

«MI CORAZÓN ES YA VUESTRO / POR AMOR Y POR DEBER»:
LA REFUNDICIÓN POR BRETÓN DE LOS HERREROS DE *NO
HAY COSA COMO CALLAR DE CALDERÓN DE LA BARCA*

CARLOS MATA INDURÁIN*

RESUMEN

En este trabajo analizo la refundición de la comedia calderoniana *No hay cosa como callar* hecha por Manuel Bretón de los Herreros y estrenada en 1827. Se trata de una de las diez refundiciones que preparó Bretón de piezas del teatro español del Siglo de Oro, cinco de ellas de Calderón. Como es habitual en las refundiciones decimonónicas, Bretón respeta el argumento de la pieza clásica, pero ajusta su acción a las unidades de tiempo y lugar impuestas por las normas neoclásicas, al tiempo que modifica los versos en busca de una mayor claridad y simplicidad expresiva. En el desenlace —en el que además del matrimonio de Leonor y don Juan se arregla el de don Diego y Marcela— se advierte un tono burgués, con el triunfo del sentimiento amoroso sobre las imposiciones del honor. Igualmente, se aprecian en el estilo ciertas notas prerrománticas, como las alusiones de Leonor al «inflexible destino» que pesa sobre ella.

Palabras clave: Manuel Bretón de los Herreros. Romanticismo. Calderón de la Barca. Siglo de Oro. Teatro. Refundición. Adaptación. *No hay cosa como callar*.

In this paper I analyze the recast of Calderón's No hay cosa como callar by Bretón de los Herreros, performed for the first time in 1827. Bretón recasted ten pieces from the Spanish Golden Age theater, five out of them from Calderón. As usual in nineteenth-century recasts, Breton respects the plot of the classical comedy, but he adjusts its action to the unities of time and place imposed by the neoclassical norms, while modifying the verses in order to obtain greater clarity and simplicity of expression. In the denouement —here, besides the marriage of Leonor and Don Juan, that of Don Diego and Marcela is also fixed— a bourgeois tone can be noticed, with the triumph of love over the impositions of honor. Moreover, certain pre-Romanesque notes can be appreciated in the style, such as Leonor's allusions to the «inflexible fate» that weighs down her.

* Universidad de Navarra, GRISO, cmatain@unav.es

Keywords: Manuel Bretón de los Herreros. Romanticism. Calderón de la Barca. Golden Age Period. Theatre. Recast. Adaptation. No hay cosa como callar.

Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), aparte de su producción original como autor dramático¹, cuenta en su haber con diez refundiciones de obras de teatro aurisecular. En esta ocasión quiero ocuparme de una de ellas, la de *No hay cosa como callar* de Calderón, que fue representada en 1827, cuando el riojano de Quel era el autor de la compañía del Teatro del Príncipe de Madrid. Esta refundición presenta algunas circunstancias peculiares. Por un lado, no existe ninguna edición de ella², lo que puede explicar —en parte— que no haya recibido demasiada atención por parte de la crítica³. En efecto, la refundición bretoniana se nos ha conservado en forma manuscrita y disponemos —este detalle es interesante— de dos versiones: uno de los manuscritos incluye la indicación de los cambios introducidos por la censura, en distintos pasajes, para autorizar su representación; la otra copia manuscrita corresponde al texto usado por un apuntador para una representación concreta, por lo que también refleja el texto que habría sido efectivamente llevado a las tablas en 1827⁴. Así pues, estas dos copias manuscritas nos permiten reconstruir, en buena medida, el doble proceso de refundición llevado a cabo para que los espectadores decimonónicos pudieran disfrutar del texto calderoniano: por un lado, las diversas adaptaciones hechas por Bretón de los Herreros para ajustar la pieza áurea al buen gusto

1. Sobre Bretón de los Herreros ver, entre otros, Roca de Togores, M. (1883). *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras*. Madrid: Imprenta y Fundición M. Tello; Roca de Togores, M. (marqués de Molins) (1893). *Bretón de los Herreros. Estudio crítico*. Madrid: La España Moderna; Garelli, P. (1983). *Bretón de los Herreros e la sua «formula comica»*. Imola: Galeati; Muro, M. Á. (1992). *El teatro breve de Bretón de los Herreros*. Logroño: Gobierno de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos; Muro, M. Á. (1998). *Actas del Congreso Internacional «Bretón de los Herreros, 200 años de escenarios» (Logroño, 14, 15 y 16 de octubre de 1996)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos; y Sierra, M.^a (2013). *Género y emociones en el Romanticismo. El teatro de Bretón de los Herreros*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (CSIC) / Excma. Diputación de Zaragoza.

2. En la actualidad estoy preparando, junto con Ignacio Arellano, una edición conjunta de ambas piezas, la de Calderón y la de Bretón de los Herreros.

3. Cabe destacar los trabajos de Caldera, E. (1983). «Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)». *Anales de Literatura Española* 2, pp. 57-81; Cattaneo, M. (1993). «Varianti del silenzio. No hay cosa como callar di Calderón e l'adattamento di Bretón de los Herreros». En *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, pp. 123-134. Messina: Armando Siciliano Editore; 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, pp. 125-140.

4. Bretón de los Herreros, M. (1827). *No hay cosa como callar. Comedia de don Pedro Calderón de la Barca, refundida y puesta en cinco actos por don Manuel Bretón de los Herreros (año 1827)*. Ms. de la Biblioteca del Institut del Teatre (Barcelona), sign. 67.593 y Ms. de la Biblioteca Histórica Municipal (Madrid), sign. Tea 1-52-16A. En este, al frente del primer acto el título figura como *No hay cosa como el callar*, pero en los cuatro restantes aparece con la forma usual.

neoclásico —y al tono ya prerromántico y burgués de la segunda década del siglo XIX—; por otro, los cambios impuestos por la intervención de la censura eclesíástica, cuyas modificaciones tienen que ver con el deseo de velar las alusiones de tipo erótico-sexual (por ejemplo, el hecho de que la protagonista saliera solamente «*medio vestida*» cuando se produce el incendio de su casa) o también ciertas referencias que podrían considerarse contrarias a la religión (así, el supuesto pacto fáustico de don Juan). De todo ello me ocuparé en las siguientes páginas.

1. BRETÓN, REFUNDIDOR DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

El fenómeno de la refundición teatral —bien estudiado por la crítica⁵— se produce tanto en el siglo XVIII como en el XIX. Romero Tobar sintetiza brevemente el doble objetivo, estético e ideológico, perseguido habitualmente por los refundidores:

Las líneas generales de las refundiciones en el XVIII y en el XIX son coincidentes en presupuestos y en resultados; en ambos siglos los refundidores persiguen unos fines estéticos determinados —y que en su estimativa consisten en dotar de regularidad a las *desarregladas* obras del Siglo de Oro— y unos objetivos político-morales que alivien el texto original de palabras o comportamientos inaceptables para las normas morales vigentes en el tiempo de la refundición (1994, p. 284).

Las refundiciones son especialmente abundantes en el primer tercio del XIX, siendo la época más activa la que comprende los años 1820-1833, cuando se calcula que el 75% del total de obras áureas que se representan sobre los escenarios son piezas refundidas⁶. Los años en los que Bretón desarrolla la mayor parte de su labor refundidora, entre 1826 y 1831-1832 —más tardíamente, en 1847, añadiría otras dos refundiciones— son un momento de transición, en lo que se refiere a los estilos literarios, entre el neoclasicismo y el romanticismo. Ese trabajo como refundidor —y también

5. Sobre el proceso de refundición teatral, en general, ver Ganelin, Ch. (1994). «Approaching the *Refundición*». En *Rewriting Theatre*, pp. 3-30. Bucknell: Bucknell University Press. Para las refundiciones españolas en el siglo XVIII, remito a Aguilar Piñal, F. (1985). «Las refundiciones en el siglo XVIII». *Cuadernos de teatro clásico* 5, pp. 33-41; para las del XIX, ver Caldera, E. (1974). *Il dramma romantico in Spagna*. Pisa: Università di Pisa, apartado «I “refundidores”», pp. 9 y ss.; Romero Tobar, L. (1994). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, pp. 282-287; y Lloréns, V. (1989). *El romanticismo español*. 2.^a ed. corregida. Madrid: Castalia, pp. 286-288. Interesa considerar también el apartado «El renacimiento de la literatura del Siglo de Oro» en Peers, E. A. (1973). *Historia del movimiento romántico español*. Versión española de José María Gimeno. 2.^a ed. Madrid: Gredos, I, pp. 221-250, y el número monográfico *Clásicos después de los clásicos*, de *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1985. Tomás Sebastián y Latre y Cándido María Trigueros, en el XVIII, y Dionisio Solís y Bretón de los Herreros, ya en el XIX, serían los más destacados refundidores.

6. Ver Adams, N. B. (1936). «Siglo de Oro Plays in Madrid, 1820-1850». *Hispanic Review* IV, pp. 342-357; y Gies, D. T. (1985). «Notas sobre Grimaldi y el “furor de refundir” en Madrid (1820-1823)». *Cuadernos de teatro clásico* 5, pp. 111-124.

como traductor— es una tarea a la que se dedica con el fin primordial de ganar dinero, como ya destacara Julio Cejador y Frauca: «hizo 62 traducciones del francés en prosa y verso, y diez arreglos o refundiciones del antiguo teatro y obras de encargo, todo ello *pro pane lucrando*»⁷. Por su parte, Juan Eugenio Hartzenbusch, amigo y colaborador ocasional de Bretón, se refiere con estas palabras a la situación del teatro en aquellos años:

Los preceptistas del siglo XVIII habían establecido reglas de que nadie osaba apartarse. Moratín había declarado que la comedia española necesitaba mantilla y basquiña: era artículo de fe literaria que la comedia debía ser una acción entre personas particulares. Abolido el régimen constitucional en el año 1823, restaurados los privilegios de clase, restablecida la censura, no pudiendo ningún español escribir ni hablar de los ministros del poder, desde el Secretario del Despacho al ínfimo corchete, claro era que la alta comedia, la comedia con señoría, la representación de los vicios de los poderosos era políticamente imposible, al mismo tiempo que por el código literario estaba poco menos que prohibida. Hubo así de limitarse el Sr. Bretón a la clase media, porque la superior tenía delante el *Noli me tangere* de su posición, y el *Non plus ultra* de la forma dramática entronizada por Moratín⁸.

Gerard Flynn señala que, en efecto, «Bretón will recast Golden Age plays in the mold of the playwright he admired, Moratín»⁹. Como ya he indicado, nuestro autor refundió un total de diez títulos del teatro clásico español¹⁰, de los cuales cinco son obras originales de Calderón, dos de Lope, una de Tirso de Molina, una de Moreto y una de Coello. Todas sus refundiciones fueron en cinco actos¹¹, menos una de las del año 1847, *Fuego de Dios en el querer bien*, que consta de cuatro. En uno de los casos, *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso, la refundición fue hecha en colaboración con Hartzenbusch. En el siguiente listado recojo los títulos y autores refundidos (con el título

7. Cejador y Frauca, J. (1918). *Historia de la lengua y literatura castellana*. Madrid: Tipografía de la *Revista de Archivos*, tomo VI, p. 406. Ver Muro, M. Á. (1999). Estudio preliminar a Bretón de los Herreros, M., *Obra selecta, II, Teatro breve original y traducido. Teatro refundido*. Logroño: Universidad de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, pp. 113-114.

8. Hartzenbusch, J. E. (1850). Prólogo a Bretón de los Herreros, M. *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros, de la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta Nacional, vol. I, p. vi; reproducido en la ed. de 1883-1884, *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros, de la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta, vol. I, p. iv.

9. Flynn, G. (1977). «The refundiciones of Manuel Bretón de los Herreros». *Estudios Ibero-Americanos* III, 2, p. 257.

10. De ellas, cinco se nos han conservado en forma manuscrita: *La carcelera de sí misma*, *El príncipe y el villano*, *No hay cosa como callar*, *Las paredes oyen* y *Con quien vengo, vengo*. Ver Bretón de los Herreros, *Obras...*, vol. I, pp. xx-xxx.

11. Como escribe Caldera, «Calderón desfigurado...», pp. 60-61: «En cuanto a la unidad de lugar, el primer paso que se da en esta dirección consiste en llevar a cinco el número de los actos, lo que permite un igual número de mutaciones: se trata de una solución de compromiso que, aunque viola el concepto de unidad *stricto sensu* (que impondría un solo lugar a lo largo de toda la obra), se cree evidentemente que no choca tanto como los cambios de escenario durante el acto. Además se preocupa el autor de que las diversas escenas representen sitios adyacentes: casi siempre el interior y el exterior de la misma casa».

original de la obra, en caso de cambio), las fechas de la refundición, el número de actos y el número de representaciones que tuvieron:

- 1826 *Los Tellos de Meneses*, de Lope de Vega. 5 actos. 19 representaciones.
- 1826 *La carcelera de sí misma*, de Calderón [título original: *Peor está que estaba*]. 5 actos. 6 representaciones¹².
- 1826 ¡Qué de apuros en tres horas!, de Antonio Coello [título original: *Los empeños de seis horas o Lo que pasa en una noche*]. 5 actos. 3 representaciones.
- 1827 *El príncipe y el villano*, de Moreto [título original: *La fuerza del natural*]. 5 actos. 5 representaciones¹³.
- 1827 *No hay cosa como callar*, de Calderón. 5 actos. 3 representaciones.
- 1828 *¡Si no vieran las mujeres!*, de Lope de Vega. 5 actos. 25 representaciones.
- 1829 *Las paredes oyen*, de Ruiz de Alarcón. 5 actos. 19 representaciones.
- 1831 (o 1832¹⁴) *Con quien vengo, vengo*, de Calderón. 5 actos. 27 representaciones¹⁵.
- 1847 *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso de Molina. Adaptada en colaboración con Juan Eugenio Hartzenbusch. 5 actos. 29 representaciones.
- 1847 *Fuego de Dios en el querer bien*, de Calderón. 4 actos. 17 representaciones¹⁶.

Resulta significativo en este panorama que cinco de las piezas refundidas por Bretón sean de Calderón, «prácticamente la tercera parte de las diecisiete refundiciones calderonianas» que se hacen en la época, destaca Ruiz Vega¹⁷. Caldera, por su parte, ha puesto de relieve el respeto a los dramaturgos áureos que —en líneas generales— se advierte en las refundiciones de Bretón:

De Bretón se puede decir que es uno de los refundidores que más reverencia demuestran hacia sus modelos, de manera que las piezas que salen

12. Ver Caldera, «Calderón desfigurado...», pp. 62-65.

13. Ver Caldera, E. (1985). «Bretón o la negación del modelo». *Cuadernos de teatro clásico* 5, pp. 141-153.

14. Adams («Siglo de Oro Plays...») y Flynn («The refundiciones...») la dan como de 1831; para Caldera («Calderón desfigurado...») es de 1832.

15. Ver Caldera, «Calderón desfigurado...», pp. 68-70 y, sobre todo, Ruiz Vega, F. A. (1998). «Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: *Con quien vengo, vengo*». *Berceo* 134, pp. 55-73.

16. Un completo análisis en Escudero Baztán, J. M. (2016). «*Fuego de Dios en el querer bien*: de Calderón a Bretón de los Herreros». *Anuario calderoniano* 9, pp. 159-175.

17. Ruiz Vega, «Una refundición calderoniana...», p. 59. Para la importancia de Calderón en el XIX ver Romero Tobar, L. (1981). «Calderón y la literatura española del XIX». *Letras de Deusto* 22, pp. 101-124; Rodríguez Sánchez de León, M.^a J. (1985). «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo». *Cuadernos de teatro clásico* 5, pp. 77-98; y Carnero, G. (1985). «El teatro de Calderón como arma ideológica en el origen gaditano del romanticismo español». *Cuadernos de teatro clásico* 5, pp. 125-139.

de sus manos, si bien amputadas y reestructuradas, conservan sin embargo cierta afinidad con el original¹⁸.

El propio Bretón, en una nota a su adaptación lopesca *¡Si no vieran las mujeres!* incluida en la edición de 1850 de sus *Obras*, ofrece valiosos detalles acerca de la labor del refundidor:

De cuantas tareas puede imponerse quien dedique sus ocios a la literatura dramática, ninguna tan ingrata y estéril como la de refundir comedias antiguas. No porque sea una profanación, un atentado, como entienden algunos, el meterse a enmendar la plana a Lope o a Calderón, a Rojas o a Moreto. Aquellos insignes poetas no fueron perfectos en todas las dotes que requiere el arte escénico, aunque en algunas fuesen ciertamente inimitables. De ordinario se advierte suma irregularidad en sus planes; poca cohesión en los infinitos incidentes de sus fábulas, redundancia y sobrado conceptismo en los diálogos y en las relaciones; descuidos e incorrecciones en el estilo y en la versificación, locuciones y giros desusados que no todos comprenden. El literato sabe disimular tales defectos en gracia de los primores de otro género que saborea y admira; pero el público en general es menos complaciente. Hay pocos dramas de aquel tiempo que en nuestros días puedan representarse tales como se escribieron; y habilitarlos para la escena dándoles sin desfigurarlos algunas de las condiciones que les faltan y exige la buena crítica, es hacer honor, no injuria, a la memoria de sus célebres autores¹⁹.

Explica Muro que, para sus refundiciones, Bretón viene avalado tanto por su dilatada experiencia en su producción original como por la reflexión teórica que se manifiesta en sus críticas teatrales en el periódico:

En efecto, las críticas sobre refundiciones hechas para el *Correo Literario y Mercantil* en los años 1831, 1832 y 1833 nos muestran a un autor que sabe calibrar las refundiciones y que enjuicia el teatro del Siglo de Oro desde una poética postneoclásica en la que juega papel muy importante su propio gusto personal²⁰.

Así, por ejemplo, en la contribución «Teatro. Producciones originales», aparecida el 2 de diciembre de 1831 en esa publicación madrileña, Bretón considera necesarias las refundiciones del teatro áureo para adaptar las obras al público de la época²¹. Como ha destacado Muro, Bretón critica en las piezas antiguas la falta de respeto a las unidades de tiempo y de lugar, y la exagerada acumulación de incidentes inverosímiles. Nuestro refundidor valora que la acción sea sencilla, lo que no excluye la inclusión de determi-

18. Caldera, «Calderón desfigurado...», p. 62.

19. Citado por Flynn, «The refundiciones...», p. 257.

20. Muro, M. Á. (1999). Estudio preliminar a *Obra selecta, II*, p. 115.

21. Sobre las ideas literarias de Bretón ver Qualia, Ch. B. (1941). «Dramatic Criticism in the Comedies of Bretón de los Herreros». *Hispania* 14, pp. 71-78; Díez Taboada, J. M.³, y Rozas, J. M. (1965). «Bretón de los Herreros crítico teatral». En Bretón de los Herreros, M. *Obra dispersa. El «Correo Literario y Mercantil»*, pp. 6-32. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos; y Miret y Puig, P. (2004). *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

nados golpes de gran efecto dramático, que —en el caso del riojano— irán subrayados siempre por su excelente versificación. El refundidor —sigo a Muro, que glosa las ideas de Bretón— debe saber elegir bien la pieza, y luego cortar y modificar la complicada maraña de los enredos, pero separándose poco del texto original y tratando de «imitar felizmente el estilo» del clásico. En efecto, las refundiciones bretonianas respetan siempre el hilo argumental del modelo, y en muchos pasajes reproducen tal cual los versos originales. En ocasiones los cambios que se aprecian son mínimos, aunque a veces se trata de condensar en escasos versos los largos parlamentos del texto base. Frente a las supresiones, a veces se producen también adiciones, pues se crean escenas y personajes nuevos, lo que implica la necesidad de añadir versos de enlace. En líneas generales, las refundiciones suponen un manifiesto empobrecimiento respecto al original, destacando Muro²² que en este proceso adaptador no suele ganar ni la intriga, ni los matices de los conceptos²³. Con estas palabras valora este crítico la adaptación de la comedia tirsiana *Desde Toledo a Madrid* hecha por Bretón y Hartzenbusch:

Ahora bien, notados los defectos, conviene no perder de vista que estas modificaciones, que se ven claramente guiadas por la intención de dar al espectador una comedia más fácil de seguir y que satisficiera el deseo de que sucedieran cosas (y cuantas más mejor), se hicieron pensando en agradar a un público del que se conocían los gustos, y que, en correspondencia, estos espectadores las acogieron con agrado²⁴.

Similar es la opinión de Escudero Baztán acerca de la refundición bretoniana de *Fuego de Dios en el querer bien*:

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 escenas²⁵.

2. BREVE APUNTE SOBRE *NO HAY COSA COMO CALLAR DE CALDERÓN*

Esta obra de Calderón se publicó originalmente en la *Parte diez y siete de comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de Europa* (Madrid,

22. Muro, M. Á. (1999). Estudio preliminar a *Obra selecta, II*, p. 120.

23. Para Caldera («Calderón desfigurado...», p. 59), «las obras que se representan son casi siempre refundiciones, lo que equivale, en la gran mayoría de los casos, a verdaderas falsificaciones. Vellón Lahoz («Moralidad y censura...», p. 168) comenta asimismo que el resultado final de estas refundiciones «es una adulteración de los textos originales».

24. Muro, M. Á. (1999). Estudio preliminar a *Obra selecta, II*, p. 121.

25. Escudero Baztán, «*Fuego de Dios...*», p. 168.

Melchor Sánchez, 1662)²⁶. Su redacción puede datarse hacia el invierno de 1638-1639. No se conservan datos de representaciones en el siglo XVII, pero sí se documentan varias en el XVIII, algunas de ellas con el título *La banda y la venera*. El protagonista de *No hay cosa como callar*, don Juan de Mendoza, es un burlador cínico, bellaco y locuaz, que constituye un eslabón bastante temprano en la larga cadena de recreaciones del mítico personaje del burlador don Juan²⁷. La crítica ha discutido en torno a la adscripción genérica de *No hay cosa como callar*: ¿comedia de capa y espada o drama serio?; y, muy en relación con lo anterior, la interpretación global del texto y de su desenlace: ¿final feliz, más o menos convencional, o no tan feliz, con un casamiento forzado y un desenlace que queda irresuelto y abre paso a una previsible tragedia futura? Cito a este respecto de un trabajo mío:

Creo que lo que ha suscitado las variadas interpretaciones y asimismo las distintas consideraciones genéricas de la pieza se deriva de la siguiente circunstancia: *No hay cosa como callar* es «externamente», esto es, en lo que se refiere a la ambientación (urbana, cercana al aquí y ahora del espectador del XVII), al enredo y a los elementos constructivos que maneja en el desarrollo de la acción, una comedia perfectamente asimilable al grupo de las de capa y espada. Tenemos una típica estructura pentagonal (dos damas y tres galanes), que dará lugar a sucesivos enredos de amores, celos y amistades traicionadas; tenemos también tres duelos en la calle (en el primero, don Juan ayuda a don Diego, que se veía acometido por tres contrarios, y esta detención le impide ir en seguimiento de la hermosa desconocida que acaba de ver en la iglesia; en el segundo, don Diego deja herido a un rival y debe refugiarse en casa de un embajador amigo, lo que propicia que su hermana Leonor quede sola en el domicilio familiar la noche del incendio; en el tercer duelo, a las puertas de la casa de Marcela, se enfrentan don Diego y don Juan y este se ve obligado a entrarse en casa de Leonor, circunstancia que propicia la reunión final de todos los personajes para el desenlace). Además, sucede el nocturno incendio de la casa de Leonor, que hace que deba salir medio desnuda y resguardarse en el domicilio de su vecino don Pedro; el vuelco del coche de Marcela, que será llevada a casa de don Die-

26. Sigo aquí de cerca lo escrito en un trabajo anterior, (2010). «Llorar los ojos y callar los labios»: la retórica del silencio en *No hay cosa como callar*. *Anuario calderoniano* 3, pp. 259-274, donde el lector interesado encontrará la bibliografía esencial sobre la obra calderoniana. Ver también las aportaciones más recientes de Arellano, I. (2013). «No hay cosa como callar de Calderón: honor, secreto y género». *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 29.3, pp. 617-638; y Arellano, I. (2019). «Abuso de poder, violencia de género y convención trágica: el desenlace de *No hay cosa como callar* de Calderón». En Arellano, I. (ed.), *Estéticas del Barroco. Conferencias ofrecidas a Enrica Cancelliere*, pp. 15-28. New York: IDEA; Escudero Baztán, J. M. (2013). «Dislocaciones genéricas calderonianas: el llamativo caso de *No hay cosa como callar*». *Anuario calderoniano* 6, pp. 75-93; Sáez, A. J. (2013). «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*». *Criticón* 117, pp. 159-176; Vitse, M. (2015). «*No hay cosa como callar*, pieza límite». En Sánchez Jiménez, A. (ed.), *Calderón frente a los géneros dramáticos*, pp. 27-43. Madrid: Ediciones del Orto; y Vitse, M. (2020). «Juan de Mendoza y Leonor de Silva: a vueltas con la ubicación taxonómica de *No hay cosa como callar* de Calderón». *Anuario Calderoniano* 13, pp. 343-370.

27. Ver Costales, K. (2009). «Don Juan domesticado o la desmitificación del tipo en *No hay cosa como callar* de Calderón». *Bulletin of the Comediantes* 61.1, pp. 109-128.

go para ser atendida, de resultas de lo cual el joven quedará enamorado de ella; hay ocultaciones de la personalidad de distintos personajes (don Juan relata a su compañero de armas don Luis la violación de una dama, circunstancia celebrada festivamente por este, ignorante de que se trata de su prometida...); tapadas (Marcela, celosa, sigue a don Juan al sospechar que una nueva pasión lo domina; Leonor acude tapada primero a ver a su hermano don Diego, y luego a casa de Marcela...); objetos de gran valor simbólico como la venera con un retrato femenino (la que Leonor consigue arrancar del cuello a su agresor la noche de la violación y que es su único testigo, la única pista fiable que tiene para identificarlo, y que irá pasando de mano en mano), etc., etc.²⁸

Todos los mencionados son elementos, claramente, de comedia de enredo, a los que habría que sumar todavía diversas casualidades que se producen (así, el regreso de don Juan a su casa, de noche, para recuperar su hoja de servicios) y otros incidentes dramáticos que impulsan los diversos enredos de la acción. Explicaba en mi trabajo anterior:

Sin embargo, todo ello se complica con la introducción de un elemento que viene a distorsionar esa estructura y a variar esa tonalidad de comedia de capa y espada. Me refiero, claro está, a la violación de Leonor por parte de don Juan (aunque ella no conocerá hasta bastante más adelante la identidad de su agresor), asalto brutal que ocurre al final del acto primero. Insisto: es esta combinación de ambiente, estructura y recursos de comedia de capa y espada con una tonalidad seria lo que ha desconcertado a parte de la crítica. Ciertamente, la acción de *No hay cosa como callar* no desemboca en tragedia (más allá de la enorme tragedia que supone la violación de la dama), ni hay propiamente una situación de riesgo trágico para los personajes; pero también es cierto que la acción se tiñe de una tonalidad seria inusual en las comedias de capa y espada²⁹.

Al final, la acción no nos conduce al territorio de la tragedia; sin embargo, tampoco estamos ante una comedia en la que prevalezca la tonalidad cómica, que existe indudablemente, pero que no es continuada y no afecta a la mayoría de los personajes (no todos ellos son agentes cómicos). En el desenlace, cuando Leonor ya ha conseguido identificar a su violador y se encuentra en posición ventajosa para desenmascararlo, ella se decide a romper su silencio:

LEONOR Yo diré eso;
 que aunque el silencio adoré,
 ya no es deidad el silencio,
 que hablar en tiempo es virtud,
 si es vicio el hablar sin tiempo (vv. 3372b-3376);

y se dispone entonces a contar en presencia de todos lo sucedido aquella trágica noche del incendio de su casa. Sin embargo, don Juan, al ver peligrar su consideración, le pide en un aparte que se calle y le ofrece el matrimonio. Todos los personajes implicados, enterados al menos de que hay algo

28. Mata Induráin, «Llorar los ojos y callar los labios»..., pp. 262-263.

29. Mata Induráin, «Llorar los ojos y callar los labios»..., p. 263.

raro atingente al honor, coinciden en señalar que, dadas las circunstancias, «no hay cosa callar» (es la formulación del título que irán repitiendo ahora todos a modo de estribillo o *leit motiv*). Don Juan da su mano a la ultrajada víctima de su lujuria, y con ese pacto de silencio que se establece entre ambos (pacto que se extiende a todos los demás presentes) se salva el honor, queda restaurado ese valor que había sido transgredido, y se resuelve así el aspecto social del problema, aunque sabemos que las dos personas que van a casarse no se aman. Es más, don Juan no ofrece su mano llevado de un arrepentimiento sincero, sino por miedo a que los demás conozcan su innoble proceder y su cobardía. Leonor, que estaba dispuesta a retirarse a la paz del claustro, acepta esa solución que le reintegra el honor, aunque su dignidad personal ha quedado bastante maltrecha en el camino. Como varios críticos han puesto de relieve, parece claro que en el desenlace de esta comedia triunfa el honor, mientras que el amor queda sacrificado en las aras del silencio, que vuelve a ser la deidad que lo preside todo. Citaré de nuevo de mi trabajo, cuyas ideas he seguido en todo este apartado:

En definitiva, podría decirse que *No hay cosa como callar* es una comedia bastante compleja, en el sentido de que bajo la apariencia o envoltura de una comedia de capa y espada se esconde un drama serio y, más aún, la impresión que deja en sus lectores (y en sus potenciales espectadores) es más bien la de una pieza de tonalidad intensamente dramática. Ni siquiera la acumulación de lances y peripecias (muy numerosos) provocados por sus múltiples enredos, ni tampoco los chistes del criado Barzoque (no demasiados, ciertamente) consiguen crear una atmósfera globalmente cómica. Lo reitero: la impresión predominante se acerca más al territorio de lo serio que al de lo cómico, y este aspecto de la tonalidad que capta el receptor (que empatiza con Leonor y siente rechazo por don Juan) me parece muy significativo: sin que se llegue a la tragedia, el regusto que nos deja la obra es agrídulce³⁰.

3. LA REFUNDICIÓN DE *NO HAY COSA COMO CALLAR* POR BRETÓN DE LOS HERREROS

La refundición de *No hay cosa como callar* llevada a cabo por Bretón de los Herreros, estrenada en 1827 (alcanzaría tres representaciones), mantiene en lo esencial el argumento de la pieza calderoniana, si bien se producen los habituales arreglos de los refundidores para adoptar el texto al gusto neoclásico —y ya, en la década de los 20, prerromántico—. La acción (repartida en cinco actos³¹, con las correspondientes divisiones en escenas: 13, 7, 10 y 11) se ajusta a las unidades de tiempo y lugar; para ello, se reducen escenas y episodios, o bien se reubica su colocación, y se simplifica asimismo la redacción en busca de una mayor claridad y naturalidad expresiva. Como escribe Cattaneo,

30. Mata Induráin, «Llorar los ojos y callar los labios»..., p. 265.

31. Sobre el habitual paso de tres a cinco actos en las refundiciones, ver Flynn, «The refundiciones...», p. 262.

Di fronte a *No hay cosa como callar*, Bretón non apporta in apparenza profonde modificazioni: la sua «refundición» si limita a render possibile la conoscenza da parte del pubblico del 1827 di un'opera lontana nel tempo e nelle consuetudini di gusto, senza privarla della sua originalità [...]. Le modificazioni più vistose sono dettate dalla necessaria attenzione alle unità: all'impegno di mantenere lo stesso luogo scenico lungo ognuno dei cinque atti sono da attribuire variazioni e sostamenti diegetici rilevanti, che, talora non senza impaccio, cercano di riassorbire i novi cambiamenti di luogo calderoniani (tre per ogni atto, alternando con accurata struttura ripetitiva interni ed esterni). Anche il tempo dell'azione viene contratto e ridotto, con ancora maggiori perdite, perché i due mesi che passano in Calderón tra il primo e il secondo atto producono una profondità temporale che giova a darsi severità e durata alla afflizione della violata Leonor, rendono un po' credibile il suo casuale incontro con Marcela (il cui ritratto è l'única traccia che abbia per ritrovare il suo offensore) e danno anche margine alla frívola inscostanza di Don Juan de Mendoza³².

En efecto, en la comedia de Calderón hay un detalle importante con relación al tratamiento del tiempo. Entre el final del acto primero y el comienzo del segundo transcurren dos meses en los que Leonor se encastilla en el dolor y el silencio, sin posibilidad de hablar con nadie, salvo consigo misma cuando está a solas. Su pena, su dolor, su sufrimiento interior son enormes, y ese lapso de tiempo transcurrido (que rompe la concentración temporal propia de la comedia de capa y espada) es necesario para la transformación psicológica del personaje, que tiene un antes y un después del dramático suceso que ha sufrido. Ese tiempo elidido, y toda la información que se nos ofrece acerca del proceso interior vivido por Leonor en su transcurso, son elementos precisos para redondear el carácter del personaje, que solo después de ese plazo pasará a tomar la iniciativa de procurar la identificación de su agresor, es decir, solo entonces tomará una actitud activa para recuperar su honor. En la versión bretoniana, la necesidad de ajustar la acción a la unidad de tiempo elimina ese lapso temporal, reduciéndose así la verosimilitud psicológica del actuar de la dama violada.

Por lo que respecta al espacio, la acción del Acto I ocurre en una calle (la de la casa de don Pedro y don Juan, a la que está cercana la de Leonor); el Acto II, en el jardín de la nueva casa de Leonor; el Acto III, en una sala baja en casa de Marcela; y los actos IV y V, en una sala interior en casa de Leonor. Como vemos, las mutaciones de escenario son mínimas, produciéndose entre los actos I-II, II-III y III-IV (pero no hay cambio entre el IV y el V). La obra se ajusta igualmente a la unidad de tiempo, pues los hechos ocurren durante una noche (la de la violación de Leonor) y a lo largo del día siguiente (concluyendo la acción también de noche, con lo cual la extensión temporal es de unas veinticuatro horas, aproximadamente).

32. Cattaneo, «Varianti del silenzio...», p. 124.

El sistema nominal de la pieza³³ conoce algunas ligeras modificaciones: los nombres de los principales protagonistas (Leonor, su hermano don Diego y su enamorado don Luis, don Juan y su padre don Pedro, la dama Marcela) se mantienen; también se conservan los nombres de los criados Inés (criada de Marcela) y Enrique (criado de don Diego); en cambio, el criado de don Juan, Barzoque en el original, pasa a ser Ginés, y Juana, criada de Leonor, se convierte en Quiteria. Cabe destacar que ambos alcanzan un notable protagonismo humorístico, mayor que el de sus homólogos de la pieza calderoniana.

Con respecto a la métrica, las formas estróficas utilizadas en la pieza calderoniana no eran muy variadas: así, en la construcción de la Jornada primera entran romance *é a*, quintillas, romance *ó*, quintillas y romance *é o*; en la Jornada segunda tenemos silva de pareados, romance *é e*, redondillas y romance *í o*; por último, en la Jornada tercera, encontramos quintillas, romance *á a*, redondillas y romance *é o*³⁴. En la refundición bretoniana, las formas estróficas utilizadas se reducen a solas tres: romance, redondillas³⁵ y, en menor medida, quintillas, que se emplean de acuerdo con el siguiente esquema: en al Acto I, romance *é a* y romance *é o*; en el Acto II, redondillas y romance *é e*; en el Acto III, redondillas (en medio de ellas se intercala un billete en prosa) y romance *í o*; en el Acto IV, el que más variedad ofrece, tenemos quintillas, romance *á*, quintillas y romance *á a*; en fin, el Acto V se construye todo en romance *é o*, con la excepción de unas breves réplicas finales, de tono humorístico, que son en redondillas.

Los principales cambios estructurales responden a la intención de Breton, pero debemos considerar también que otras modificaciones fueron impuestas por la censura eclesiástica (en tanto que la censura política no señaló ningún pasaje que corregir). Como indicaba al principio, el texto se nos ha transmitido en forma manuscrita, en dos versiones distintas: el manuscrito conservado en Barcelona recoge el texto autorizado para la representación, con indicación en notas al pie de los pasajes modificados por el censor eclesiástico³⁶; el localizado en Madrid es el texto de un apuntador,

33. El Ms. de Madrid trae la lista de «Personas» con sus correspondientes actores: Don Juan=Avecilla; Don Diego=Binolas; Don Luis=Alcázar; Don Pedro=Noren; Ginés=Cubitas; Leonor=Sra. Agustina. Marcela= Sra. Pelufo [*sic*]; Inés=Sra. Pinto y Quiteria=Sra. González; completan la lista Celio, Enrique y Criados (sin indicación de actores).

34. Ver la sinopsis métrica de Delmondes, K. F. (2015). *Estudio y edición crítica de «No bay cosa como callar», de Calderón de la Barca*. Tesis doctoral. Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 114-116.

35. Flynn («The *refundiciones*...», p. 262) apunta dos razones para el uso de redondillas y romances en sus refundiciones: «Firts, he wanted the play to move quickly and simply, and these strophes are considered the best for lively conversation and narration. The second reason is a theoretical justification of the first: he used these strophes because they were Moratín's prescription».

36. En el fol. 59v leemos: «(Censura y licencia.) / -En 7 de junio de 1827 pasola el corregidor Gil a las censuras eclesiástica y política. Habíale sido presentada por el autor de la compañía del teatro del Príncipe. / El censor eclesiástico, Dr. don Francisco Ramiro y Arcayos,

usado presumiblemente para la representación. Vellón Lahoz, que ha estudiado los cambios debidos a la censura, hace notar muy atinadamente:

En la versión manuscrita de la Biblioteca de Teatre de Barcelona el autor del manuscrito no se limita a transcribir la copia elaborada por el autor: introduce, como anotaciones a pie de página, cuál fue la versión ideada por Bretón, y cuáles los cambios que se vio obligado a insertar por las imposiciones de la censura eclesiástica. De esta manera, a través del manuscrito podemos acceder a un conocimiento de la genealogía textual de la pieza para su representación en la época del absolutismo fernandino, comparando tres estrategias creativas:

—El original calderoniano.

—Las alteraciones operadas por Bretón siguiendo el criterio de las adaptaciones en aspectos estéticos y morales [...].

—La forma final del texto, aprobada para su estreno, debida a la mano del censor eclesiástico³⁷.

A continuación, comentaré la acción y los principales hilos de intriga de cada acto. En esta ocasión me resultará imposible llevar a cabo un cotejo exhaustivo con el texto calderoniano que deje constancia exacta de todos los cambios, mayores o de detalle, efectuados por Bretón en el proceso de adaptación, así que me limitaré a señalar aquellos aspectos más destacados de la refundición³⁸. Apuntaré, sí, la correspondencia aproximada de cada uno de los cinco actos con el texto de la pieza calderoniana: así, el Acto I de Bretón corresponde a los vv. 1-1160 (toda la Jornada I) de Calderón³⁹; el Acto II, con los vv. 1161-1534 y el Acto III, con los vv. 1535-2250 (es decir, la materia de la segunda jornada calderoniana se distribuye en dos actos en la refundición); el Acto IV, con los vv. 2251-2418 y el Acto V, con los vv. 2419-3430 (igualmente, los hechos recogidos en la tercera jornada calderoniana se desdoblan en dos actos).

«La escena es en Madrid», se nos indica. En el acto primero la acción ocurre al comienzo de la noche, como señala la acotación inicial: «*Principia al anochecer. El teatro representa una calle: entre otras casas se ve la de don Pedro con dos puertas paralelas, una mayor que la otra, que es la principal,*

presbítero, del Consejo de S. M. y Vicario eclesiástico, dio licencia en 7 de julio de 27, habiendo hecho bastantes correcciones en la obra. / -En 12 del mismo mes [tachado «autorizó su representen»] dio la suya el censor político, Francisco Cavaller Muñoz. No hizo ninguna corrección. / -Por último, en 24 de julio autorizó la representación el corregidor susodicho».

37. Vellón Lahoz, «Moralidad y censura...», p. 163.

38. Utilizo para mis citas el texto de Madrid, pero teniendo a mano también el de Barcelona. En el manuscrito madrileño los folios están numerados de forma independiente en cada acto: en el Acto I, del 1 al 28 (este último en blanco); en el Acto II, del 1 al 20; en el Acto III, del 1 al 19; en el Acto IV, del 1 al 18 (este último en blanco); en el Acto V, del 1 al 19. En las citas indicaré el acto en romanos, la escena en arábigos y después el folio o folios correspondientes. En el Ms. de Barcelona, un cuaderno pautado, la numeración de los folios es del 1 al 60.

39. Cito la pieza calderoniana por Delmondes, K. F. (2015). *Estudio y edición crítica de «No hay cosa como callar»...*

ambas practicables, y una reja. Luz de luna» (I, fol. 2r)⁴⁰. En conversación con su criado, don Juan confiesa que esta vez está realmente enamorado, pero debido a un acaso —auxilió a un caballero que se defendía de tres atacantes—, no llegó a conocer el nombre de aquella beldad que le cautivó. La presentación de don Juan es bastante cercana a lo que pasa en la pieza de Calderón: es un donjuán que se dedica a enamorar damas, para enseguida olvidarlas; así, se dice, no hay mujer que le deba cuidado de cuatro días (I, 1, fol. 3v). Su criado Ginés indica que su enamorada Marcela estará quejosa, a lo que aquel responde que todo ocioso cortesano debe tener una dama de respeto, de forma que esta sea la estrella fija y las demás las errantes (I, 1, fol. 6r). Sabemos que don Juan marcha a Flandes y que ella le ha dado una venera con su retrato.

Marcela, tapada, sale esa noche, acompañada por su criada Inés, en seguimiento de don Juan y, cuando lo encuentra, le reprocha que ande paseando los balcones de otra dama. Para Marcela, la tibieza del galán en estos últimos días se explica porque tiene una nueva pasión. Aparece también en la calle don Pedro, padre de don Juan, reclamando a su hijo que vuelva a casa, pues debe prepararse para ir en la expedición militar que parte desde Alcalá (Bretón no especifica qué campaña es; en la pieza calderoniana la detallada ambientación histórica nos permite saber que las tropas marchan hacia Fuenterrabía, en 1638, para combatir a los franceses). Leonor —otro personaje que también está en esa misma calle esa misma noche—, acompañada de su criada Quiteria, se topa con su enamorado don Luis y tiene que disculparse diciendo que ha salido a interesarse por su hermano don Diego, preocupada como está por no haberlo visto en varios días:

LEONOR No os sorprenda,
 don Luis, el verme a estas horas
 en la calle. Estaba inquieta
 por no ver en tantos días
 a mi hermano, y era deuda
 de mi afecto visitarle (I, 5, fol. 14v).

Pasaje que ha sido comentado por Caldera:

En el primer acto [...] el refundidor, preocupado como siempre por la unidad de lugar y de tiempo, sitúa la escena en la calle, de noche, lo que le obliga a crear situaciones que, por amor a la verosimilitud que presidía las reglas de las unidades, aparecen en fin poco verosímiles. / En efecto, tiene que dejar a Leonor largo tiempo en la calle, a horas tan poco oportunas y, al darse cuenta de la inconveniencia, le hace enunciar esta justificación [reproduce los versos citados]. / Por supuesto, no hay quien no vea lo frágil de tal explicación⁴¹.

40. En la escena 1.^a se añade la indicación «obscuró» y las palabras de Ginés confirman que «Ya se ha puesto el sol» (fol. 2r).

41. Caldera, «Calderón desfigurado...», pp. 65-66.

Sabemos ahora —por la conversación de los enamorados— que don Diego, el hermano de Leonor, se vio envuelto en una pendencia; el hombre al que hirió está fuera de peligro, de forma que él podrá regresar a su casa pronto. Leonor pide a su enamorado don Luis que no entre en su casa ni la hable faltando su hermano; lo tranquiliza diciendo que ella lo ama y que pronto podrán casarse.

Siguen los preparativos para la marcha de don Juan, pues quien ha nacido noble se debe a su patria; así, ha de partir a la guerra, porque «primero / que todo es el pundonor» (I, 7, fol. 18v), le dice don Pedro, y en la escena anterior le había indicado: «Nada, hijo mío, te advierto. / Tus obligaciones sabes» (I, 6, fol. 18r). Poco después el criado Celio comenta que don Juan se ha marchado llevándose por descuido las llaves de su aposento (detalle importante para lo que va a ocurrir después). Se produce entonces (como en la pieza calderoniana) un terrible incendio en casa de Leonor, que la obliga a salir a la calle y pedir amparo:

LEONOR ¡Qué desgraciada he nacido!
Apenas el sentimiento
del peligro de mi hermano
se destierra de mi pecho,
cuando otra nueva desdicha
me envía el destino adverso (I, 9, fol. 20v).

Nótese, por cierto, el sabor claramente romántico de este sintagma «destino adverso». Si bien se consuela con un argumento, y es «que no perdiendo la vida, / todo es poco cuanto pierda» (I, 9, fol. 21r), prolepsis, de alguna manera, de la pérdida de su honor (más adelante, en IV, 8, fol. 14v, la propia Leonor indicará que la vida «sin el honor no es nada»). La crítica se ha fijado en la intervención de la censura en este pasaje. En el original calderoniano se indicaba «*Sale Leonor medio vestida*» (acot. tras v. 878), pero Bretón «quitó la acotación, que ningún censor habría tolerado»⁴², sustituyéndola por estas palabras de la criada:

QUITERIA ¡Vaya, si acierta a pillarnos
la chamusquina en el lecho,
que poco faltó! Sería
pena y desgracia. Esta es menos:
en camisa por las calles
como dos brujas... (I, 9, fol. 21r).

Y es que, como comenta Caldera,

lo que quizás es más curioso en esta obra son las modificaciones impuestas por la censura, que contribuyen a llevar la refundición todavía más lejos del original. Casi siempre se trata de tachaduras de expresiones en las cuales el censor veía alusiones sexuales. [...] De manera que no solamente se le atribuían a Calderón frases que nunca había escrito, sino que también se le achacaban versos tan malos e incomprensibles como estos que salían de la casta pero ignorante pluma del censor. / Se trata, pues, de verdaderas ca-

42. Caldera, «Calderón desfigurado...», p. 66.

denas de modificaciones: Bretón censura por su cuenta a Calderón, pero el censor tacha a su vez y sustituye arbitrariamente la expresión bretoniana⁴³.

Siguiendo con la acción, don Pedro, el padre de don Juan, socorre a Leonor; dado que no puede volver a su casa —muy dañada por el fuego—, el anciano le ofrece que se quede en un cuarto apartado de la suya; él es un caballero y no tiene nada que temer (I, 10, fol. 23r-v). Leonor acepta la llave para cerrarse por dentro y manda a Quiteria a casa para que cuide lo que allí quedó. En esto don Juan, que echa de menos los papeles necesarios para incorporarse al ejército, regresa a casa en medio de la noche y entra en su cuarto con su llave, para descubrir allí dormida, en una silla, a la dama desconocida que es el norte de sus pensamientos. En el original de Calderón hay una serie de alusiones muy claras al mito de Fausto, pues don Juan afirma que vendería su alma al diablo por encontrar de nuevo a la anónima beldad que había visto en la iglesia, cosa que sucede inmediatamente después, al abrir la puerta de su habitación. En la refundición bretoniana, todas esas referencias al diablo quedan convenientemente modificadas (ver I, 12, fols. 26r y 27r⁴⁴). La escena 13.^a y última de este primer acto es un monólogo de don Juan que, sin decirlo explícitamente, anuncia sus intenciones de gozar a la dama:

DON JUAN Ídolo de mis sentidos,
perdóname, que estoy ciego.
Y tú, importuna razón,
si quieres que oiga tus ecos,
no la pintes tan hermosa
a mis ojos. Aquel sueño
el sueño es de la inocencia...
¿Por qué a turbarlo me atrevo?...
Pero la ocasión... mi amor...
Estoy decidido; entremos (I, 13, fol. 27v).

Y se añade la acotación «*Al abrir la puerta más pequeña cae el telón*» (I, 13, fol. 27v). Vellón Lahoz comenta respecto a este cambio:

La siguiente escena objeto de transformación es la que ocupa el desenlace del acto I: la decisión de don Juan de entrar en la habitación de Leonor para violarla. En esta ocasión parece que los cambios propuestos por Bretón fueron aceptados por el censor. [...] Bretón elimina este alarde de violencia sobre el escenario [el forcejeo entre Leonor y don Juan, en la obra de Calderón]: a través de la cerradura, don Juan contempla a Leonor y anuncia su decisión de entrar. Por su parte, aunque la escena sugiere lo que va a suceder en el interior del aposento, el censor se acoge a la ambigüedad de dicho final para, en los actos siguientes, resguardar, en la medida de lo posible, todo lo que explicita la acción deshonorosa de don Juan⁴⁵.

43. Caldera, «Calderón desfigurado...», p. 66; también comenta este cambio Vellón Lahoz, «Moralidad y censura...», pp. 163-164.

44. Hay otras alusiones al diablo o demonio, en este mismo sentido, en los fols. 18v y 19r del Acto III.

45. Vellón Lahoz, «Moralidad y censura...», pp. 164-165.

En el acto segundo la acotación inicial indica: «*Jardín en casa de Leonor con verja corrida, y detrás de ella decoración de calle*» (II, fol. 2r). Comienza con el importante diálogo entre don Juan y su amigo don Luis, que presenta ciertos cambios respecto al modelo que ha detectado también Vellón Lahoz:

En el acto II es donde puede apreciarse una mayor intervención del censor eclesiástico, especialmente en el diálogo mantenido entre don Juan y don Luis, en el que se formula una teoría determinada sobre el amor, y en el que don Juan relata a don Luis su experiencia nocturna (esta escena es situada por Bretón al inicio del acto, para mantener la correspondencia cronológica de la unidad temporal) (1996, p. 165⁴⁶).

Don Juan le cuenta a su amigo que el gobierno (*sic*; es, claro, referencia ajustada para la realidad del XIX, pero anacrónica para la del XVII) ha suspendido la expedición militar a la que se iba a incorporar, y por eso se halla de regreso en Madrid. Las palabras de don Luis nos indican que está muy enamorado de Leonor, quien se ha mudado a una nueva casa tras el incendio de la suya. Haciendo gala de su carácter cínico, don Juan se compadece de él y le explica —como en el original calderoniano— que el mejor remedio para olvidarse de una dama hermosa es considerarla fea. A su vez, le refiere el lance de la noche anterior, cuando encontró dormida en su aposento a la desconocida dama de la que estaba enamorado. No sabe quién es ni quién la llevó allí; él, simplemente, aprovechó la ocasión que se le presentaba. Es otro pasaje señalado de nuevo por la censura, por un lado por las referencias a la intervención del diablo en el suceso (II, 1, fols. 5r, 6r-v y 8r). Pero, además, en la versión bretoniana don Juan no encuentra a Leonor en su cama, sino que le cuenta a don Luis que vio a la bella dormida sobre una silla⁴⁷. Refiere el galán —con versos tomados del original— las razones por las que no le preguntó su nombre:

DON JUAN Porque
 no se pudiera alabar
 jamás de que allí me vio,
 que también tengo honor yo
 y soy mozo por casar (II, 1, fols. 6v-7r).

Explica a su amigo que volverá a su casa disimulado, y que solo hay un testigo de su malvada acción: una venera con el retrato de una dama que la joven le arrancó del cuello al marcharse. El lance —comentan los dos amigos— es raro y extremado, y la ironía dramática aparece, igual que en el texto de Calderón, en las palabras de don Luis, quien —sin él saberlo— está hablando de sí mismo:

46. Ver Vellón Lahoz, «Moralidad y censura...», pp. 165-167 para otros cambios, como los relativos al pacto fáustico (don Juan ofrece «cuantos bienes poseía», y no «el alma», por volver a ver a la bella desconocida); o la modificación de «me gozó» (Calderón) en «me rindió» (propuesta de Bretón) y, finalmente, «me vio» (censor).

47. «Bretón —que bien conoce de qué pie cojea el censor— considera que la imagen sería menos licenciosa si la doncella estuviese, sí, dormida, pero al menos sentada» (Caldera, «Calderón desfigurado...», p. 66).

DON LUIS ¡Digo! Y si ella tiene amante,
que es cosa muy natural,
estará el pobre animal
tan rendido, tan constante...
¡Ah, qué risa! (II, 1, fol. 10r).

Mientras tanto, Leonor está presa de una «fatal melancolía»⁴⁸, siente un «secreto dolor» y se la ve anegada en «llanto amargo» (II, 3, fol. 11r), situación que su hermano don Diego atribuye al susto por el incendio de la noche anterior. Ella pide a los cielos que le den «venganza de un hombre alevé» (II, 3, fol. 11v). También Quiteria subrayará, poco después, el hecho de que su ama está «tan llorosa y afligida» (II, 4, fol. 12v). Cuando la criada le comenta que vendrá a verla su enamorado, Leonor responde con estas significativas palabras (importantes en vista del desenlace final):

LEONOR Huyó
de mi pecho para siempre
aquel acendrado amor
que ha sabido merecerme
en días más venturosos (II, 4, fol. 13r).

A lo que la criada replica con una de las habituales expresiones coloquiales (que rebajan, indudablemente, el tono serio, cercano a lo trágico, de la situación que vive su ama): «¿Pero quién diablos entiende / este fregado?» (II, 4, fol. 13r). Merece la pena destacar también el soliloquio de Leonor que constituye la escena quinta, en apóstrofe a sus ojos y a sus labios (con algunas modificaciones textuales, aunque no de función, respecto al original de Calderón), repleto de exclamaciones e interrogaciones retóricas:

LEONOR Solos estáis, ojos míos,
¡llorad, llorad libremente,
si es posible que en tal pena
las lágrimas me consuelen!
Labios que el rubor sellaba,
ahora que solo puede
el Dios de Justicia oíros,
¡lamentad mi amarga suerte!
¿Quién fue, oh, cielos, de mi honor
el agresor insolente?
Quise dar voces; no pude,
que mis alientos fenecen
y en sus brazos desmayada...
¡Memoria, no me atormentes!
¿Por qué al volver en mi acuerdo
no me arrebató la muerte? (II, 5, fol. 13v).

Leonor calló lo sucedido, no pidió cuentas al anciano caballero —sabe que él no fue el agresor—, porque «decirlo y no haber venganza / era

48. En la comedia de Calderón se alude varias veces a la melancolía de Leonor (vv. 1177, 1219, 1225-1226 y 2285), siendo calificada de *gran* o *grave*; aquí el adjetivo *fatal* le da al sintagma un tono más romántico.

afrentarme dos veces» (II, 5, fol. 14v). Tiene, sí, como testigo de la afrenta la venera con el retrato de una dama, y este detalle le hace sospechar que quien la ultrajó no solo es noble sino además traidor, a ella y a otra mujer, y anuncia que se vengará por las dos.

Como en la pieza calderoniana, un nuevo lance viene a complicar la acción: un coche vuelca en la calle y don Diego trae en brazos hasta el jardín de la casa a Marcela, en quien Leonor descubre que es el original del retrato de la venera. Don Diego le pide a su hermana que la cuide y atienda. Marcela —que solicita le concedan callar quién es— no acepta quedarse en la casa, y entonces tanto don Diego como Leonor piden al criado Enrique que la siga y averigüe quién es y dónde vive esta dama del accidente. Termina el acto con una doble invocación, primero de don Diego: «Amor, favorece / mi deseo» (II, 7, fol. 20r); y a continuación de Leonor:

LEONOR Honor, respira
que si el cielo me protege,
ya no será tan difícil
que te repare o te vengue (II, 7, fol. 20r).

En el acto tercero la acción ocurre en una «*Sala baja en casa de Marcela*». Por su monólogo en la escena 1.^a nos enteramos de que la dama sigue amando a don Juan. Don Diego envía un criado con un billete para pedirle licencia de verla en su casa, e Inés dice a su ama que este nuevo galán le pueda dar venganza del «villano desdén» (III, 4, fol. 4r) de don Juan; sin embargo, Marcela insiste en que le quiere bien pese a que él la trata mal. En esto llega Leonor, tapada, que comenta en aparte:

LEONOR Cielos, a mucho me atrevo;
mas buena disculpa llevo
en mi favor, y es que ya
muy poco puedo perder
perdido lo más; y así
sola y disfrazada aquí
vengo a si puedo saber
el nombre de aquel aleve (III, 5, fol. 4v).

Marcela le pide que se descubra, pero ella se niega y le pregunta por «un galán muy de esta casa» (III, 6, fol. 5v), indicando «que aunque su amor no me abraza, / me ofende su proceder» (III, 6, fols. 5v-6r). Leonor, que trae la venera y en ella el retrato de Marcela, se la muestra y deja a la joven muerta de celos. Le dice que el ingrato que se lo dio se llama —se inventa el nombre— don Alonso de Lezama y le pregunta con qué nombre la corteja a ella. Cuando Marcela responde que no está dispuesta a hablar si antes no le da la venera, Leonor la amenaza con arrojarla por el balcón: «Soy quien soy, / ¿lo entendéis? Y tengo de irme / con ella y sin descubrirme» (III, 6, fol. 8r). Pero entonces llega a la casa don Diego, con lo que se vuelven las tornas: ahora es Leonor la que se ve puesta en una situación comprometida, pues su hermano puede descubrirla. Marcela explica a don Diego que la tapada la mata de celos y el galán se pone de su lado presto a ayudarla. Envalentonada, pide a Leonor que se descubra o le dé el retrato, que es suyo: «O

el retrato, o descubriós» (III, 7, fol. 10v). En tan apurado lance, a Leonor no le queda más remedio que entregar la venera a Marcela y marcharse antes de ser identificada. Don Diego comenta a Marcela que podría pedirle celos, pues ve que un retrato suyo ha estado en manos de otro amante más afortunado, aunque poco fino. Después, ido ya don Diego, será don Juan quien le pida celos a Marcela; y cuando esta le pregunte por la venera, el indigno caballero mentirá descaradamente, inventando la historia de que la perdió cuando su caballo, corriendo desbocado, se metió en el río (la explicación es otra en el texto de Calderón). Marcela le reprocha que haya dado la venera con el retrato suyo a otra dama y, para que no quede duda, se la muestra, prometiendo vengarse de él.

La acotación inicial del acto cuarto señala: «*Concluye al anochecer.*» *Sala en casa de Leonor*» (IV, fol. 2r). Quiteria comenta que su ama Leonor ha devuelto el manto y el disfraz humilde que usó para su anterior salida, y que ha regresado con «mayor llanto» (IV, I, fol. 2r). Esta escena explota humorísticamente la curiosidad de la criada, que se muere por saber todo lo que calla su ama. Leonor le pide que, si pregunta por ella su hermano, le diga que no salió, que estaba durmiendo. La réplica donde Quiteria se presenta como la primera «criada callada» (IV, 1, fol. 2v) modifica la alusión «criada pitagórica» de Calderón, cambio que he merecido algunos comentarios de la crítica. Así, escribe Caldera:

En cambio, hay una ocasión, en IV, 3, en que Bretón se rebela como le es posible contra el arbitrio del censor. Decía el texto de Calderón (III, 1):

Que soy la primera criada
pitagórica, enseñada
sólo a callar.

El escritor del XIX cree que lo de «pitagórica» no lo comprenderían sus oyentes y pone en su lugar «cartuja», con evidente alusión a la regla de silencio que los monjes de esta orden suelen practicar. Naturalmente, el buen eclesiástico que preside la censura atisba en el vocablo el vilipendio de la religión; tacha, pues, y pone de su puño un «callada» que, además de borrar el chiste, choca con el «enseñada» de finales del verso. Entonces Bretón lo sustituye con un «que calla» que ciertamente el censor tuvo que aceptar en nombre de la eufonía⁴⁹.

Leonor se lamenta ahora por haber perdido el único testigo que tenía para identificar a su agresor:

LEONOR ¡Ay, que mi impía
 fortuna al dolor me inmola!
 He ido a perder una sola
 esperanza que tenía
 mi grande melancolía
 para poderse aliviar (IV, 1, fol. 3r).

49. Caldera, «Calderón desfigurado...», p. 67; ver también Vellón Lahoz, «Moralidad y censura...», p. 167.

Y sigue (es la escena 2.^a) un monólogo suyo en apóstrofe a su honor:

LEONOR Ya en fin, honor,
no tenemos que esperar.
Por un lance inesperado
no solo, ¡ay, triste!, he perdido
la ocasión que, por descuido
quizá, me ofrecía el hado
para haber averiguado
quién es mi vil opresor,
mas, ¡oh, colmo de dolor!,
me roba la suerte impía
solo un testigo que había
para hablar en mi favor.
¡Dios, que veis mi desventura
y mi inocencia miráis,
si consuelo no me dais,
abridme la sepultura!
No puedo en tanta amargura
la existencia tolerar:
¡ay, ni aun me puedo quejar,
y el inflexible destino
no me deja otro camino
que eterno oprobio o callar! (IV, 2, fols. 3v-4r).

Como podemos apreciar, esta alusión al «inflexible destino» (que se suma a otras similares sobre el *destino adverso*, la *amarga suerte*, la *suerte impía* o la *impía fortuna* del personaje) refuerza el tono romántico del parlamento.

Don Diego encuentra a su hermana pálida y triste. Se añaden nuevos chistes sobre la «maldita curiosidad» (IV, 4, fol. 5r) de Quiteria. Ahora es Marcela la que viene a casa de don Diego y Leonor, y esta observa oculta (al paño) la conversación de su hermano con la dama del retrato. Marcela comenta a don Diego que le debe la vida (porque la sacó del coche accidentado) y la libertad (porque la ayudó en su casa a recuperar el retrato de manos de la dama encubierta) y, agradecida, le quiere entregar la banda; don Diego responde que a él le basta con el retrato, sin el oro de la cadena. Entonces Marcela se marcha dejando la banda y la venera sobre una silla, y Leonor aprovecha para recuperar un objeto tan precioso para ella (IV, 5, fol. 9r). Al volver a la habitación, don Diego no encuentra la banda con el retrato, y acusa a Quiteria de ladrona. Explica que no siente la pérdida de la banda, sino la del retrato. Le cuenta a su hermana que ayudó a Marcela a recuperar el retrato del poder de una oculta dama que fue a su casa a darle celos. Leonor disimula y él se va muerto de rabia. A continuación asistimos a un importante soliloquio de Leonor:

LEONOR ¡Fatal banda, único apoyo
de esta mujer desdichada,
vuelve a consolar mi afán
y alimentar mi esperanza!

Y tú, quienquiera que seas,
 ocasión de mi desgracia,
 ¡conózcate yo a lo menos!
 Estas lágrimas amargas
 quizá a compasión te muevan,
 y si tu pecho no ablandan,
 ¡quítame crüel la vida,
 que sin el honor no es nada! (IV, 8, fol. 14r-v).

Notaré que los versos «Estas lágrimas amargas / quizá a compasión te muevan» son importantes, pues anticipan lo que sucederá al final. Don Luis y Quiteria comentan el llanto de Leonor, y su enamorado habla de su «¡Extraña / melancolía!» (IV, 9, fol. 14v). Las palabras de don Luis insisten en las lágrimas y el llanto de la joven. Para el galán es un enigma lo que ella le dice: que no amarle es prueba de su firmeza y, además, la mayor fineza que puede hacer por él. Hay en todo ello un misterio, que quedará sin explicación porque —asevera Leonor— «Jamás mi arcano saldrá / del labio» (IV, 9, fol. 16r). Y sigue otro bello parlamento de la dama, que no puede revelar a nadie lo que le ha sucedido. Desde el lado humorístico, Quiteria refuerza esa idea de que su ama ha dado en callar, muy a su pesar (de la criada). Por su parte, don Luis incide una vez más en la amargura y el llanto de su enamorada. Sea como sea, el acto se remata con un diálogo humorístico con la criada (IV, 10, fol. 17v) que rebaja, ciertamente, el tono trágico de la situación —la brutal agresión sexual sufrida por Leonor— y de sus anteriores palabras en los soliloquios.

En el acto quinto la acción ocurre en «*La sala del antecedente con luces*» (V, fol. 2r), o sea, en la casa de Leonor. Quiteria recomienda a don Luis que se olvide de una mujer tan voluble y se lamenta (sigue el humor con el mismo asunto) de que guarde su secreto sin contárselo a ella. Don Luis desea que le revele «ese funesto misterio» (V, 1, fol. 3r). El tono humorístico prosigue con las quejas de la criada porque el galán se va sin darle nada a cambio de su ayuda⁵⁰ y con la indicación de que ella también tiene su don de soliloquios (V, 2, fol. 4r). Don Juan entra en la casa: ha tenido una pendencia y le persigue la justicia, así que pide asilo a Leonor, que lo oculta en un aposento. Vuelve también a la casa don Diego, que trae con él a Marcela, y llega igualmente don Luis, quien dice que viene porque ha oído en la calle lo de la riña. Con la concentración de todos los personajes principales en la casa se va preparando ya el desenlace. Leonor, que tiene escondido a su agresor, exclama: «Apuremos de una vez / al vaso todo el veneno» (V, 6, fol. 8r). Marcela cuenta a los presentes lo que acaba de suceder: estando en su casa don Diego, llamó don Juan de Mendoza con golpes muy recios y se suscitó una disputa entre ambos. El criado Enrique ha quedado herido y don Juan ha salido huyendo. Ahora, con esta explicación, Leonor averigua por fin quién fue su agresor; en efecto, todo encaja: solo el hijo de don Pedro pudo haber entrado a aquellas horas de la noche en el cuarto de su casa.

50. Hay en este pasaje un chiste con «obra buena» también modificado por el censor por razones de tipo religioso; ver Vellón Lahoz, «Moralidad y censura...», pp. 167-168.

Con la excusa de que viene el primo don Cleto, Leonor oculta a Marcela y se dispone a enfrentarse a quien la agravió. Así lo hace: le dice que le debe la vida y algo más, pero don Juan se niega a aceptar su responsabilidad, amparado en que solo había un testigo de los hechos y que ese ya no está en poder de ella. Sin embargo, Leonor le muestra la venera. Se trata de un notable pasaje en el que la dama ultrajada comienza exigiendo a su agresor:

LEONOR Vida y honor me debéis;
sois noble, sois caballero:
vuestro deber no ignoráis
y a reclamarle me atrevo.
Yo no soy mujer capaz
de andar con mi honor en pleitos:
yo no tengo de dar parte
a mi hermano y a mis deudos;
mas si un deber tan sagrado
vos desatendéis protervo,
¡guardaos de una mujer
desesperada!; os lo advierto:
no siempre la timidez
fue la herencia de mi sexo
y mi justa indignación
pudiera... (V, 8, fol. 13r).

Pero inmediatamente después cambia de tono y le pide que se compadezca de su dolor, lo que suscita el enternecimiento —hemos de suponer que verdadero— de don Juan, pues indica en un aparte que es *a su pesar*:

LEONOR Perdonad a mi dolor
si en lugar de humildes ruegos
en amenazas amargas
prorrumpo y en improperios.
¡Doleos de una infeliz!
¿Dónde encontraré consuelo
si crúel me abandonáis?
Ved el llanto en que me anego;
vedme a vuestros pies...

DON JUAN Señora,
¿qué hacéis? Alzad. (Me enternezco
a mi pesar.) (V, 8, fol. 13v).

Caldera ha llamado la atención acerca del significativo cambio de tono que se opera en este pasaje con respecto al original calderoniano:

En cuanto a las variaciones del lenguaje, nos encontramos con las acostumbradas revisiones de los pasajes culteranos; hay casos, sin embargo, en que ya apunta la nueva «manera» fundada en lo patético. Al final de la comedia, por ejemplo, el coloquio tempestuoso entre Leonor y Don Juan, en el cual la heroína calderoniana sólo se expresa en términos de dignidad ofendida, es sustituido por otro en que la mujer prorrumpe en exclamaciones e interrogantes cuyo intento de conmovér es muy evidente. [Cita las palabras de

Leonor y la respuesta de don Juan ya transcritas]. Por esta vía, el matrimonio reparador tiende a resbalar desde el plano jurídico al sentimental, en perfecto acorde con las concepciones de la época: con buen sentido, pues, la protagonista bretoniana podrá concluir:

Mi corazón ya es⁵¹ vuestro
por amor y por deber (V, últ.).

La nueva Leonor revela, pues, rasgos ya románticos: a costa, huelga decirlo, de los rasgos calderonianos que se van borrando⁵².

Es una opinión de la que se hace eco Miret y Puig, si bien con algunos matices:

Ermanno Caldera ya advirtió que en la refundición de *No hay cosa como callar* «el matrimonio reparador tiende a resbalar desde el plano jurídico al sentimental». Es innegable también, como sugiere el mismo Caldera, el punto de contacto que estas obras supusieron entre el clasicismo y el romanticismo pero, en las refundiciones de Bretón, es también evidente que el sentimentalismo siempre se halla más cerca de un interesado, comedido y muchas veces hipócrita amor burgués que del sincero y apasionado amor romántico. [...] El final de *No hay cosa como callar*, en especial las referencias de la protagonista al llanto y al amor, son para Caldera un claro ejemplo del eslabón «que lleva desde el clasicismo al romanticismo». Sin embargo, conviene también reparar en otras transformaciones que afectan al desenlace de la comedia. Calderón pone fin a su obra con el matrimonio entre Leonor y don Juan —la pareja protagonista—. Bretón, en cambio, decide añadir un matrimonio más, el de don Diego y Marcela. Esta última, la única que en la comedia se muestra verdaderamente enamorada de don Juan, acepta como mal menor y sin dudarlo la petición de mano que le propone el hermano de Leonor de forma totalmente interesada, lejos de todo sentimiento. [...] También don Luis —rival de don Juan— que, especialmente en la versión bretoniana se muestra más intrigado por el desprecio de Leonor que enamorado de ésta, acepta su derrota sin hacer ninguna referencia al llanto ni al amor⁵³.

Don Juan intentará todavía una última maniobra evasiva: señala que ignora la causa de haber hallado a Leonor en su aposento y que no quiere someterse a un himeneo bajo sospecha. El caballero se cubre al llegar don Diego y don Luis, que le hacen frente. Cuando se desemboza, se ve que él es quien amparó a don Diego en la pendencia anterior. Don Diego pregunta a su hermana por qué decía entre lamentos que le debe el honor a don Juan. Marcela se hace también presente ahora y llega además don Pedro, que se pone al lado de su hijo presto a defenderle. Leonor está dispuesta a contarle todo, como en la pieza de Calderón, pero don Juan la interrumpe y le da su mano. Merece la pena reproducir por extenso este pasaje final:

51. El texto dice en realidad «es ya».

52. Caldera, «Calderón desfigurado...», pp. 67-68.

53. Miret y Puig, P. (1997). «Bretón de los Herreros y el teatro del Siglo de Oro: del honor calderoniano al amor burgués». *Anuari de Filologia* 20, 8, sección F, pp. 49-50.

- LEONOR Pues estad todos atentos.
Yo...
- DON JUAN No prosigáis, señora,
pues no es menester, ni quiero
que ninguno sepa más
que yo. Me importa el secreto
tanto como a vos, y nadie,
ni aun mi padre, ha de saberlo;
porque si en trances de honor,
como dice aquel proverbio,
«no hay cosa como callar»,
de lo que hablé me arrepiento
y no quiero saber más,
ya que no puedo hacer menos.
Esta es mi mano, Leonor.
- LEONOR Mi corazón es ya vuestro
por amor y por deber.
- DON LUIS (Supuesto que a Leonor pierdo
y es ya mujer de mi amigo,
callemos, celos, que en esto
no hay cosa como callar.)
- DON DIEGO (Yo no alcanzo este misterio;
mas, pues está remediado
mi honor, que es lo que deseo,
no hay cosa como callar.)
A Marcela. Si tanta dicha merezco,
dignaos recibir mi mano.
- MARCELA Con mucho gusto la acepto.
(Le diría mil injurias
a don Juan, pero ya es dueño
de mi rival, y pues yo
también casada me encuentro,
no hay cosa como callar.) (V, Última, fols. 17r-18v).

En la obra de Calderón existía un elemento disonante con respecto a las piezas usuales de capa y espada y sus convencionales finales felices: el de don Juan y doña Leonor era el único matrimonio que se concertaba, y no es que quedase un galán suelto, sino que eran tres los personajes desaparecidos; no hay, en efecto, otras bodas: don Luis, que amaba a Leonor, renuncia a ella para que pueda casarse con don Juan; Marcela quiere a don Juan, pero lo pierde también; don Diego, el hermano de Leonor, que estaba enamorado de Marcela, tampoco veía recompensado su esfuerzo amoroso. No pasa lo mismo en la adaptación decimonónica; como señala Cattaneo, «El finale bretoniano si fa invece allegramente borguese»⁵⁴. El galán don Luis

54. Cattaneo, «Varianti del silenzio...», p. 133. También Vellón Lahoz («Moralidad y censura...», p. 160) escribe que el fin del proceso de revisión llevado a cabo por Bretón es «adaptar las piezas del pasado a un nuevo horizonte de expectativas, fundado en una sensibilidad que

queda desaparejado y celoso, y tampoco el criado Ginés se casa, pues tanto Inés como Quiteria lo rechazan, terminando la pieza con un marcado tono humorístico:

GINÉS ¡A mí tan ruines personas
 calabazas a porfía!
 ¡Loco estoy! La culpa es mía
 por proteger a fregonas.
 ¡Picañas, me he de vengar!,
 y aunque me llamen grosero
 diré que sois unas... Pero
 no hay cosa como callar (fols. 18v-19r).

4. ALGUNAS CONCLUSIONES

Como bien sabemos, toda refundición supone una reelaboración estética e ideológica del texto anterior que le sirve de modelo y punto de partida. La labor de los refundidores consistió en devolver al público decimonónico las comedias del Siglo de Oro, pero arregladas al gusto clasicista, guardando respeto a las unidades de lugar (la acción de cada acto sucede en el mismo sitio, se admiten mutaciones de decorado en los entreactos) y de tiempo (la acción ocurre, aproximadamente, en un plazo de veinticuatro horas), lo que supone tener que cambiar de lugar algunas escenas de la pieza original y suprimir determinados episodios o personajes (los que no sean estrictamente funcionales). En el plano de la expresión, se eliminan o se reducen los pasajes de estilo más culto y conceptista, así como parlamentos de mayor elaboración retórica, siempre en busca de una mayor sencillez expresiva. Las palabras que dedica Ruiz Vega a las modificaciones lingüísticas —que están relacionadas con las estético-estructurales y las ideológicas— operadas en *Con quien vengo, vengo*, otra refundición de Bretón, me parece que son igualmente válidas para *No hay cosa como callar*:

Responden a unos imperativos sociales y culturales de buen gusto, elegancia y economía de lenguaje. Por eso no es de extrañar que se cercenen frases con una vaga carga sexual o antirreligiosa, que desaparezcan los derroches de lirismo y culteranismo, que se rechace el retoricismo. [...] No hay abusos de ningún tipo y la transparencia en la exposición, así como el prosaísmo, son las características estilísticas más notorias⁵⁵.

La refundición bretoniana de *No hay cosa como callar* no modifica en lo esencial el argumento calderoniano, si bien se advierte un cambio que pudiéramos denominar ideológico, sobre todo en la resolución de la pieza, con el triunfo del amor burgués —con las bodas dobles de don Juan y Leonor y don Diego y Marcela— por sobre el calderoniano sentimiento del honor. Por otra parte, cierto tono prerromántico se advierte en las alusiones

responde al modelo de la pujante burguesía». Ver igualmente Miret y Puig, «Bretón de los Herreros y el teatro...», trabajo que se enfoca en el paso «del honor calderoniano al amor burgués».

55. Ruiz Vega, «Una refundición calderoniana...», p. 70.

de los personajes —sobre todo Leonor— al hado cruel, a la funesta estrella que los persigue, etc. Además, el giro hacia el humor en varios pasajes (intervenciones chistosas de los criados y criadas), así como el empleo de expresiones coloquiales, rebajan el tono trágico —o casi trágico— que se aprecia en el original de Calderón. Llama también la atención, en este mismo sentido de disminuir la seriedad de la obra, el empleo de expresiones bajas y coloquiales (*chamusquina*, *fregado*, *estar fresco*, etc.); y algo similar sucede con los anacronismos (Ginés comenta que habrá que anunciar en la *Gaceta* el hecho de que don Juan se haya enamorado verdaderamente, se habla en un par de ocasiones de la expedición militar ordenada por el gobierno, etc.), que alejan la acción de una ambientación propia del siglo XVII para acercarla a los tiempos del espectador del XIX. Otras de las modificaciones textuales advertidas responden, como se ha comentado, no a la intención de Bretón sino a la acción de la censura, que señaló pasajes comprometidos por su explícito carácter erótico-sexual o por contener alusiones consideradas contrarias a la religión o a la moralidad del momento.

En fin, no parece que este *No hay cosa como callar* tuviera mucho éxito, al menos si nos atenemos al dato de que solo alcanzó tres representaciones en el momento de su estreno en 1827. Sea como sea, pese a todos los cambios introducidos en la adaptación —que suponen, de alguna manera, cierto falseamiento de la pieza original—, esta versión, una de las diez refundiciones llevadas a cabo por el riojano, supuso la posibilidad de que los espectadores madrileños pudieran ver sobre las tablas otra comedia de Calderón. Y es que, en el caso de Bretón de los Herreros, su devoción por los clásicos del Siglo de Oro, y en especial por el autor de *La vida es sueño*, no puede ser puesta en duda.

