

FUEGO DE DIOS EN EL QUERER BIEN:
DE CALDERÓN A BRETÓN DE LOS HERREROS¹

Juan Manuel Escudero Baztán
Universidad de Navarra
(GRISO. Grupo de Investigación del Siglo de Oro)
Campus universitario, s/n
31009. Pamplona. Navarra. España
jescudero@unav.es

El siglo XIX hereda del siglo XVIII una prevención atávica contra la estética barroca y en especial contra la fórmula teatral creada por Lope. Prejuicios estéticos, literarios y sociológicos configuran una percepción del teatro áureo como manifestación artística obsoleta y alejada de la sensibilidad del espectador. Esta revisión crítica a la baja es la causa primordial del aumento del interés por el teatro de Calderón y otros dramaturgos. Y termina por configurar una especie de imperativo estético y social que legitima la necesidad de refundir las obras barrocas para

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de autos sacramentales completos de Lope de Vega. Estudio, edición y contexto histórico, financiado por el Ministerio Economía y Competitividad, Gobierno de España. Dirección General de Investigación y Gestión del Plan Nacional de I+D+I. Subprograma de Proyectos de Investigación de la Excelencia (FFI2013-45388-P).

desbrozar en ellas todo lo inútil y pernicioso. Muchos son los dramaturgos del XIX que muestran inusitado interés por la obra del dramaturgo madrileño. Y uno de sus más destacados seguidores fue Manuel Bretón de los Herreros, que se sitúa, sin duda, dentro de esta corriente reformista. Las varias manipulaciones llevadas a cabo en los textos áureos permiten hablar de un número variable según los casos de procesos de escritura bajo etiquetas a veces poco claras como adaptaciones, refundiciones, versiones, etc. Sin entrar en mayores deslindes terminológicos (que no vienen al caso), son siempre casos de reescrituras con mayor o menor grado de aproximación con respecto al modelo que siguen. Responden en la mayoría de los casos a un afán actualizador y de adecuación sincrónica. Hay datos objetivos que avalan esta visibilidad del teatro del Siglo de Oro. Adams² señala, por ejemplo, cómo entre 1820 y 1850 se representaron en Madrid 2730 obras del Siglo de Oro, lo que supone aproximadamente un 10% del total de obras estrenadas durante esos años. El mismo Bretón, en varios artículos suyos, presenta resúmenes estadísticos de las obras llevadas a la escena en los teatros del Príncipe y de la Cruz en algunas temporadas concretas, como en la de 1831-1832, en donde de las cincuenta y cuatro piezas ofrecidas, seis fueron obras originales (una tragedia y cinco comedias) y seis también el número de refundiciones³.

En este sentido, las relaciones de intertextualidad que se establecen entre los modelos y sus respectivas reescrituras son muy interesantes porque ponen de manifiesto los modos de leer y comprender el teatro barroco por los dramaturgos del siglo XIX. Sin embargo, abordar este tema de manera recta parte necesariamente de un deslinde de conceptos fundamentales que la crítica actual confunde a veces. Hay dos perspectivas que conviven alejadas, pero que en algún momento de su desarrollo se entrecruzan. Una tiene que ver con la interpretación crítica del teatro áureo y su significado, donde predomina el entendimiento de los procesos dramáticos a partir de una serie de reglas y convencionalismos sociales que sustentan la maquinaria dramática barroca. Ignorarlos o manipularlos condiciona la comprensión global de los textos y de las condiciones en las que fueron escritos. Bajo este parámetro de análisis crítico las reescrituras decimonónicas ejemplifican qué no entendieron

² Ver Adams, 1936, p. 342. Citado, a su vez, por Miret, 1997, p. 43.

³ Ver Bretón de los Herreros, *Obra dispersa*, 1965, pp. 209-212. Citado, a su vez, por Miret, 1997, pp. 43-44.

los intelectuales del XIX, y la raíz de las fobias estéticas que arrastró el teatro barroco hasta su rehabilitación a finales de la centuria. La otra perspectiva es más simple al depender solo del conocimiento y de la lectura cabal de los dramaturgos del XIX. Es decir, de su estricto conocimiento del teatro barroco y de las posturas estéticas derivadas de ese conocimiento que se aúnan, claro, con la visión positivista y reformista del teatro como herramienta de cambio y de enseñanza social. En este sentido, cobra importancia notar qué sabía Bretón de los Herreros y cómo entendía el teatro de Calderón. Ambas perspectivas son diferentes, pero a veces se mezclan por ignorancia de quien lee hoy estas obras, y generan confusión y malentendidos.

Fuego de Dios en el querer bien se publica por primera vez en 1660⁴ en un volumen misceláneo de comedias que lleva por título *De los mejores el mejor, libro nuevo de comedias varias, nunca impresas, compuestas por los mejores ingenios de España, parte trece*. Pero fue escrita bastante antes, a principios de la década de los años cuarenta. Según consigna Cruickshank⁵, fue una de las obras ofrecidas en Valencia por Ascanio⁶ en junio de 1644 como una «comedia nueva, nunca representada en Valencia⁷». Es verosímil pensar que Calderón escribió esa comedia para el autor de comedias en la primera mitad de aquel año, aunque también pudo haberla compuesto, como *El secreto a voces*, mientras se hallaba en Madrid con permiso, entre noviembre de 1641 y abril de 1642. Las conjeturas de Hilborn⁸, que la sitúa en 1641-1644, no contradice esta hipótesis de escritura, pese a que son en general poco precisas⁹. La obra pertenece, por tanto, al periodo secular calderoniano de madurez, y de consolidación de la fórmula dramática de la comedia de capa y espada, que Calderón cultiva con indudable maestría. En este sentido, la mecánica

⁴ En Madrid, por Mateo Fernández, 1660. Se ha manejado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, signatura: R/22666. Fue publicado después en la *Séptima parte de comedias* de Juan de Vera Tassis y Villarroel en 1682.

⁵ Ver Cruickshank, 2011, pp. 388-389.

⁶ Ver más datos sobre este asunto en el *DICAT*, s. v. La festividad del Corpus de 1644 cayó ese año el 26 de mayo, y la compañía de Ascanio fue una de las elegidas para representar ese año los autos en Madrid.

⁷ Ver Esquerdo Sivera, 1975, pp. 437-438.

⁸ Ver Hilborn, 1938, pp. 45-46.

⁹ Cotarelo, 2001, señala fechas de escritura próximas también al inicio de la década de los cuarenta.

precisa ha sido suficientemente señalada y establecida por Arellano¹⁰, y a sus trabajos definitivos sobre el género me remito para mayores precisiones. Pero apuntaré brevemente los elementos básicos¹¹ (muchos de ellos relacionados con la no observancia de las reglas básicas de la verosimilitud y el decoro) que me parecen relevantes para mis propósitos meramente identificativos —y descriptivos— y que reduzco, por ahora, a tres aspectos fundamentales: las unidades dramáticas de tiempo y lugar; la inverosimilitud de la trama con tendencia a la reducción de personajes y a la densificación de relaciones; y la ruptura del decoro sobre todo en los personajes altos. A todo esto cabría añadir el uso de una onomástica coetánea, a veces la autoparodia referencial y la presencia de un universo textual profundamente literaturizado¹². Parte de estos elementos, como comento a continuación, son claramente visibles en *Fuego de Dios en el querer bien*.

Creo que es un hecho incontestable que las unidades de tiempo y de lugar, articuladas sobre el principio de la verosimilitud, son empleadas inverosímilmente en la comedia de capa y espada de forma deliberada para conseguir la «inverosimilitud sorprendente», que busca captar la atención del espectador mediante la presentación ante sus ojos de un *artefacto* lúdico e inesperado¹³. Aquí, la unidad de tiempo ocupa unas veinticuatro horas, ciñéndose con exactitud a lo señalado por muchos de los tratadistas de la época. Más en detalle. La jornada primera empieza al atardecer (la hora de la merienda) y termina poco después de anochecer. La segunda y la tercera jornadas transcurren enteramente en las horas diurnas del día siguiente hasta la caída del sol.

¹⁰ Ver Arellano, 1988, 1990, 1994 y 1996.

¹¹ Ver Escudero Baztán, 2011 y 2013.

¹² A los que cabría añadir un empleo de las formas métricas no con connotaciones semánticas, sino con un empleo meramente funcional, a la par que una acusada tendencia a la reducción de la polimetría; un planteamiento estereotipado que afecta al ámbito retórico y estilístico (como señala con atinada precisión Sepúlveda, 2003, p. 818; remito a su trabajo para mayores precisiones).

¹³ En un plano teórico, en el que caben excepciones y matizaciones, hay una incompatibilidad de principio entre el empleo inverosímil de estas unidades y la construcción de la tragedia, donde resulta del todo incongruente encontrar esa observancia caprichosa, pero no así en esta comedia cómica, donde cabe, sin embargo, una observancia algo más laxa que en otras comedias calderonianas.

La unidad de lugar es también poco restrictiva. La comedia transcurre en un ámbito urbano como Madrid¹⁴ tanto en espacios interiores¹⁵ (habitaciones particulares) como en sus calles como corresponde a los usos establecidos del género que suele insertar marcas espaciales coetáneas reales. Se nombran lugares y calles emblemáticos de Madrid: el río Manzanares y sus alrededores, la calle del Carmen, y la Calle Mayor, sede de muchas estampas costumbristas (p. 1252):

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

De nuevo el concepto de lo inverosímil no se circunscribe sólo a las reglas de la preceptiva clásica, afecta también a la construcción de la trama, mediante tres elementos suficientemente presentes en la comedia: la reducción de la nómina de personajes con tendencia a la atomización de sus relaciones, motivaciones e intereses; la función ponderativa referencial; y la mecanización extrema de ciertos recursos de la acción¹⁶. La nómina de personajes es relativamente corta: cinco personajes pertenecientes al ámbito de caballeros y damas (como mandan los cánones número impar y ruptura deliberada del principio paritario: tres varones y dos mujeres) y otros cinco relacionados con el ámbito de la servi-

¹⁴ Madrid es uno de los espacios urbanos favoritos de Calderón, y allí sitúa bastantes de sus comedias de capa y espada: *Antes que todo es mi dama*, *El astrólogo fingido*, *¿Cuál es mayor perfección?*, *La dama duende*, *La desdicha de la voz*, *Los empeños de un acaso*, *Guárdate del agua mansa*, *Hombre pobre todo es trazas*, *Mañanas de abril y mayo*, *Mañana será otro día*, *No hay burlas con el amor*, etc.

¹⁵ Sobre el modelo real de este espacio privado, fuera de la muy efectiva escalera escondida que comunica varios espacios interiores de la casa, es muy interesante el trabajo de Antonucci, 2002, que estudia específicamente esos espacios.

¹⁶ Se pueden considerar verdaderos textos microargumentales (llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de cartas u otros objetos comprometidos, etc.).

dumbre, aparte de un escribano, un alguacil y don Pedro que actúa como viejo. Hay una condensación de relaciones en un reparto de personajes relativamente corto, y dado que dicha condensación posibilita un desarrollo alto del enredo, Calderón utiliza la función ponderativa referencial, en este caso informativa, pensada para que el espectador no pierda el hilo de su argumentación y supla los vacíos narrativos del enredo, demasiado denso en ocasiones para su exposición solo en escena. Hay al menos tres de relativa extensión en el texto: uno al inicio de la acción cuando don Álvaro cuenta a su hermana doña Ángela su azaroso encuentro con doña Beatriz a orillas del Manzanares (pp. 1250 y ss.). El segundo, en la intervención de don Juan y sus relato de la camaradería con don Álvaro como soldados en Flandes, que sirve en parte para explicar las motivaciones amorosas de don Juan y su repentina llegada a la corte (pp. 1259-1260); y un tercero sobre el interrogatorio a doña Beatriz, acerca del hombre herido, don Diego, que reposa en casa de doña Ángela, y que supone el desarrollo de la función tramoyística del tema del honor (pp. 1263-1264). Sobre los hilos particulares de esta densa red, Calderón desarrolla con habilidad todo el repertorio de situaciones convencionales entre las que, al menos tres, pueden ser señaladas como ejemplos de saturación mecanicista: la primera, relativa al episodio del accidente de doña Beatriz a la vera del río, que resulta clave por su carácter determinante en la génesis del enredo y porque inicia el juego de encuentros y desencuentros entre los tres galanes y las dos damas; la segunda, la exploración del espacio cerrado de la habitación de Ángela, con el resto de aposentos de la casa, que funciona exactamente como un refugio aparentemente seguro en la disposición tracista de la trama; y la tercera, el episodio del trueque de identidades —y vestuario— entre doña Ángela y su criada Luisa.

La ruptura del decoro es otro de los aspectos característicos del género en cuestión, que en Calderón obedece casi siempre a una cierta generalización del agente cómico, con tendencia a la apropiación de características del gracioso por parte de los personajes altos. En *Fuego de Dios en el querer bien* se observa (de manera menos marcada que en otras comedias como *No hay burlas con el amor*¹⁷) una suerte de ruptura en el decoro del personaje femenino de doña Ángela en dos sentidos. Uno, porque Calderón dota al personaje de una habilidad exacerbada para la

¹⁷ Remito a la edición de Arellano, *No hay burlas con el amor* de Calderón, 1981, para mayores detalles sobre la caracterización de los protagonistas.

confección del enredo y el manejo rápido de las situaciones más disparatadas¹⁸. Y dos, porque doña Ángela funciona como personaje femenino peculiar en su diseño, al inicio recalcitrante al amor¹⁹, pero «vencida a sí misma» en el transcurrir de la segunda jornada al enamorarse, víctima de sus propios enredos, de don Juan²⁰. Con el personaje de don Juan ocurre un proceso similar. Protagoniza junto a su criado una escena de carácter entremesil con palos de por medio, en el que Hernando termina descalabrado, mientras que a su vez se permite juegos de palabras ingeniosos, que lindan a veces con lo satírico y lo burlesco²¹.

La onomástica coetánea de los personajes, se cumple aquí a rajatabla en los personajes principales (don Álvaro, don Pedro, don Félix, don Juan, doña Ángela, doña Beatriz) nombres todos ellos que pertenecen al ámbito común de los caballeros particulares²².

Es obvio que *Fuego de Dios en el querer bien*, como otras muchas comedias de capa y espada («de puro enredo» en palabras de Iglesias Feijoo²³), cumple con creces con los requisitos del género y su mecánica precisa²⁴, cuyo desconocimiento a veces deviene en falsas interpretaciones y análisis erróneos. Pondré un caso que me parece claro en *Fuego*

¹⁸ Desde el inicio de la comedia se señala esta característica sorprendente en la dama, en palabras de su hermano don Álvaro (p. 1250): «Yo no me quiero poner / contigo en sofisterías, / porque ya sé que tu ingenio / se saldrá con cuanto diga, / según la opinión te ha dado / de galante y esparcida / en ocasiones [...]».

¹⁹ «¿Hay cosa de mayor risa / que ver a un enamorado / cómo sus afectos pinta? / ¡Pobres dellos, y dichosa / yo, que no supe en mi vida / lo que es querer bien a / nadie, sino libre, ufana, altiva, / hacer donaire de todos, / sin que haya tan atrevida / pasión que piense que a mí / me avasalle ni me rinda!» (p. 1253).

²⁰ Ver p. 1268: «No sé / cómo te diga mi lengua / cuánto me ha pesado oír / que haya de irse tan apriesa / don Juan».

²¹ «Como en sabiendo que era / mi pretensión una dama, / que vine a Madrid por verla, / y está enamorado de otro, / es llana la consecuencia / de que será, por ser fácil, / dificultoso quererla» (p. 1268).

²² La normalización onomástica alcanza incluso al gracioso, cuyo nombre no cumple en este caso con la convención onomástica de atribuir al nombre del gracioso un valor connotativo satírico-burlesco. En *El escondido y la tapada*, por ejemplo, al gracioso se le llama a partir, sobre todo, de juegos de palabras bastante obvios: «Beatriz.- Tente, / borracho, ¿qué haces? Cesar.- Espera... / Mosquito.- Por mi nombre me llamaron» (vv. 305-307). Ver Escudero Baztán, 2013.

²³ Ver Iglesias Feijoo, 1998, p. 216.

²⁴ Fundamento esencial este del enredo que, como se ha señalado, modifica todos los parámetros habituales que definen el teatro barroco, pues afecta tanto a las unidades de acción, tiempo y lugar, a conceptos fundamentales como el decoro y la verosimilitud,

de Dios en el querer bien —y que tiene que ver con el incumplimiento de esta primera perspectiva de valoración crítica del teatro áureo— relativo al honor, tema muy complejo en su origen y de muy diferente valoración según su adscripción a un género determinado. En general, el tema del honor en las comedias cómicas queda circunscrito al imperativo del enredo. Inserto en las complejas relaciones de la trama pierde por completo su connotación trágica para volverse un patrón posibilista de la densidad sorprendente de la acción dramática. No son comedias donde el honor tenga una significación seria o trágica, sino comedias donde el honor es dinamizador y multiplicador esencial de la urdimbre del enredo. *Fuego de Dios en el querer bien*, en este sentido, se caracteriza por la presencia de una protagonista extremadamente ingeniosa²⁵ que puede desarrollar su juego protegida por las convenciones del género. Miret²⁶, que estudia la refundición de Bretón de los Herreros insiste en que una de las diferencias esenciales entre ambas obras

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

Y añade:

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

Miret no comprende la posición lúdica del tema del honor en la comedia calderoniana; la única diferencia con Bretón es de cantidad que no de calidad. Su lectura tragedizante²⁷ (la de Miret) es inicio de una

como a elementos propios del universo dramático, que funcionan de una manera u otra dependiendo al género en que se insertan.

²⁵ Ver Arellano, 2013, pp. 342-343.

²⁶ Ver Miret, 1997. La citas respectivamente en pp. 53 y 54.

²⁷ Las malas lecturas (lecturas trágicas de comedias cómicas de Calderón) es una constante en la literatura anglosajona de la primera mitad del siglo xx. Son muy esclarecedoras las palabras que dedica Arellano (2013, p. 334) citando otros trabajos suyos anteriores.

desviación crítica, por desconocimiento de la fuente, que le lleva a un análisis falso de las diferencias entre modelo y reescritura:

Pero el dramaturgo de La Rioja no se conformó solamente con este procedimiento sino que trató de suavizar los momentos de mayor tensión de la pieza calderoniana para lo cual introdujo elementos cómicos con el objetivo de acercar más la obra a lo que, para él, debía ser una comedia.

Sin embargo, es cierto que a esta perspectiva crítica sobre el texto, fundada a partir de los rasgos que conforman el teatro áureo español, le hace falta la necesaria complementariedad de la perspectiva sincrónica. Esto es, cómo habían leído y entendido a Calderón y a los dramaturgos del xvii los refundidores del xix. El caso particular de Bretón como reescritor²⁸ es muy interesante en cuanto que dejó impresos en artículos y en otros lugares de su obra abundantes ideas al respecto²⁹. En un artículo aparecido el 2 de diciembre de 1831 en el *Correo literario y mercantil*, con el título de «Teatro. Producciones originales³⁰», señala como necesarias las refundiciones del teatro clásico para adaptarlas al público de la época³¹. Las opiniones de Bretón se inscriben en un contexto de disputa sobre el valor de las obras dramáticas del Siglo de Oro, y lo que estas

²⁸ Remito para mayores precisiones al catálogo de sus obras inserto en el primer volumen de sus obras de 1883, pp. xix-xxix. También estudia algunas de estas refundiciones Flynn, 1977. Para estudios concretos de algunas de estas refundiciones, ver Ruiz Vega, 1998 y Vellón Lahoz, 1996.

²⁹ Es clásico el trabajo de Qualia, 1941. Miret, 2004, hace acopio de material muy interesante a este respecto. Lo que reproduzco aquí es una pequeña muestra, y remito a su trabajo para mayores detalles.

³⁰ «Ni por respeto supersticioso se ha de privar al público de ver puestas en escena muchas comedias antiguas que, sin ser refundidas, sería imposible representarlas, ya porque al gusto del siglo repugnarían algunas escenas, ya porque otras, tales como se escribieron, serían reprobadas por la censura; ya en fin porque algunas de dichas comedias pueden ser purgadas con facilidad y sin perjudicar a su mérito de ciertas irregularidades que las afean, y en que incurrieron sus autores, no por ignorancia, sino por desidia o por acomodarse al mal gusto y demasiada tolerancia del público para quien escribían» (ver Bretón, *Obra dispersa*, 1965, pp. 209-212).

³¹ Pero este fenómeno es una constante en cada periodo. Fue el deseo expresado por Rey de Artieda en el xvi cuando buscó una fórmula alternativa a la anquilosada tragedia renacentista (ver Escudero Baztán, 2015) y lo mismo le ocurrió a Lope cuyo teatro está cimentado por el seguimiento ciego del «gusto del vulgo» (como repite con insistencia en su *Arte nuevo de hacer comedias*). Remito para más detalles al trabajo clásico de Rozas, 1976.

podían aportar como novedoso al teatro del diecinueve. En este sentido se deben entender las impresiones generales de autores como Bretón de los Herreros, Amador de los Ríos, Rodríguez Rubí, Escosura, Tejado o Nocedal, que, en sesiones literarias del Liceo³², debatieron sobre la conveniencia de imitar a los poetas dramáticos del siglo xvii, pese a que Bretón insistía con prevención que

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

En realidad —sigue discurriendo Bretón— ni siquiera los caracteres y las costumbres pintadas por los dramaturgos del xvii «son la expresión más fiel de las de aquellos tiempos pues de otro modo habremos de suponer liviandad en todas las hijas, genio pendenciero en todos los galanes y tiranía en todos los padres»³³. Pero nada de esto hizo que el escritor riojano perdiese interés por el teatro áureo, es más, ya entre los años 1826 y 1832, el autor había refundido ocho comedias de autores del Siglo de Oro. Y en 1847 estrena en Madrid *¡Fuego de Dios en el querer bien!* de Calderón y *Desde Toledo a Madrid* de Tirso, esta última con un éxito de público más que notable. Su reescritura de la obra calderoniana tiene más de puesta al día de la expresión poética que de la escritura de un texto nuevo y diferente. Sorprende, en cierto modo, la observancia del modelo, pese a los cambios realizados. Estos responden perfectamente a la idea de modernización del teatro barroco propugnada por Bretón. Los cambios más significativos operan desde la perspectiva de actualización del texto tanto en un plano léxico como de disposición de las escenas. La primera aparece ya en las indicaciones escénicas previas al inicio de la comedia: «La acción pasa en Madrid, en el siglo xviii, sin año determinado. Los actos primero y segundo tienen lugar en casa de don Álvaro; el tercero en la de don Juan y el cuarto en la de don Pedro»

³² Estos planteamientos fueron recogidos en un artículo sin firma publicado en el número 31 de la revista literaria de *El Español*, en 1845. Como escribe Miret (1997, p. 45): «El anónimo redactor de tal artículo nos presenta a un Bretón preocupado por la poca utilidad moral —e incluso peligrosidad— que los personajes y situaciones que aparecen en las obras del xvii pudieran tener para un espectador del xix, puesto que la sociedad era distinta». La cita de Bretón corresponde a dicha revista.

³³ Sobre esta estética del teatro como reflejo de la realidad en el xix, ver Caldera, 1983.

(p. 299³⁴). Aparte de una división en escenas y en cuatro actos, lo que llama la atención es una actualización poco uniforme porque la mayoría de lances y situaciones vertidos en la versión bretoniana permanecen idénticos, solo alterados por esa precaria e imprecisa perspectiva pergeñada a partir de la indicación escénica inicial. A partir de ahí, la mayoría de ingredientes poco o nada cambian. Sigue intacta la visión picaresca de la ribera del Manzanares, lugar predilecto en el xvii para todo tipo de escaramuzas galantes. A veces hay cambios mínimos que sí responden a una modernización de situaciones del teatro áureo que resultan ahora poco comprensibles para un público alejado de la sensibilidad barroca. Pero el cambio pierde parte de su significación completa porque, en el fondo, la actualización de ciertos motivos áureos no siempre es posible. Recuérdese que la entrada inopinada de don Juan en casa de don Álvaro es el resultado en Calderón del enfrentamiento de amo y señor con una banda capeadores³⁵ (ladrones de capas):

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

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

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

³⁴ Cito siempre por la edición de *Obras* de 1850. Ver bibliografía.

³⁵ Tipo de ladrón muy habitual en la época. Un magnífico retablo de ladrones y técnicas de latrocinio puede verse en *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García, ed. Roncero, 1998.

Otras veces, las alusiones a las manifestaciones de la cultura material se reducen en la reescritura con una clara vocación de economía dramática y de adecuación al horizonte de expectativas del espectador bretoniano, como ocurre con la alusión a las «varias bujerías» que se venden en la Calle Mayor³⁶ (p. 301). Pero en otras ocasiones llama la atención el férreo sometimiento a las líneas principales de la trama, que en general, Bretón respeta hasta la conclusión salvo pequeños cambios. Esto significa, entre otras cosas, que el dramaturgo riojano entendió con bastante sentido común las posibilidades lúdicas de enredo que ofrecía el tema del honor en su comedia. Mantuvo, por tanto, su desarrollo como motor tracista, no relegando su importancia, ni la de sus adyacentes como duelos, espadas, escondites y apariciones repentinas. A veces, incluso, sin importarle el posible anacronismo de su uso en una comedia ambientada en el siglo XVIII, en donde las situaciones son idénticas y aparentemente también la necesidad del derramamiento de sangre para reparar el honor mancillado. Miret³⁷ ve, en cambio, claros síntomas de su desmoronamiento y su sustitución por lo que él llama un amor burgués, de carácter más sentimental, con soluciones más pragmáticas en los casos de honra. Pero solo hay cambios perceptibles en el plano discursivo, con una tendencia a la reducción de sus manifestaciones verbales en escena, a las que, de seguro, el público decimonónico no estaba tan entrenado como el barroco. También Miret insiste en la originalidad de los personajes femeninos de Bretón, no tanto por su «desenvoltura y desembarazo³⁸» en palabras de Iravedra, sino por erigirse como un modelo de mujer «que se recela de los hombres: que está dispuesta a amarlos; mas no se apasiona por ninguno; que entrega su mano por reflexión, no por ciego cariño³⁹». Pero nada de esto hay en la refundición de Bretón, sólo una insistencia mayor en el modelo a la hora de dibujar la pasión amorosa que don Juan despierta en la protagonista (p. 316):

Y es forzoso que lo sepas.
Me va cuanto a una mujer

³⁶ La geografía castiza de Madrid también sufre una transformación actualizadora. Por ejemplo, desaparece la calle del Carmen para ser sustituida por la calle de Huertas.

³⁷ Ver Miret, 1997, p. 52.

³⁸ Como señala Iravedra (1947, p. 17) al estudiar las figuras femeninas en el teatro de Bretón de los Herreros, equiparando muchas de ellas a las heroínas del teatro áureo.

³⁹ Ver Gil de Zárate, 1842, p. 39. Citado por Miret, 1997, p. 57.

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

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

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

El sentido dilógico de «soltar un preso» (‘echar una ventosidad’⁴⁰) aplicado a la protagonista, despierta las iras del galán que de forma un tanto ridícula agrade a su criado en una escena, claro, que recuerda mucho a los palos entremesiles. A Bretón el chiste le parece inapropiado, fuera de lugar, e incomprensible para el público de su época. Y lo reescribe de la siguiente manera (p. 314):

Pues, ¡cuerpo de Dios!,
 ¿quién ha de tener paciencia

⁴⁰ Ver, por ejemplo, repertorios léxicos conocidos en la época como el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* de Terreros y Pando, 1788, s. v.

para esperar un gran lance,
y que se quede tan hueca
doña Marisabidilla
tras de hacer una simpleza?

El comentario que señala en nota el refundidor⁴¹, en el que confiesa sus limitaciones para encontrar una réplica igual de ingeniosa pero menos indecente, es sintomático de la tiranía que ejerce la perspectiva del receptor global, capaz de alterar el equilibrio y la justificación compositivos de la fábula, pues Bretón lee correctamente el texto calderoniano al establecer una recta relación entre el chiste malsonante de Hernando y la fulminante reacción de su amo. En la versión bretoniana el chiste es inocuo y no justifica en absoluto la acción violenta de don Juan.

⁴¹ «Este es un chiste mal sonante, pero muy propio de un lacayo, y no carece de oportunidad. Por otra parte, nada menos se necesitaba para justificar la cólera de don Juan, de la cual naturalmente procede uno de los incidentes más dramáticos e ingeniosos de la fábula. Pero el refundidor, que tiene que habérselas con un público menos indulgente, no se atrevió a conservar este epigrama, temeroso de que algún benévolo espectador se lo atribuyese; y confiesa no haber hallado medio para suplirlo con una réplica que, sin ser indecente, tuviese bastante gracia para hacer reír, y bastante insolencia para merecer calabazas» (p. 314).

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Nicholson B., «Siglo de Oro plays in Madrid, 1820-1850», *Hispanic Review*, 4, 1936, p. 342.
- ANTONUCCI, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998)*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2002, pp. 57-81.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de teatro clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- ARELLANO, Ignacio, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
- ARELLANO, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- ARELLANO, Ignacio, «El honor calderoniano en las comedias de capa y espada», *Romanische Forschungen*, 125, 2013, pp. 331-352.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *¡Fuego de Dios en el querer bien!*, en *Obras de D. Manuel Bretón de los Herreros, de la Real Academia Española*. Teatro, Madrid, Imprenta Nacional, 1850, vol. IV, pp. 299-333.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Obra dispersa*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Obras*, Madrid, Imprenta de Miguel Gines-ta, 1883, 5 vols.
- CALDERA, Ermanno, «Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de Literatura Española*, 2, 1983, pp. 57-81.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Fuego de Dios en el querer bien*, en *Obras completas de Calderón*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, vol. I, 1991, pp. 1250-1288.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *No hay burlas con el amor*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona, Eunsa, 1981.

- COTARELO, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. facsímil de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- CRUICKSHANK, DON W., *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 2011.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español. DICAT*, dir. Teresa Ferrer, Kassel, Reichenberger, 2008.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «*El escondido y la tapada*: la mecánica imprecisa de la comedia de capa y espada en Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. Frédéric de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 163-182.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Dislocaciones genéricas calderonianas. El llamativo caso de *No hay cosa como callar*», *Anuario calderoniano*, 6, 2013, pp. 75-93.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Las versiones dramáticas áureas de la leyenda de los amantes de Teruel», *Iberoromania*, 81, 2015, pp. 2-15.
- ESQUERDO SIVERA, Vicenta, «Aportaciones al estudio del teatro en Valencia», *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, pp. 429-530.
- FLYNN, Gerard, «The refundiciones of Manuel Bretón de los Herreros», *Estudios Iberoamericanos*, 3, 1977, pp. 257-266.
- GARCÍA, Carlos, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, ed. Victoriano Roncero, Pamplona, Eunsa, 1998.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio, «D. Manuel Bretón de los Herreros», *Galería de españoles célebres contemporáneos*, Madrid, Sánchez, 1842.
- HILBORN, Howard W., *A Chronology of the Plays of Don Pedro Calderón*, Toronto, University of Toronto Press, 1938.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «“Que hay mujeres tramoyeras”: La matemática perfecta de la comedia calderoniana», en *La comedia de enredo*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1998, pp. 201-236.
- IRAVEDRA, Luisa, «Las figuras femeninas del teatro de Bretón», *Berceo*, 2, 1947, pp. 17-24.
- MIRET, Pau, «Bretón de los Herreros y el teatro del Siglo de Oro: del honor calderoniano al amor burgués», *Anuari de Filologia*, 20, 8, sección F, 1997, pp. 43-58.
- MIRET, Pau, *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004.
- QUALIA, Charles B., «Dramatic criticism in the comedies of Bretón de los Herreros», *Hispania*, 14, 1941, pp. 71-78.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- RUIZ VEGA, Francisco A., «Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: *Con quien vengo, vengo*», *Berceo*, 134, 1998, pp. 55-73.

- SEPÚLVEDA, Jesús, «Haz y envés de convenciones en *El escondido y la tapada* de Pedro Calderón de la Barca», *Criticón*, 87-89, 2003, pp. 815-826.
- TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, Madrid, Imprenta de viuda de Ibarra, 1788, vol. III.
- VELLÓN LAHOZ, Javier, «Moralidad y censura en las refundiciones del teatro barroco: *No hay cosa como callar*, de Bretón de los Herreros», *Revista de Literatura*, 58, 115, 1996, pp. 159-168.