

EL CONCEPTO DE REFUNDICIÓN EN MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS. EL CASO DE *CON QUIEN VENGO, VENGO*

ISABEL SAINZ BARIAIN*

RESUMEN

El presente trabajo busca estudiar el contexto literario decimonónico en el que se inserta el drama calderoniano *Con quien vengo, vengo* en manos del maestro Manuel Bretón de los Herreros, dramaturgo del siglo XIX, apasionado por el teatro aurisecular. Repasaremos conceptos clave como es el término de la refundición. Después, analizaremos la figura de Calderón dentro de los parámetros literarios del XIX, para acabar desarrollando estas teorías a través de la comedia de enredo antes mencionada. Para ello, pondremos la atención más en la figura de Bretón y su concepto de refundición, que en la del autor barroco, para conocer las técnicas teatrales que pone en juego para reelaborar un texto.

Palabras clave: refundición, teatro decimonónico, teatro áureo, Calderón de la Barca, Bretón de los Herreros.

*The present work seeks to study the nineteenth-century literary context in which the drama *Con quien vengo, vengo* from Calderón is inserted in the hands of the master Manuel Bretón de los Herreros, playwright of the nineteenth century, passionate about the aurisecular theater. We will review key concepts such as the term craftsmanship. Then, we will analyze the figure of Calderón within the literary parameters of the 19th century, to end up developing these theories through the aforementioned comedy of situation. To do this, we will focus more on the figure of Breton than on that of the Baroque author; to learn about the theatrical techniques that he puts into play to rework a text.*

Keywords: recast, 19th century theater, golden theater, Calderón de la Barca, Bretón de los Herreros.

* Universidad de La Rioja, isabel.sainzb@unirioja.es

CUESTIONES PRELIMINARES

Sobre la definición de *refundición* y otros aspectos

Es interesante observar cómo el contexto social influye al producto literario. Ejemplo de ello es el tema de las refundiciones. Una refundición se define por rehacer un texto literario anterior y adaptarlo a la propia época. Esto que parece sencillo, pero ha sido objeto de discusión. No siempre se ha definido la refundición en un sentido positivo. De hecho, la crítica muchas veces se ha mostrado reacia a aceptar el valor de estos textos. Se ha hablado de un resultado de poca calidad o casi nula¹. Marc Vitse rechaza las denominaciones como *robo*, *plagio*, *traición* o *desfiguración*, entre otros, para declarar la necesidad de una terminología que defina este proceso².

Para autores como David T. Gies hay razones que explican la baja calidad de las refundiciones, que quedan recogidas en Ruiz Vega³. Serían cuatro: respetar el gusto neoclásico por las reglas; evitar la censura eliminando improperios; ausencia de talento y cumplir con la ideología de la época⁴. De hecho, se habla de rompecabezas al mencionar el resultado de las refundiciones⁵.

Definir un fenómeno como es el de las refundiciones no siempre ha resultado tan sencillo. Así lo demuestra Carol Bingham Kirby⁶, quien establece como punto de partida para una definición concreta los siglos posteriores al XVII. En la crítica literaria moderna se emplea de manera equívoca el término, sobre todo en los siglos XIX o XX, donde se ha definido con vaguedad e imprecisión. Como señala la estudiosa, desde el siglo XVIII una refundición es “una obra basada e inspirada en cierto texto de una época anterior en la cual un autor determinado ha rehecho la obra con tales modificaciones para que resulte ser otra”⁷.

1. Barral Martínez, A. (2006). “Refundiciones: *El villano en su rincón*, de Lope de Vega, y *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador, de Juan de Matos Fragozo”. En Fernández López, D., Domínguez Pérez, M., Rodríguez-Gallego, F. (Coord.), *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, Vol. 1, pp. 400-408. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones.

2. Vitse, M. (1998). “Presentación”, *Criticón* 72, pp. 5-10. Extraigo la información del artículo mencionado con anterioridad de Barral Martínez (p.8).

3. Ruiz Vega, F. (1998). “Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: *Con quien vengo, vengo*”, *Berceo*, 134, pp. 55-73 (p.58).

4. Parafraseo la nota a pie de página que Ruiz Vega incorpora en su trabajo, porque me parece pertinente el punto de vista negativo sobre las refundiciones. Ver Ruiz Vega, F. art. Cit. (p.58).

5. *Ibidem* (p.58).

6. Bingham Kirby, C. (1992). “Hacia una definición precisa del término *refundición* en el teatro clásico español”. En Vilanova, A. (Coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: PPU, Vol. 2, pp. 1005-1012 (p.1005).

7. *Ibidem* (p.1005).

Sí es cierto que —y es un hecho que tanto Bingham como otros autores⁸ ponen de manifiesto— parece que la época de mayor esplendor para las refundiciones fue el propio Siglo de Oro. Para Germán Vega García-Luengos “la reescritura fue procedimiento fundamental en la fábrica del teatro español áureo”⁹. No es de extrañar, si tenemos en cuenta el gusto barroco por lo teatral, por la espectacularidad, como muy certeramente ha explicado Maravall¹⁰. Esta teatralidad que impregna la época colabora en la construcción de una ingente cantidad de textos dramáticos a los que debemos sumar las refundiciones. El Siglo de Oro, por tanto, se va a convertir en épocas posteriores, como el siglo XIX, en una vasta fuente de textos.

Avancemos con la definición, ya que hay muchas formas de manipular un texto. Bingham establece seis categorías para establecer la relación entre el texto original y la nueva creación. Estas categorías van desde la mera transcripción de versos hasta la innovación absoluta de tiradas de versos.

Las seis categorías son las siguientes: (1) uno o más versos retenidos sin cambios en la refundición; (2) uno o más versos retenidos en la refundición, pero que han sufrido alteraciones en alguna(s) palabra(s), el locutor o la posición en el texto; (3) texto de un mínimo de dos o más versos que se ha reducido por uno o más versos en la refundición; (4) texto de un mínimo de un verso en que la fuente se ha ampliado a un pasaje de dos o más versos en la refundición; (5) texto de uno o más versos presentes en la fuente pero omitido(s) en la refundición; y (6) texto de uno o más versos nuevos que se han añadido al texto refundido.¹¹

Es evidente que se establece un criterio de gradación. En una refundición, por tanto, podemos encontrar muchas maneras de plantear la reelaboración de los textos. Bretón de los Herreros tiene su propia idea de refundir, como veremos más adelante, pero desde luego se guía más o menos con estas mismas categorías o técnicas de reelaboración suprimiendo o añadiendo según su propio criterio.

Por su parte, Tropera Llobera añade que no podemos pensar que el término refundición solo debe emplearse en aquellas épocas en las que no existía el *derecho de autor*¹², ya que lo que ella menciona como manipulación textual es “mecanismo de evolución en las visiones que de una misma

8. Trapero Llobera, P. (1998-2001). “La refundición del siglo XX. Lope de Vega y Alfonso Sastre”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, 13-14, pp. 199-216.

9. Vega García-Luengos, G. (1998). “La reescritura permanente del teatro español del Siglo de Oro: nuevas evidencias”, *Criticón* 72, pp.11-34 (p.11).

10. Maravall, J. A. (1986). “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”. En Díez Borque, J. M. (Coord.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*. Sevilla: Ediciones del Serbal, pp. 71-96.

11. Bingham Kirby, C. (1992). “Hacia una definición precisa del término *refundición* en el teatro clásico español”. En Vilanova, A. (Coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona: PPU, Vol. 2, pp. 1005-1012 (p.1006).

12. Trapero Llobera, P. (1998-2001). “La refundición del siglo XX. Lope de Vega y Alfonso Sastre”, *Teatro: revista de estudios teatrales*, 13-14, pp. 199-216 (p.199).

obra puedan tener autores o grupos y, por tanto, el poder constatar cómo se producen lecturas diversas de una realidad textual”¹³. En este punto llegamos a la idea de adaptación. Se trata de una modificación del texto base para una sincronía determinada (social, histórica o escénica)¹⁴. También se habla de dos términos más: “revisión de alguien” y “en versión de”, etiquetas confusas para la crítica en ocasiones. El primero de ellos buscaría hacer más comprensible el texto a través de cambios lingüísticos. El segundo, connota un planteamiento dramaturgico que no modifica el texto original en exceso¹⁵.

Como muy bien se sintetiza, existen dos mecanismos “uno, el de cambios textuales centrados en el hecho de favorecer la comprensión del contenido de las obras, otro, cuya base es la modificación externa de la estructura dramática original con distintas finalidades según los propósitos del nuevo autor (histórico-políticos, sociales, personales...)”¹⁶. Veremos cómo Bretón emplea ambos tipos de mecanismos en sus refundiciones. Recorta, cambia o sustituye versos para dar al texto un aire contemporáneo, fácil de entender en su época. Y, como se verá, también modifica la estructura externa para conseguir ciertos propósitos que tienen que ver con la idea decimonónica de teatro. En cualquier caso, las refundiciones o adaptaciones -sin entrar en terminología- responden a un afán actualizador y de adecuación sincrónica¹⁷. El objetivo es llegar al espectador logrando una cabal representación actualizada.

Una mirada al pasado en el siglo XIX

El trabajo de María José Rodríguez Sánchez de León¹⁸ que en unas pocas líneas, aunque precisas, explica la esencia de esa mirada al pasado: es igualmente importante tanto la herencia cultural que un siglo lega al futuro, como la actitud que se toma con el patrimonio de una etapa por parte de quienes la reciben¹⁹.

Es muy conocido que los autores de comienzos del XIX son herederos de la preceptiva ilustrada teatral. Según Juan Manuel Escudero heredan “esa prevención atávica contra la estética barroca y en especial contra la fórmula

13. *Ibidem.* (p.199).

14. *Ibidem.* (p.200).

15. Estoy parafraseando a Tropera Llobera, P. art. cit. (p. 200).

16. Tropera Llobera, P. op. cit. (pp. 200-201).

17. 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 (p. 160).

18. Rodríguez Sánchez de León, M^a J. (1990). “El teatro español del Siglo de oro y la preceptiva poética del siglo XIX”, *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, pp. 77-98. El texto comienza con una aseveración breve pero digna de mención por su belleza y veracidad: “Cada momento histórico agasaja al porvenir legándole los valores que imperaron en su época” (p. 77). Así se demuestra en la recepción decimonónica de los textos áureos, del mismo modo que la recepción crítica, que evoluciona con los siglos.

19. *Ibidem.* (p. 77).

teatral creada por Lope²⁰. Es cierto, como determina, que son prejuicios estéticos, literarios y sobre todo sociológicos²¹. Tanto el hombre del setecientos como el decimonónico acudieron al siglo XVII por razones estéticas, culturales y políticas²². El referente aurisecular no siempre fue denostado. Al contrario, existía una doble corriente, ya que sí hubo admiración por el siglo pasado a través de una labor crítica —que en parte se recrudesció en el XVIII y el XIX lo hereda— cada vez más minuciosa que busca valorar en su *justa medida*, buscando la verdadera repercusión de la tan emulada literatura²³. Hay que valorar este juicio teniendo en cuenta la mentalidad del XIX y la preceptiva decimonónica, ya que ellos valoraron las obras según las teorías modernas. Si el Siglo de Oro emuló el arte anterior, que respetaba la preceptiva clásica teatral, pudo seguir las normas, pero ya sabemos que es precisamente esa ruptura la que configura el teatro barroco. Es más, la interpretación crítica de un texto áureo y su significado debe dar prioridad a la comprensión de los procesos dramáticos a partir de sus propios códigos y convencionalismos²⁴.

Si bien, el teatro áureo no gozó de popularidad entre los intelectuales dieciochescos, existe un conjunto de refundiciones de obras barrocas, sobre todo de los grandes autores, que deja entrever que el teatro aurisecular se conocía bien. El camino que recorre el teatro desde el XVIII al XIX toma en gran medida a estos clásicos como fuentes de inspiración, aunque las reglas teatrales ya no volverán a ser las propuestas por Lope de Vega, como ya se ha dicho con anterioridad. Estas refundiciones son un ejemplo del gusto popular por lo barroco. En realidad, críticos, autores y público conforman una amalgama de opiniones. Así lo explica Andioc:

una cosa es el intento de acomodar una comedia áurea a la ideología y los cánones estéticos patrocinados más o menos abiertamente por el gobierno, otra cosa el acierto de tal empresa y su apreciación por la censura oficial, y otra distinta aún la reacción de los aficionados al teatro.²⁵

Curiosamente, autores como Ruiz Vega afirman que las representaciones de obras barrocas, representadas tal cual, tenían una gran acogida entre el público del XIX²⁶. Es la labor de los críticos literarios neoclásicos la que se ciñe a acusar a estas obras de imperfectas por no respetar las unidades ni adecuarse a los tiempos (tampoco estaban pensadas para hacerlo). Estaba claro que en la crítica del momento no se dudaba de la grandeza del teatro barroco, pero cuestionaban la ignorancia de los autores de las normas del

20. Escudero Baztán, J. M. art. cit. (p. 159).

21. *Ibidem*, (p. 159).

22. Rodríguez Sánchez de León, M^a J. art. cit., (p. 78).

23. *Ibidem*. (p. 78).

24. Escudero Baztán, J. M. art. cit., (p. 160).

25. Andioc, R. (1998) “De *La Estrella de Sevilla* a *Sancho Ortiz de las Roelas*. (Notas a dos refundiciones o arreglos)”, *Criticón*, 72, pp.143-164 (p. 145).

26. Ruiz Vega, Francisco A. art. cit., (p. 57).

arte. Dicho en otras palabras, “enjuiciaron el teatro español del Siglo de Oro en virtud de sus gustos dramáticos”²⁷.

Ardua tarea la de actualizar o arreglar estos textos dramáticos a las concepciones de épocas más tardías. Cito a Escudero Baztán: “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”²⁸.

Es evidente, que a través de estos textos podemos comprender el choque entre la obra del siglo XVII y la del XIX. Es fácil ver cómo interpretaron, o como especifica Escudero Baztán, qué no entendieron los intelectuales decimonónicos²⁹. Es indudable ese choque ideológico entre la tradición áurea y las perspectivas neoclásicas. Una diatriba que perduró hasta el primer tercio del XIX³⁰. Polémica entre intelectuales que se movían en dos direcciones: por un lado, hacia la defensa de la corriente “naturalista de los liberales españoles” frente a la búsqueda de un “romanticismo casticista”³¹. Para este autor, poco a poco se va buscando un *justo medio*³² que unifique la idea de verosimilitud escénica clasicista y la mirada al pasado áureo. Ya en la década de los cuarenta, el intelectual va acercándose a la idea de verosimilitud realista³³.

Como ya apuntábamos unas pocas líneas más arriba, el refundidor debe adaptar las piezas del XVII a un gusto burgués y una estética de su época. Y no solo debe cambiar la estética, sino también la moralidad. La mentalidad del hombre decimonónico difiere bastante de la del espectador barroco. Veremos a través de *Con quien vengo, vengo* cómo los cambios que realiza Bretón a veces van provocados por ese cambio en la moralidad o de las costumbres.

Calderón de la Barca en el s. XIX

Los autores áureos más refundidos fueron Tirso de Molina, Lope de Vega, Moreto y, por supuesto, Calderón. Autores que gozaban, a pesar de todo, de prestigio entre los intelectuales del siglo ilustrado, (no en vano son estos

27. Rodríguez Sánchez de León, M^a J. art. cit., (p. 80).

28. Escudero Baztán, J. M. art. cit., (p. 160).

29. Escudero Baztán, J. M. art. cit., (p. 161).

30. Ruiz Vega, F. A. art. cit., (p. 56).

31. Ruiz Vega, F. A. art. cit., (p. 56). En este maravilloso artículo, Ruiz Vega ofrece una interesante visión sobre este enfrentamiento. El texto entrecomillado que menciono en el cuerpo es parte de su nomenclatura. En realidad, según indica, sintetiza un aspecto tan llamativo como este choque ideológico y literario de autores como José Escobar o María José Rodríguez Sánchez de León; ambos referenciados en el artículo mencionado.

32. Cursivas mías.

33. Ruiz Vega, F. A. art. cit., (p. 57).

autores los que ejemplifican el *Diccionario de Autoridades*³⁴). Destacamos a Calderón, ya que se puede observar la repercusión que tuvo en los siglos posteriores al suyo tanto por las obras originales representadas, como por la cantidad de refundiciones³⁵. Hay quien defiende la idea de un Calderón cuyo éxito perduró intachable a lo largo de los siglos siguientes, pero estudios indican que cada vez era menos representado, y muchas veces dependía del género de la obra calderoniana. Aspecto en el que nos adentraremos en breve. No obstante, me gustaría desarrollar antes la percepción de Calderón como figura literaria. Como indica Joaquín Álvarez Barrientos, la figura de Calderón se fue configurando ya desde el siglo XVIII. Uno de los problemas que señala es la apropiación que los poderes públicos quisieron hacer de su figura desde el mismo momento de su muerte (1681): “La historia de esa apropiación política, ideológica y nacionalista refleja cómo se deformó la obra y el pensamiento del autor, tanto en los años de la Ilustración como en los posteriores, y ejemplifica también de qué manera se escribió la Historia de nuestra cultura”³⁶. Hay ideas arraigadas sobre la visión que los ilustrados tenían del autor barroco: una visión negativa, que rechazaba los ideales que representaba Calderón, pero si atendemos a las palabras de Leandro Fernández de Moratín, las comedias áureas podían estar desarregladas, pero no carecen de valor artístico, ya que los grandes autores podían tener delirios, pero aun así eran mejores que muchos contemporáneos por mucho que hablasen con la razón³⁷. No es de extrañar que estas contradicciones también se vieran en su padre Nicolás Fernández de Moratín, dado que vivió en esa época de transición. Cuñado Landa³⁸ deja de manifiesto cómo del prólogo de la obra *La Petimetra* (1762) a un año más tarde en el primer *Desengaño al teatro español*, Fernández de Moratín afirma dos posturas opuestas. En el primer texto defiende la grandeza de Calderón, pero un año después lo incluye en la nómina de autores que corrompieron el teatro.

En realidad, la idea de Álvarez Barrientos es muy sugerente, y en mi opinión certera. Propone ver en el siglo XVIII una intención de apropiarse de la figura calderoniana. Por un lado, los tradicionales lo enarbolan como autor castizo y ajeno a las influencias extranjeras. Por otro, aquellos autores ilustrados preferían modificar, adaptar aquellos aspectos que les disgustaban

34. Bolaños Donoso, P. (2004). “Luis Vélez de Guevara y la recepción de su obra teatral en los siglos XVIII y XIX. Modernidad de *La serrana de la vera*”. En Navarro, O., Serrabo Argulló, A. (Coord.), *En torno al teatro del Siglo de Oro: XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 117-129.

35. Ruiz Vega, F. A. art. cit., (p. 58).

36. Álvarez Barriento, J. (2000). “Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación”. En García Lorenzo, L. (Coord.), *Estado actual de los estudios calderonianos*. Kassel: Reichenberger, pp. 279-324 (p. 279).

37. Dowling, J. (1979). “Estudio introductorio”. En Fernández de Moratín, L. *La comedia nueva*. ed. John Dowling. Madrid: Castalia, 1979, p. 115. Citado en Álvarez Barrientos, J., op. cit. p. 281.

38. Cuñado Landa, J. (2014) “Estudio literario” En Calderón de la Barca, Pedro. *El príncipe constante*. Kassel: Reichenberger, p. 23.

de Calderón, pues el prohibirlo, en realidad, resultaría contraproducente³⁹. El mismo autor defiende que esta disputa avanzaría hasta el siglo XIX.

Es al comienzo del siglo XIX, cuando Calderón va a representar el “supremo paradigma del espíritu nacional cristiano”⁴⁰. Es decir, lo vemos como representante de la virtud del conservadurismo frente a lo francés, es la “recuperación de unos valores nacionales y espirituales que la nueva sociedad burguesa quiere adaptar a su nueva forma de entender el teatro”⁴¹.

Ya hemos hablado de la idea de que el teatro barroco pasó a la escena de los siglos siguientes bien con representaciones originales o con refundiciones, como no podía ser de otra manera con Calderón. El dramaturgo gustaba al público y se sabe porque se representaba en las tablas junto a las novedades. Como muy acertadamente apunta Cuñado Landa, el éxito o no del dramaturgo barroco depende de muchos factores, pero al fin y al cabo, no es de extrañar que se represente menos cada vez si pensamos que al público siempre le ha gustado la novedad⁴². El teatro barroco ya estaba muy visto para mediados del XIX. Para autores como Álvarez Barrientos o Caldera⁴³, el dramaturgo madrileño es representado cada vez menos y, en término de ambos, desfigurado. Es evidente que la postura de ambos no es la más amable para los refundidores.

Para Caldera, las representaciones calderonianas quedan reducidas a unos veinte títulos, que según especula podrían ser los más exitosos. La mayoría de ellos serían dramas de enredo —y además las más alegres, según el investigador. Los grandes dramas parecen ser representados más raramente. Y al hablar de las refundiciones las tacha de *falsificaciones*⁴⁴. Digamos, que el único mérito que atribuye a la mayoría de textos arreglados⁴⁵ es el de considerarlos ejercicios estilísticos que ayudaron a encaminar la literatura hacia el Romanticismo⁴⁶. Veremos cómo estas opiniones también afectan al modo de entender a Manuel Bretón de los Herreros.

Por su parte, Álvarez Barrientos dice sobre las refundiciones: “Que mientras se está refundiendo se defina tal actividad destacando la condición

39. Para profundizar en la evolución de ambas posturas recomiendo Álvarez Barrientos, Joaquín. Op. Cit. El autor ahonda en reflexiones sobre el cambio de mentalidad, alcanzando el pensamiento moderno, que rompe con la iglesia. Nos guía de la mano hasta el pensar romántico, más tarde, que tiene sus propias adaptaciones a esta doble corriente.

40. Ruiz Vega, F. A. art. cit., (p. 58).

41. Ruiz Vega, F. A. art. cit., (p. 59).

42. Cuñado Landa, J. op. cit., pp.25-26.

43. Ver Álvarez Barrientos, J. op. cit. y Caldera, E. (1983). “Calderón desfigurado. (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)”, *Anales de literatura española* 2, pp. 57-82.

44. Caldera, E. art. cit., (pp. 58-59).

45. Caldera E. art. cit., (p. 60). El término que emplea es el de *comedias arregladas*, que para él son aquellas cuyos cambios se reducen al respeto de las reglas neoclásicas.

46. *Ibidem*.

de mejorar la obra indica muchas cosas. Entre ellas la actitud y la conciencia de que, aunque se valora ese teatro, no se le considera perfecto porque lo perfecto es lo que se ajusta a los parámetros vigentes en ese momento⁴⁷. Y Calderón no escapa de esta concepción. Un Calderón instrumentalizado para la defensa de los ideales del XIX o por cuestiones de intereses políticos es la idea que defiende el autor. Los cambios que se introducen en sus obras reflejan en mayor o menor medida la mentalidad decimonónica o prerromántica.

Bretón de los Herreros y sus ideas como refundidor

Sobre la refundición que Bretón hizo de *Con quien vengo, vengo* existe ya un referente publicado. Me refiero al trabajo de Francisco A. Ruiz Vega, quien ya en 1998⁴⁸ comparó ambas piezas sacando conclusiones muy acertadas sobre la refundición. Me gustaría explorar estas ideas a lo largo de las siguientes líneas. Por ahora, comenzaré con las ideas estéticas y teatrales que el dramaturgo riojano muestra a través de su obra, y más en concreto con sus refundiciones. Finalmente, veremos cómo influye el contexto literario en ambas obras.

Manuel Bretón de los Herreros fue el refundidor más destacable del siglo XIX. Es más, su fama de buen refundidor persiste hasta nuestros días. Algunos críticos incluso lo consideran uno de los pocos refundidores aceptables de su época. Dicho en otras palabras, se le dota al autor de una cierta calidad y buen criterio a la hora de reescribir el texto áureo. Por ejemplo, Caldera le otorga el mérito de que sus obras, si bien amputadas y reestructuradas, conservan cierta afinidad con el original⁴⁹, y más adelante, afirma que es capaz de ajustar los textos a la sensibilidad de la época⁵⁰. Amables palabras teniendo en cuenta el poco mérito que suele conceder al texto refundido —y más comparado con una figura como Calderón—, como hemos visto antes.

Hay que señalar que la figura de Bretón no ha sido estudiada libre de prejuicios hasta hace poco tiempo. Nadie va a cuestionar a un dramaturgo como Calderón y mucho menos va a poner en tela de juicio su calidad. Sería imperdonable. Pero parece ser que el riojano no ha tenido la misma suerte y se han cuestionado muchísimo sus planteamientos estéticos⁵¹.

47. Álvarez Barrientos, J. *op. cit.*, (p. 287).

48. Ruiz Vega, F. A. art. cit.

49. Caldera, E. art. cit., p. 62. Otros autores, como el propio Ruiz Vega o Escudero Baztán, se ciñen a destacarlo como refundidor sin dar más valoración al respecto.

50. *Ibidem.* (p. 69).

51. Miret, P. (2004) *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, p. 14.

¿Cuáles son las ideas dramáticas de Bretón? Es importante saber cómo entiende el teatro porque es el mejor modo de ver cómo interpreta y cómo rehace el teatro áureo.

Bretón, que además de dramaturgo ejerció como crítico, demuestra en sus artículos que para él es importante el respetar la preceptiva clásica. A diferencia de quienes opinaban que eran cadenas opresoras de la imaginación, él defiende los preceptos aristotélicos⁵². Miret lo sitúa en la línea de los autores del siglo XVIII⁵³ y explica cómo Bretón compara las preceptivas del teatro clásico con el de sus contemporáneos románticos y desprecia el punto de vista de estos últimos sobre las pautas teatrales. Él, interesado en el efecto que la obra provoca en el espectador, defiende que con la preceptiva aristotélica se conseguía, mientras que los autores franceses románticos solo son capaces de crear obras para que caigan en el olvido⁵⁴. Todo esto demuestra que Bretón es muy consciente de su teoría dramática, es un autor reflexivo y crítico con la teoría teatral.

A pesar de la defensa que hace de las preceptivas clásicas y de su necesidad de seguirlas, sí es cierto que se muestra más contradictorio, en apariencia, respecto al número de actos que ha de presentar la obra teatral, pues, según Miret, se deslinda de Horacio para defender su propia idea. Sin embargo, hay que destacar la teoría de Miret que explica que en realidad no se trata de un ataque a la preceptiva, sino una necesidad de seguir la lógica⁵⁵. Cito sus propias palabras:

No debiera parecer extraño que en un artículo, cuyo principal propósito era el ataque a los románticos franceses, Bretón de los Herreros menosprecie la necesidad de seguir los preceptos clásicos. El pecado de estos escritores no se comete contra unas autoridades o unas leyes sagradas, sino contra la “naturaleza” que las fundamenta. Ninguno de los preceptos de Horacio es fijo, sino que pueden ser contravenidos en cualquier momento si la lógica así lo aconseja.⁵⁶

Y así llegamos a la división en cinco actos, o no. Para Bretón no deberá ser obligatorio, sino que esta división debe responder siempre a la necesidad de la obra. En cualquier caso, tampoco debemos creer que Bretón defendía una libertad irracional, sino la capacidad de poder observar y calcular los efectos teatrales⁵⁷. Y de este modo lo refleja en sus refundiciones. Veremos que los grandes cambios de Bretón responden siempre a estas cuestio-

52. Miret, P. op. cit., (p. 67).

53. *Ibidem.* (p. 68).

54. *Ibidem.* (p. 68).

55. *Ibidem.* (p. 68).

56. *Ibidem.* (p. 68).

57. *Ibidem.* (p. 69). Es muy interesante la teoría bretoniana sobre la *linterna mágica* que Miret desarrolla en las páginas siguientes, a través de la cual Bretón explica —y Miret sintetiza— que al fin y al cabo el teatro es crear grandes efectos con pocos materiales (p. 70). Para ello se sirve de la metáfora que explica el gusto de los románticos por obras inverosímiles y demasiado visuales.

nes; adecuar las escenas a los actos correspondientes, crear verosimilitud y respetar, dentro de lo que considera *natural* o lógico, la preceptiva clásica.

Bretón trabaja mucho la estructura del texto siempre con la idea de respetar la verosimilitud, siguiendo una línea más neoclásica, y buscando en el espectador ese efecto dramático necesario. Siempre intentará dar cohesión interna a la obra, así como buscará el equilibrio entre actos⁵⁸. Para Bretón este equilibrio sirve, en parte, para mantener la intriga en el espectador. Idea que deja de manifiesto la capacidad que tenía como comediógrafo.

Si pensamos en la idea de verosimilitud, debemos plantear el tema de las unidades de tiempo, acción y espacio. Esta será la gran obsesión del refundidor, que no dudará en modificar elementos estructurales de la obra con el fin de lograr su objetivo, como veremos ejemplificado a través de su refundición de *Con quien vengo, vengo*. Pero conviene antes matizar, como afirma Miret, que así como no se opuso de manera radical a la ruptura de los preceptos clásicos a la hora de dividir los dramas en cinco actos o no, tampoco es radical con las unidades⁵⁹. Por supuesto, en la mayoría de los casos busca respetar la teoría, aunque él mismo las rompió en alguna medida.

***Con quien vengo, vengo* en dos movimientos literarios**

Antes de estudiar esta refundición de Bretón a partir de sus teorías dramáticas, debo insistir en que existe un artículo de Francisco A. Ruiz Vega⁶⁰ que ha comparado ambas versiones de manera minuciosa. El artículo ofrece un análisis que recorre ambas obras, señala los aspectos que difieren en la bretoniana y profundiza en ellos. Considero que para aproximarnos a un estudio comparativo, este trabajo es excelente, por lo que remito al trabajo a quienes estén interesados y a lo largo de las siguientes páginas recurriré a él para extraer las ideas principales e ir analizándolas con lo dicho anteriormente. De esta manera, estudiaremos más a fondo lo expuesto en los apartados que he desarrollado antes a través de *Con quien vengo, vengo*.

Argumento y género

Con quien vengo, vengo es una obra que nace del genio de Calderón. Es una comedia de enredo que emplea los mecanismos teatrales que implica este género en la época. Analizaremos estas cuestiones y cómo afectan a la refundición después de resumir el argumento de la obra. Aunque no sea una de las comedias más estudiadas de Calderón⁶¹, existen artículos en los

58. *Ibidem*. (p. 88).

59. *Ibidem*. (p. 105).

60. Ruiz Vega, F. A. art. cit.

61. Lázaro Niso, R. (2017). "La comicidad de un enredo: *Con quien vengo, vengo*, de Calderón de la Barca", *Anuario Calderoniano* 10, 123-141 (p. 123).

que se analiza la pieza, quizá sobre todo acerca de su puesta en escena o la suerte textual⁶².

La obra sucede como sigue: comienza con las dos damas, Lisarda y Leonor, hermanas, que aparecen en escena discutiendo sobre un papel. Dicho papel es de carácter amoroso y es una cita nocturna entre Leonor y uno de los galanes, don Juan. Por otra parte, don Juan aparece junto a su amigo Otavio, quien quiere vengarse del hermano de las damas —don Sancho— por una disputa pasada. Ya tenemos a casi todos los personajes principales, pues en esta comedia tienen especial interés los criados. Siguiendo con el argumento, decíamos que aparecen las hermanas en escena discutiendo por el papelito, y es ahí cuando Lisarda descubre los deseos de su hermana y decide acompañarla a la cita para, según ella, ser cómplice y al mismo tiempo guardar su honra. Llega la cita y mientras los dos enamorados galantean con tiernas palabras, Lisarda y Otavio intercambian finezas. La gracia de todo es que ambos, para poder disimular la realidad, se han hecho pasar por criados fingiendo ser Nise (Lisarda) y Celio (Otavio). Ambos, quedan fascinados y espantados a partes iguales, pues se sienten atraídos por, en apariencia, unos criados. La confusión queda interrumpida con la llegada de don Sancho. Fin de la primera jornada.

Por otra parte, sabemos el gusto de Calderón por complicar las intrigas, siendo el auténtico maestro en crear obras con tramas complejas, pero muy fáciles de disfrutar. Nos encontramos con Lisarda, quien está realmente confundida por la atracción que siente por el criado Celio (Otavio) y necesita citarlo de nuevo. En esta ocasión aparece el verdadero Celio, y como es de suponer cumple perfectamente con el papel de *gracioso*. Personaje tipo que en el teatro barroco ha despertado el interés de multitud de especialistas por tratarse de un personaje al que los autores dieron mucho protagonismo en sus obras. De nuevo, don Sancho interrumpe la acción. Momento en el que se frena la acción y el hermano llora sus penas de amor por el rechazo de una dama ante su hermana y un Celio escondido. Abandona la estancia y los “amantes” se despiden no sin antes concertar el verse de nuevo. Cambiamos de escena y aparecen los galanes de la obra y amigos, que vuelven al jardín de las hermanas. Huelga decir que don Sancho sospecha de la presencia de dos embozados, con las implicaciones que se infiere, que rondan su casa. Como decíamos, don Juan y Otavio esperan a las damas entretenidos en su conversación, que gira en torno a la venganza del segundo contra el guardián de las damas, el hermano. Aparece Celio disfrazado para verse con Lisarda. La dama, que los oye discutir, los llama con la intención de verse con Celio (el falso) y se vuelve a producir confusión: entre identidades intercambiadas, disfraces, oscuridad (por ser de noche), perplejidad del gracioso (el verdadero) y galanterías entre las hermanas y los amantes, aparece de

62. *Ibidem.* (p. 124). La autora da una gran nómina de autores en cuyos trabajos encontramos esta transmisión textual, como por ejemplo Cruickshank, Hartzenbusch, Schmidt o Lasso de la Vega —recomiendo comprobar la información en la fuente— y menciona a Maione sobre la puesta en escena.

nuevo don Sancho, para interrumpir el encuentro, y comienza una pendencia en la que termina malherido. Al final de la jornada, aparece un personaje nuevo (don Ursino), padre de don Juan, que se une a favor de don Sancho. Cabe aclarar que el hermano de las damas reconoce primero a Otavio, lo que provoca la reyerta, y después a don Juan, amigo suyo a quien pide ayuda para acabar con Otavio. Hay un conflicto de lealtad, pues en realidad es amigo de ambos, pero termina ayudando a su compañero de galanteos. No en vano con él ha llegado primero (“con quien vengo, vengo”⁶³). Por lo tanto, cuando don Ursino se ofrece para ayudar al desdichado hermano, en realidad, se enfrenta a su propio hijo.

En la tercera jornada nos damos cuenta de que tras salir herido don Sancho, en medio de la confusión, don Juan y Otavio han huido llevándose consigo a Lisarda, pensando que se trataba de Leonor. Momento en el que vemos la magia calderoniana para enredar intrigas y llevarlas hasta al extremo. Por ser de noche y no saber quién es, don Juan la trata con dulces palabras amorosas, lo que provoca que la dama, enamorada perdidamente, lo confunda con Otavio. Más adelante, mantendrá una conversación con su amado, pero ambos pensarán que son los amantes de su hermana y amigo respectivamente. Es decir, Lisarda se ha confundido intercambiando a los galanes y don Otavio sigue creyendo que se trata de Leonor.

Pronto llega el desenlace y se produce de manera casi simultánea la agnórisis de todos los personajes. Es decir, en el momento climático de la obra se descubren todos los engaños y el orden natural de los personajes. De esta manera, las damas consiguen su deseo: la voluntad de casamiento con los galanes que cada una amaba. Y lo consiguen porque en mitad de la discusión entre los amigos y don Sancho y Ursino, entre amenazas y sed de venganza masculina, ambas proponen su solución, sellando la obra con un final de triunfo amoroso acorde al género y al gusto del público.

Tras leer el argumento podemos valorar el género de la obra, pues como se ha dicho es una comedia de enredo. Comedia comprensible en su plenitud cuando conocemos los códigos que regían en la época sobre esta tipología de teatro. Para empezar, en el resumen he omitido algunos detalles relevantes, para analizar el tema de las unidades de tiempo, acción y lugar. Como señala Escudero Baztán “es un hecho incontestable que las unidades de tiempo y lugar, articuladas en el principio de la verosimilitud,

63. Lázaro Niso —art. cit.— explica en relación al título “de clara factura paremiológica” (125), que este encuentra explicación en el argumento, por lo que en dos ocasiones se hace referencia dentro de la obra. Siempre en situaciones de pendencia, pues se vincula la fórmula con los requerimientos de las leyes del duelo (p. 125). Y es cierto que ambas situaciones suceden con cierto paralelismo. Primero es don Juan quien debe elegir entre sus dos amigos (Otavio y don Sancho) y se decanta por quien ya venía con él desde el principio. El mismo modo de actuar de su padre, que debe elegir entre su hijo o don Sancho a quien ha jurado vengar. La decisión es exacta a la de su hijo, decide ayudar a aquel con quien se había comprometido en primer lugar.

son empleadas inverosímilmente en la comedia de capa y espada de forma deliberada para conseguir la “inverosimilitud sorprendente”⁶⁴.

Y desde luego, consigue dejar suspenso al espectador. Como señala Lázaro Niso, esta comedia protagonizada por personajes del estamento de la caballería urbana desarrolla una acción ambientada en su contemporaneidad, cuya trama es un enredo dramático en el que se desarrollan juegos de identidad (y no pocos), fingimientos, disfraces, etcétera, todo ello entremezclado con escenas de duelos en pos del honor⁶⁵.

Por su parte, Bretón no modifica mucho el argumento de la obra. Y desde luego, nos encontramos con las historias del cuarteto protagonista entrecruzadas. Respeta la venganza de Octavio, trama secundaria que acaba confluyendo en la principal⁶⁶. Claro que recorta muchos detalles, pero mantiene mucha fidelidad al modelo calderoniano. Hecho que provoca, como hemos dicho, que se valore su labor más que la de otros.

Modificaciones de la refundición

Francisco A. Ruiz Vega⁶⁷ establece una nomenclatura para referirse a cada uno de los textos: CC es el texto original calderoniano y CB es la refundición. Sin entrar en estudios de transmisión textual, tomaré estas mismas siglas para referirme a los textos por una razón muy sencilla: es funcional y operativo. Además, clasifica las modificaciones en tres grandes grupos: estéticas y estructurales, ideológicas y, finalmente, lingüísticas. Seguiré sus pasos para ordenar las ideas, porque es una división muy acertada. Sin embargo, para evitar ofrecer datos repetitivos, lo tomo como modelo, pero desarrollaré aquellas ideas que me parecen más sugerentes.

Cambios estructurales o estéticos

El cambio más evidente es el del número de actos: CC consta de tres jornadas, como hemos visto en el resumen, pero CB se divide en cinco actos. En el manuscrito que manejo (Mss./14537/7 de la BNE) la portada lee: “Con quien vengo, vengo / Comedia de Don Pedro Calderón / de la Barca, refundida y pues-/ ta en cinco actos por Don M. B. / de los Herreros/ Acto 1º”. Y comienza la escena. Es curioso que Bretón, que tiene muy buen tino para el efecto teatral, aquí decida comenzar de manera menos abrupta que Calderón. En CC, vemos que las hermanas salen a escena peleándose o, por lo menos alborotadas, por el tema del papel. CB añade información que explica cómo Lisarda sorprende a su hermana asomada a la calle esperando a

64. Escudero Baztán, J. M. art. cit., (p. 162).

65. Lázaro Niso, R. art. cit., (p. 128).

66. Ruiz Vega, F. A. art. cit., (p. 62).

67. *Ibidem*.

su amor. Y es en esa conversación cuando sale a colación el papel y a partir de ahí retoma el original.

La división del drama hace modificar su estructura, así como en CC tiene 12 cambios de escenario y un total de ocho escenarios, CB tiene 4 cambios de escenario, que coinciden con los cambios acto⁶⁸ y además cuatro espacios distintos. Simplifica y acomoda bastante la unidad de lugar según la preceptiva clásica. Como muy bien se ve, la unidad de tiempo se respeta en ambas comedias, pues todo transcurre en dos noches, pero en un plazo de 24 horas. Sin embargo, la unidad de acción sí sufre más modificaciones para poder acomodar el texto a los escenarios bretonianos “evitando cambios inverosímiles”⁶⁹. Sabemos que CB sigue bastante a CC, pero debe mover escenas completas para poder ajustar los escenarios. Vemos que altera el orden de la trama de Otavio y su venganza. Precisamente, la narración de Otavio sobre su historia aparece en momentos distintos.

También suprime escenas, aunque no es lo más habitual, muchas veces movido por esa intención de dotar al texto de mayor unidad espacial. Reduce escenas en actos para que transcurran en el mismo lugar y acomoda la historia. Pueden darse por parlamentos demasiado sobrecargados, que al no ser del gusto decimonónico se eliminan. En otras ocasiones, suprime la aparición de personajes, modificando de nuevo la trama, para simplificar los saltos y confusiones. Mientras Calderón precisa de más escenarios, Bretón se ciñe a cuatro, como hemos dicho, y para ello se sirve de estas tretas. Siempre con la intención de respetar en la medida de lo posible su ideal dramático modifica o altera la estructura calderoniana, pero no hay lugar a dudas de que respeta por lo general al dramaturgo barroco. Los *perfeccionamientos* que realiza en la obra son debidos a la preceptiva decimonónica, más que al hecho de rechazar la obra áurea.

Toda la obsesión por simplificar los lugares de la obra, hecho que, como hemos visto —y que demuestra perfectamente Ruiz Vega a través de los ejemplos—, arrastra consigo la unidad de acción, se debe al concepto de verosimilitud.

Es bien sabido que el espectador del siglo XVII era muy conocedor de los códigos que dominaban los géneros teatrales, motivo por el que el espectador era capaz de interpretar perfectamente las intenciones del autor. El hecho de los cambios de identidad, las peleas, los enamoramientos fugaces, que los personajes fueran de lugar en lugar ayudaba a generar situaciones cómicas. Y todo ello no resultaba inverosímil para el público, quien sabía que esas situaciones se daban en este tipo de texto. Estas mismas situaciones en un drama de honor resultarían impensables para ese mismo público.

68. *Ibidem.* (p. 61). Los escenarios de CB son: “Acto I, calle; Actos II y III: jardín de la casa de don Sancho; Acto IV, Sala en casa de Ursino; Acto V, parque” (p. 61)

69. *Ibidem.* (p. 61).

Sin embargo, dos siglos después, las reglas del teatro ya han cambiado. Los críticos literarios del XVIII ya han logrado desvirtuar estos códigos imperantes en el teatro áureo. Por lo que al público decimonónico le resultan inverosímiles situaciones que antes no. Bretón necesita modificar el texto y adaptarlo a las necesidades de su época. Para entonces, las obras heredadas neoclásicas ya habían logrado imponer las unidades, por lo tanto, el espectador de Bretón no asume los mismos códigos que en el gran teatro áureo.

Modificaciones ideológicas

Para el estudioso Ruiz Vega, las modificaciones ideológicas tienen mucho que ver con los añadidos que el propio Bretón crea para adaptar la obra. Y es cierto, que no duda en reestructurar escenas completas o en eliminar aquellos elementos que rompan su idea teatral. No es de extrañar que añada escenas para recolocar un poco estas modificaciones —como es el caso, por ejemplo, de escenas que Bretón necesita modificar porque en CC transcurren en un espacio específico y al moverlas se sitúan en otro tipo de espacio— o para ajustar el contenido al pensamiento del XIX. A veces, incluye escenas con la intención de dar más sentido a la obra, como es el caso de la escena que abre CB.

Es importante esta escena porque es el momento en el que el espectador empieza a crear en su cabeza posibilidades argumentales. El efecto no es el mismo, como mencionaba. Calderón, como dice Lázaro Niso, no desea dar tregua a la atención del espectador⁷⁰ y comienza dejándonos boquiabiertos con dos hermanas enganchadas a un papelito que esconde un secreto (que pronto sale a la luz), el encuentro amoroso. Pero en CB no ocurre esto, porque Bretón no empieza de manera tan abrupta. Añade información, contextualiza.

Pero, para algunos críticos no es oro todo lo que reluce, y Caldera cree que en estos añadidos Bretón incorpora a su obra moralidad buscando motivaciones pedagógicas⁷¹. En las explicaciones que da al espectador buscaría el sentimiento que mueve a los personajes, ver su interioridad, con la intención de *humanizarlos*. Estos personajes, más alejados de los estereotipos del drama de capa y espada, actúan con más moderación y son más reflexivos. Ruiz Vega observa a unos personajes más contenidos, más comedidos⁷². Cito:

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

70. Lázaro Niso, R. art. cit., (p. 129).

71. Cito desde Ruiz Vega, F. A. art. cit., (p. 64).

72. Ruiz Vega, F. A. art. cit., (pp. 64-65).

estética funcional y a la aplicación de los valores y la nueva moral, afines al justo medio decimonónico⁷³.

Interesantes reflexiones, porque, si bien CC, obra de capa y espada al uso—en tanto cuanto maneja los códigos del género, porque es evidente que la maestría de Calderón en el desarrollo de la intriga no es al uso, dando lugar a una obra estructurada perfectamente para envolver al espectador en una trama intrépida y divertida— no presenta esta actitud comedida o reflexiva de los personajes —claro, no estamos ante un drama serio, donde los personajes conmueven en sus reflexiones y dejan ver sus sentimientos—, al contrario que Bretón, quien muestra la moralidad de sus personajes al dejarnos ver sus dudas. Lógico, en 1830 es pronto para hablar del movimiento realista, incluso en Francia, pero sí hay ideas de este movimiento que empezaban a aparecer en las primeras décadas, y que Bretón, por ejemplo, rechazaba de los franceses, como es el hablar de aspectos humanos que moralmente causan rechazo (Bretón se quejaba de los románticos franceses y de su poco respeto y poca moralidad a la hora de tratar temas censurables como violaciones, asesinatos, adulterios, etcétera). Si bien, insisto, no podemos hablar todavía de los rasgos realistas, sí aparecerá más tarde con gran fuerza el debate en torno a qué se debe contar, lo bello únicamente o lo no tan bello de la naturaleza humana. Los autores empiezan a interesarse por mostrar la realidad tal cual, y muestran personajes (si bien, no de manera tan explícita) de un modo más verosímil, más humano.

Además de todo esto, que quizá sea adelantarse a la época, aunque creo interesante ver cómo empieza a evolucionar la visión artística, debemos entender que Bretón es heredero de los preceptos neoclásicos, donde los problemas se solucionan a golpe de lógica o razón.

Se apela con más insistencia al diálogo, pero no como preludeo a un combate necesario de honor y honra, sino como análisis de una actitud social. Se inserta al individuo en una situación vital, donde la racionalidad reclamada demuestra que las acciones deben delimitarse por una relación de causa a efecto⁷⁴.

Otra idea interesante tiene que ver con el gracioso, para Caldera el humor barroco juega con el ingenio, con las agudezas intelectuales, pero el decimonónico lo hace desde la psicología, mostrando a un personaje torpe, sobre todo al no conocer su lugar en la posición social al tratar de igualarse a Otavio, y sentimental, cito a través de Ruiz Vega⁷⁵. Y es cierto que cobra protagonismo, porque sirve de contrapunto a la función educadora. Es decir, colabora en la pedagogía de un modo menos serio⁷⁶, un personaje que

73. *Ibidem*. (p. 65).

74. Vellón Lahoz, J. (1995) "El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra", *Cuadernos de Teatro Clásico* 5, pp. 99-109, citado en Ruiz Vega, F. A, art. cit., (p. 66).

75. Ruiz Vega, F. A, art. cit., (p. 67).

76. *Ibidem*. Sobre la comididad de CC reseño otra vez a Lázaro Niso, R. art. cit. Aquí no desarrollo toda su idea, porque he preferido centrarme en Bretón, pero sin lugar a dudas

“haría las delicias de una concurrencia burguesa con prurito de preponderancia social”⁷⁷, a pesar de lo cual, prosigue, Bretón le otorga una porción de dignidad⁷⁸.

Modificaciones lingüísticas

Es evidente que este tipo de modificaciones era más que necesario, si tenemos en cuenta que el estilo literario ya había evolucionado mucho para la llegada del siglo XIX. El juego conceptista ya se había sustituido por un lenguaje sin agudezas ni sobrecargado. Por supuesto, el culteranismo, aborrecido por los acérrimos detractores ilustrados, ya había desaparecido. Sin embargo, nadie desconoce el fervor que Calderón sentía por la lengua poética gongorina. El estilo calderoniano siempre da pie a preciosas joyas culteranas del estilo del poeta cordobés (llegando incluso a glosar obras suyas). No voy a añadir nada que no se sepa a este respecto; muchos trabajos sobre Calderón ya han demostrado la influencia gongorina en su estilo⁷⁹. Es en este aspecto donde más choca la mentalidad áurea y la bretoniana.

Aquellos pasajes más conceptistas, y más confusos para el público dimitonónico, son cercenados sin más miramiento. Lógico en esa búsqueda de la verosimilitud y la medida. Suprime largas tiradas de versos, las cuales no añaden nada a la acción, sino que son pirotecnia verbal tan del gusto calderoniano (y barroco). Cuando no los suprime, directamente los retoca y adapta a las necesidades de su público.

CONCLUSIONES

Las investigaciones avanzan muchísimo y junto a ellas las nuevas plataformas de difusión. Estas últimas ayudan considerablemente a que los resultados se puedan dar a conocer dentro del ámbito investigador. Gracias al esfuerzo y al enriquecimiento, cada vez son más los trabajos sobre literatura que buscan dar a conocer obras que a través de las épocas han podido quedar en el olvido.

explica detalladamente los mecanismos cómicos de la obra, dentro de los cuales analiza el papel de Celio en la trama.

77. *Ibidem.* (p. 68).

78. *Ibidem.* (p. 69.)

79. Ver Gates, E. J. (1937). “Góngora and Calderón”, *Hispanic Review* 5, pp. 241-258; Sage, J. y Meryon Wilson, E. (1964). *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*. Londres: Tamesis Books Limited; Watson, J. A. (1976). *The metaphorical procedure of Góngora and Calderón*. Dissertation Catholic University of America. Pinillos, C. (2004). “La presencia de Góngora en los autos de Calderón” En Nider, V. (ed.), *Teatri del Mediterraneo: riscrittura e ricodificazioni tra '500 e '600*. Trento: Dipartimento di scienze filologiche e storiche, pp. 267-287.

Este olvido que muchas veces es provocado por un cambio en la mentalidad de la sociedad, como hemos visto en esa fractura que se produce entre el s. XVII y el s. XVIII. Fractura que muchas veces ha sido exagerada por la crítica literaria, pues también hemos podido comprobar que en las épocas de transición, por mucho cambio que se introduzca, siempre hay contradicciones motivadas por la admiración del pasado y las ganas de superar el futuro.

En cuanto a la labor de refundición de Bretón, creo justo rechazar aquellas opiniones que el autor ha arrastrado durante tanto tiempo, puesto que debemos valorar sus obras, tanto las propias como las refundiciones. Y las debemos valorar con criterios filológicos, es decir, atendiendo al contexto en el que se producen las obras. Como se ha dicho, la literatura es un producto histórico. No debemos analizar una refundición estableciendo una comparación equívoca como si se tratara de una “falsificación”. Es cierto, que muchas veces, al tratar de autores de primera fila, como Calderón, se trata de elogiar su obra realizando una comparación que es injusta desde el punto de vista filológico. No han sido escritas en un mismo período, ni responden a necesidades iguales.

Si bien nadie duda de la calidad de Calderón, y cada vez más los estudiosos interpretan sus textos respetando la mentalidad barroca y los códigos que imperan, es necesario analizar su refundición desde la mentalidad de su propia época, porque caemos en un anacronismo imperdonable.

Hemos visto cómo el fenómeno de las refundiciones se ha llegado a ver de un modo peyorativo, quizá movido por esta idea de que no se puede superar al maestro. Sin embargo, la intención de la refundición no es sino la de llevar una buena obra, un buen texto a un público o espectador muy diferente. Hoy día seguimos asistiendo a la necesidad de modificar los textos clásicos para poder llegar al gran público. Y aunque estoy muy de acuerdo en que no siempre se logra hacer con la calidad suficiente, por malas interpretaciones de los clásicos casi siempre, sí creo necesario romper las ataduras a la hora de introducir cambios en la fuente.

Bretón hace un gran trabajo como refundidor porque tiene muy claro su concepto de teoría dramática. Crítico literario y dramaturgo, pone en práctica los preceptos decimonónicos, y si lo analizamos desde esa perspectiva, debemos considerar a Manuel Bretón de los Herreros como una figura imprescindible de la literatura hispánica.

