Álvaro (p. 1250): «Yo no me quiero poner / contigo en sofisterías, / porque ya sé que tu ingenio / se saldrá con cuanto diga, / según la opinión te ha dado / de galante y esparcida / en ocasiones [...]».

22. «¿Hay cosa de mayor risa / que ver a un enamorado / cómo sus afectos pinta? / ¡Pobres dellos, y dichosa / yo, que no supe en mi vida / lo que es querer bien a / nadie, sino libre, ufana, altiva, / hacer donaire de todos, / sin que haya tan atrevida / pasión que piense que a mí / me avasalle ni me rinda!» (p. 1253).

23. Cf. p. 1268: «No sé / cómo te diga mi lengua / cuánto me ha pesado oír / que haya de irse tan apriesa / don Juan».

24. «Como en sabiendo que era / mi pretensión una dama, / que vine a Madrid por verla, / y está enamorado de otro, / es llana la consecuencia / de que será, por ser fácil, / dificultoso quererla» (p. 1268).

25. La normalización onomástica alcanza incluso al gracioso, cuyo nombre no cumple en este caso con la convención onomástica de atribuir al nombre del gracioso un valor connotativo satírico-burlesco. En *El escondido y la tapada*, por ejemplo, al gracioso se le llama a partir, sobre todo, de juegos de palabras bastante obvios: «Beatriz.- Tente, / borracho, ¿qué haces? Cesar.- Espera... / Mosquito.- Por mi nombre me llamaron» (vv. 305-307). Cf. Escudero Baztán, J. M. (2013). «Dislocaciones genéricas calderonianas. El llamativo caso de *No hay cosa como callar*». *Anuario calderoniano* 6, pp. 75-93.

26. Cf. Iglesias Feijoo, L. (1998). «Que hay mujeres tramoyeras»: La matemática perfecta de la comedia calderoniana». En F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (ed.). *La comedia de enredo*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, p. 216.

cumple con creces con los requisitos del género y su mecánica precisa²⁷, cuyo desconocimiento a veces deviene en falsas interpretaciones y análisis erróneos. Pondré un caso que me parece claro en *Fuego de Dios en el querer bien* —y que tiene que ver con el incumplimiento de esta primera perspectiva de valoración crítica del teatro áureo— relativo al honor, tema muy complejo en su origen y de muy diferente valoración según su adscripción a un género determinado. En general, el tema del honor en las comedias cómicas queda circunscrito al imperativo del enredo. Inserto en las complejas relaciones de la trama pierde por completo su connotación trágica para volverse un patrón posibilista de la densidad sorprendente de la acción dramática. No son comedias donde el honor tenga una significación seria o trágica, sino comedias donde el honor es dinamizador y multiplicador esencial de la urdimbre del enredo. *Fuego de Dios en el querer bien*, en este sentido, se caracteriza por la presencia de una protagonista extremadamente ingeniosa²⁸ que puede desarrollar su juego protegida por las convenciones del género. Miret²⁹, que estudia la refundición de Bretón de los Herreros insiste en que una de las diferencias esenciales entre ambas obras

sigue siendo el de adaptar la historia a una nueva forma de vida. Por dicho motivo, si bien la obra de Bretón sigue girando en torno al honor, tal como ocurría en las refundiciones anteriores, este tema pierde gran parte de su vigor dramático e incluso desaparece en numerosas ocasiones.

Y añade:

El análisis comparativo [...] muestra el paso de unos personajes movidos por rígidas leyes sociales, a un individualismo que Bretón concebía como uno de los rasgos más característicos de la sociedad de su tiempo.

Miret no comprende la posición lúdica del tema del honor en la comedia calderoniana; la única diferencia con Bretón es de cantidad que no de calidad. Su lectura tragedizante³⁰ (la de Miret) es inicio de una desviación crítica, por desconocimiento de la fuente, que le lleva a un análisis falso de las diferencias entre modelo y reescritura:

Pero el dramaturgo de La Rioja no se conformó solamente con este procedimiento sino que trató de suavizar los momentos de mayor tensión de la

27. Fundamento esencial este del enredo que, como se ha señalado, modifica todos los parámetros habituales que definen el teatro barroco, pues afecta tanto a las unidades de acción, tiempo y lugar, a conceptos fundamentales como el decoro y la verosimilitud, como a elementos propios del universo dramático, que funcionan de una manera u otra dependiendo al género en que se insertan.

28. Cf. Arellano, I. (2013). «El honor calderoniano en las comedias de capa y espada». *Romanische Forschungen* 125, pp. 342-343.

29. 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, pp. 53 y 54.

30. Las malas lecturas (lecturas trágicas de comedias cómicas de Calderón) es una constante en la literatura anglosajona de la primera mitad del siglo xx. Son muy esclarecedoras las palabras que dedica Arellano. Cf. Arellano, I. (2013). «El honor calderoniano en las comedias de capa y espada». *Romanische Forschungen* 125, p. 334, citando otros trabajos suyos anteriores.

pieza calderoniana para lo cual introdujo elementos cómicos con el objetivo de acercar más la obra a lo que, para él, debía ser una comedia.

Sin embargo, es cierto que a esta perspectiva crítica sobre el texto, fundada a partir de los rasgos que conforman el teatro áureo español, le hace falta la necesaria complementariedad de la perspectiva sincrónica. Esto es, cómo habían leído y entendido a Calderón y a los dramaturgos del xvii los refundidores del xix. El caso particular de Bretón como reescritor³¹ es muy interesante en cuanto que dejó impresas en artículos y en otros lugares de su obra abundantes ideas al respecto³². En un artículo aparecido el 2 de diciembre de 1831 en el *Correo literario y mercantil*, con el título de «Teatro. Producciones originales³³», señala como necesarias las refundiciones del teatro clásico para adaptarlas al público de la época³⁴. 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 Liceo³⁵, debatie-

31. Remito 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.

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

33. «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).

34. 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*). Remito 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.

35. 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

ron 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»³⁶. Pero nada de esto hizo que el escritor riojano perdiese interés por el teatro áureo, es más, ya entre los años 1826 y 1832, el autor había refundido ocho comedias de autores del Siglo de Oro. Y en 1847 estrena en Madrid *¡Fuego de Dios en el querer bien!* de Calderón y *Desde Toledo a Madrid* de Tirso, esta última con un éxito de público más que notable. Su reescritura de la obra calderoniana tiene más de puesta al día de la expresión poética que de la escritura de un texto nuevo y diferente. Sorprende, en cierto modo, la observancia del modelo, pese a los cambios realizados. Estos responden perfectamente a la idea de modernización del teatro barroco propugnada por Bretón. Los cambios más significativos operan desde la perspectiva de actualización del texto tanto en un plano léxico como de disposición de las escenas. La primera aparece ya en las indicaciones escénicas previas al inicio de la comedia: «La acción pasa en Madrid, en el siglo xviii, sin año determinado. Los actos primero y segundo tienen lugar en casa de don Álvaro; el tercero en la de don Juan y el cuarto en la de don Pedro» (p. 299³⁷). Aparte de una división en escenas y en cuatro actos, lo que llama la atención es una actualización poco uniforme porque la mayoría de lances y situaciones vertidos en la versión bretoniana permanecen idénticos, solo alterados por esa precaria e imprecisa perspectiva pergeñada a partir de la indicación escénica inicial. A partir de ahí, la mayoría de ingredientes poco o nada cambian. Sigue intacta la visión picaresca de la ribera del Manzanares, lugar predilecto en el xvii para todo tipo de escaramuzas galantes. A veces hay cambios mínimos que sí responden a una modernización de situaciones del teatro áureo que resultan ahora poco comprensibles para un público alejado de la sensibilidad barroca. Pero el cambio pierde parte de su significación completa porque, en el fondo, la actualización de ciertos

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.

36. 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.

37. Cito siempre por la edición de *Obras* de 1850. Cf. Bretón de los Herreros, M. (1850). *¡Fuego de Dios en el querer bien!* En *Obras de D. Manuel Bretón de los Herreros, de la Real Academia Española. Teatro*. Madrid: Imprenta Nacional, vol. IV, pp. 299-333.

motivos áureos no siempre es posible. Recuérdese que la entrada inopinada de don Juan en casa de don Álvaro es el resultado en Calderón del enfrentamiento de amo y señor con una banda capeadores³⁸ (ladrones de capas):

Viniendo
por él ese criado y yo,
llegó una tropa diciendo
que les diésemos las capas,
cogiendo a los dos en medio.
(p. 1260)

que Bretón adapta a las circunstancias reales del siglo XIX, convirtiéndolos en simples y ocasionales ladrones (p. 307):

Por él
veníamos, bien ajenos
del temor, yo y mi criado,
cuando nos salió al encuentro
una turba de ladrones
cogiendo a los dos en medio.

Otras veces, las alusiones a las manifestaciones de la cultura material se reducen en la reescritura con una clara vocación de economía dramática y de adecuación al horizonte de expectativas del espectador bretoniano, como ocurre con la alusión a las «varias bujerías» que se venden en la Calle Mayor³⁹ (p. 301). Pero en otras ocasiones llama la atención el férreo sometimiento a las líneas principales de la trama, que en general, Bretón respeta hasta la conclusión salvo pequeños cambios. Esto significa, entre otras cosas, que el dramaturgo riojano entendió con bastante sentido común las posibilidades lúdicas de enredo que ofrecía el tema del honor en su comedia. Mantuvo, por tanto, su desarrollo como motor trágico, no relegando su importancia, ni la de sus adyacentes como duelos, espadas, escondites y apariciones repentinas. A veces, incluso, sin importarle el posible anacronismo de su uso en una comedia ambientada en el siglo XVIII, en donde las situaciones son idénticas y aparentemente también la necesidad del derramamiento de sangre para reparar el honor mancillado. Miret⁴⁰ ve, en cambio, claros síntomas de su desmoronamiento y su sustitución por lo que él llama un amor burgués, de carácter más sentimental, con soluciones más pragmáticas en los casos de honra. Pero solo hay cambios perceptibles en el plano discursivo, con una tendencia a la reducción de sus manifestaciones verbales en escena, a las que, de seguro, el público decimonónico no estaba tan entrenado

38. Tipo de ladrón muy habitual en la época. Un magnífico retablo de ladrones y técnicas de latrocinio puede verse en *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García. Cf. García, C. 1998. *La desordenada codicia de los bienes ajenos*. V. Roncero (ed.). Pamplona: Eunsa.

39. La geografía castiza de Madrid también sufre una transformación actualizadora. Por ejemplo, desaparece la calle del Carmen para ser sustituida por la calle de Huertas.

40. Cf. 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. 52.

como el barroco. También Miret insiste en la originalidad de los personajes femeninos de Bretón, no tanto por su «desenvoltura y desembarazo⁴¹» en palabras de Iravedra, sino por erigirse como un modelo de mujer «que se recela de los hombres: que está dispuesta a amarlos; mas no se apasiona por ninguno; que entrega su mano por reflexión, no por ciego cariño⁴²». Pero nada de esto hay en la refundición de Bretón, sólo una insistencia mayor en el modelo a la hora de dibujar la pasión amorosa que don Juan despierta en la protagonista (p. 316):

Y es forzoso que lo sepas.
Me va cuanto a una mujer
puede ser grato en la tierra:
me va mi dicha..., quizá
soñada, no verdadera:
mas también, a falta de otra,
es dicha la que se sueña.
Don Juan me ha dado la vida,
vida de hoy mas, si se ausenta,
triste, aborrecida, estéril.
¿Qué dádiva más funesta
pudiera hacerme si en pago
preso el corazón me lleva?

En realidad, lo único que hace Bretón es una adecuación de las estructuras discursivas a los gustos del público que él, como dramaturgo, conocía bien. En algunos casos la manipulación textual rompe el horizonte de significados del texto original. Aduciré un último caso para acabar muy significativo a este respecto. Hay en la obra calderoniana un chistecillo soez sobre doña Ángela, puesto en boca de Hernando, que despierta las iras de su amo, y es el detonante de la escena entremesil en la que don Juan descalabra con crueldad a su criado. El chiste de Hernando es el siguiente (p. 1267):

Pues, ¡cuerpo de Dios!,
¿quién ha de tener paciencia
para esperar un gran lance,
con soltar un preso, cosa
que cualquier dama le suelta?

El sentido dilógico de «soltar un preso» («echar una ventosidad⁴³») aplicado a la protagonista, despierta las iras del galán que de forma un tanto ridícula agrade a su criado en una escena, claro, que recuerda mucho a los

41. Como señala Iravedra, L. (1947). «Las figuras femeninas del teatro de Bretón», *Berceo* 2, p. 17 al estudiar las figuras femeninas en el teatro de Bretón de los Herreros, equiparando muchas de ellas a las heroínas del teatro áureo.

42. Cf. Gil de Zárate, A. 1842. «D. Manuel Bretón de los Herreros». En *Galería de españoles célebres contemporáneos*. Madrid: Sánchez, p. 39. Citado por 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. 57.

43. Cf., por ejemplo, repertorios léxicos conocidos en la época como el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* de Terreros y Pando, 1788, s. v. Cf. Terreros y Pando, E.

palos entremesiles. A Bretón el chiste le parece inapropiado, fuera de lugar, e incomprensible para el público de su época. Y lo reescribe de la siguiente manera (p. 314):

Pues, ¡cuerpo de Dios!,
¿quién ha de tener paciencia
para esperar un gran lance,
y que se quede tan hueca
doña Marisabidilla
tras de hacer una simpleza?

El comentario que señala en nota el refundidor⁴⁴, en el que confiesa sus limitaciones para encontrar una réplica igual de ingeniosa pero menos indecente, es sintomático de la tiranía que ejerce la perspectiva del receptor global, capaz de alterar el equilibrio y la justificación compositivos de la fábula, pues Bretón lee correctamente el texto calderoniano al establecer una recta relación entre el chiste malsonante de Hernando y la fulminante reacción de su amo. En la versión bretoniana el chiste es inocuo y no justifica en absoluto la acción violenta de don Juan.

de. (1788). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*. Madrid: Imprenta de viuda de Ibarra, vol. III.

44. «Este es un chiste mal sonante, pero muy propio de un lacayo, y no carece de oportunidad. Por otra parte, nada menos se necesitaba para justificar la cólera de don Juan, de la cual naturalmente procede uno de los incidentes más dramáticos e ingeniosos de la fábula. Pero el refundidor, que tiene que habérselas con un público menos indulgente, no se atrevió a conservar este epigrama, temeroso de que algún benévolo espectador se lo atribuyese; y confiesa no haber hallado medio para suplirlo con una réplica que, sin ser indecente, tuviese bastante gracia para hacer reír, y bastante insolencia para merecer calabazas». Cf. Bretón de los Herreros, M. (1850). *¡Fuego de Dios en el querer bien!* En *Obras de D. Manuel Bretón de los Herreros, de la Real Academia Española. Teatro*. Madrid: Imprenta Nacional, vol. IV, p. 314.