



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

LA REFUNDICIÓN BRETONIANA DE *¡SI NO VIERAN LAS MUJERES!*, DE LOPE DE VEGA: LA «LISURA» EN LA VERSIFICACIÓN Y EL EFECTISMO ESCÉNICO

Ana ZÚÑIGA LACRUZ

(Universidad de La Rioja)¹

<https://orcid.org/0000-0002-6349-4015>

Recibido: 13-01-2025 / Revisado: 01-03-2025

Aceptado: 03-03-2025 / Publicado: 10-9-2025

RESUMEN: Manuel Bretón de los Herreros refunde en 1828 *¡Si no vieran las mujeres!*, obra de *senectute* de Lope de Vega, compuesta alrededor de 1631-1633 y publicada póstumamente en *La vega del Parnaso* (1637). El dramaturgo riojano reescribe esta comedia palatina manteniendo y completando diálogos y escenas que aportan dinamismo y efectismo teatral, y prescindiendo de recursos considerados excesivos en el plano formal y en el plano del contenido. Con ello, Bretón persigue simplificar el texto lopesco y acomodarlo a los intereses y gustos del público decimonónico.

PALABRAS CLAVE: Manuel Bretón de los Herreros, Lope de Vega, refundición, *¡Si no vieran las mujeres!*, versificación, efectismo teatral

THE BRETONIANA RECAST OF *¡SI NO VIERAN LAS MUJERES!*, BY LOPE DE VEGA: THE «LISURA» IN VERSIFICATION AND STAGING EFFECT

ABSTRACT: In 1828, Manuel Bretón de los Herreros recasts *¡Si no vieran las mujeres!*, a *senectute* play by Lope de Vega, composed around 1631-1633 and published posthumously in *La vega del Parnaso* (1637). Bretón rewrites this palatine play maintaining and completing dialogues and scenes that provide dynamism and staging effect. In addition, he eliminates resources considered excessive on a formal basis and on content basis. Bretón seeks to simplify the play by Lope and adapt it to the interests and criteria of the nineteenth-century audience.

KEYWORDS: Manuel Bretón de los Herreros, Lope de Vega, recast, *¡Si no vieran las mujeres!*, versification, staging effect

¹ Este artículo se encuadra en el Proyecto Inicia 2021/03 *El patrimonio cultural como motor económico. La edición crítica del teatro de Manuel Bretón de los Herreros*, financiado por la Comunidad Autónoma de La Rioja.

INTRODUCCIÓN

El teatro español sufrió una importante crisis durante el siglo XIX: censura rígida, pobreza logística, actores incompetentes y autores desprotegidos (Rivas Hernández, 1997: 389). Las guerras y enfrentamientos bélicos que marcaron el periodo decimonónico, especialmente en las primeras décadas, afectaron a la cantidad y calidad de los estrenos originales. Por ello, el teatro, en franca decadencia, hubo de nutrirse de traducciones de obras extranjeras —sobre todo francesas— y de adaptaciones de las comedias del Siglo de Oro (Fernández Urenda, 2015: III).

En este complejo contexto teatral, entró en escena Manuel Bretón de los Herreros, quien, si bien compuso obras originales, ajustadas en mayor o menor medida a la preceptiva imperante moratiniana, tuvo también que dedicar gran parte de su tiempo y esfuerzo a las traducciones y refundiciones², «precisado por la escasez de medios de vivir» (Serdán y Aguirregavida, 1892: 18). Aunque esta labor le resultaba especialmente ingrata (Bretón de los Herreros, 1850: 94), el dramaturgo riojano hizo de la necesidad virtud: gracias a las piezas francesas que tradujo y a las refundiciones que llevó a cabo de los antiguos dramáticos españoles, pudo desbrozar su ingenio, enriquecer su capacidad versificadora y refinar su gusto clásico (Roca de Togores, 1883: 32).

De acuerdo a lo investigado por Flynn (1976: 167), Bretón compuso en torno a un centenar de obras originales, tradujo más de 60 piezas —eminente del francés y, las menos, del italiano— y refundió las siguientes 10 comedias áureas (Muro Munilla, 1999: 113-114): *Los Tellos de Meneses*, de Lope, en 1826; *La carcelera de sí misma*, basada en la calderoniana *Peor está que estaba*, en 1826; *Qué de apuros en tres horas*, de la comedia de Coelho *Los empeños de seis horas o Lo que pasa en una noche*, en 1826; *El príncipe y el villano*, de la comedia moretiana *La fuerza de la naturaleza*, en 1827; *No hay cosa como callar*, de Calderón, en 1827; *¡Si no vieran las mujeres!*, de Lope, en 1828; *Las paredes oyen*, de Juan Ruiz de Alarcón, en 1829; *Con quien vengo vengo*, de Calderón, en 1831; *Fuego de Dios en el querer bien*, de Calderón, en 1847; y, finalmente, en colaboración con Eugenio Hartzenbusch, *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso, en 1847.

La pieza teatral objeto de estudio, *¡Si no vieran las mujeres!*, ocupa el sexto lugar en la trayectoria como refundidor de Bretón de los Herreros. Se podrían barruntar dos posibles motivos para la elección de este texto para su adaptación al público decimonónico: uno de ellos sería el éxito que cosechó esta obra lopesca desde su publicación en 1637, ya que ha sido considerada una de las mejores comedias compuestas por el Fénix de los ingenios (Cano Navarro, 2015a: 85); otro motivo podría tener que ver con las particulares circunstancias de uno de los personajes secundarios, el duque Octavio, hombre desterrado y, por tanto, en situación similar, *mutatis mutandis*, a la de «muchos liberales en aquellos días, exiliados, confinados en sus propiedades lejos de la corte o reducidos a la vida anónima» (Ballesteros Dorado, 2012: 420).

La obra de Lope, de acuerdo a la más reciente edición de Cano Navarro, publicada en 2015,³ consta de 2971 versos, mientras que la refundición de Bretón, conformada por cinco actos, abarca 2322 versos. Según se analizará en las siguientes páginas, esta reducción de en torno a 650 versos se consigue por parte del dramaturgo riojano mediante la

² Sobre el concepto de refundición, ver Sainz Bariaín, 2019.

³ Probablemente Bretón consultó para su refundición alguna de las ediciones de la obra de Lope más cercanas temporalmente a él, como la de Sancha de 1777 o la de Cruzado de 1804, entre las que apenas existen diferencias. El propio Cano Navarro reconoce que «la de Sancha, aunque presenta alguna errata (...), es una buena edición» (2015b: 612). Por ello, se considera razonable contrastar las ediciones modernas de la obra lopesca —la de 1777 es testimonio relevante para la fijación textual— y de la refundición bretoniana (Bretón de los Herreros, en prensa).

simplificación o supresión de aspectos del contenido, como los episodios mitológicos o las «disquisiciones filosóficas provenientes del platonismo y neoplatonismo, chistes conceptuales, discursos amorosos profusamente adornados de imágenes y recursos retóricos» (Villarino, 2010: 4). Junto con el contenido, la forma también sufre un proceso de allanamiento: el autor queleño prescinde de estrofas de arte mayor —omite las silvas, octavas reales y liras; solo mantiene un soneto— y recurre de forma profusa a los romances, redondillas, décimas, seguidillas y pareados.

Frente a la reducción en estos aspectos de contenido y formales, se percibe en la refundición bretoniana un incremento de las anotaciones escénicas para alcanzar un mayor efectismo teatral. Por ello, en las adaptaciones teatrales de Bretón se pueden rastrear didascalías que denotan «un profundo conocimiento y una acertada intuición de las posibilidades del diálogo escénico en relación con los espacios dramáticos lúdicos y escenográficos» (Boves Naves, 1998: 164).

Esta disminución de versos y de conceptos, ligada al aumento de anotaciones escénicas, responde a los principios compositivos que rigen el teatro bretoniano: no se busca exclusivamente la adaptación de la obra a la preceptiva clasicista, sino su ajuste al tiempo, criterios e intereses de los espectadores del siglo xix.

¡SI NO VIERAN LAS MUJERES!: ÉXITO ESCÉNICO Y EDITORIAL DE LAS OBRAS DE LOPE Y BRETON

La pieza teatral *¡Si no vieran las mujeres!* se puede considerar una comedia palatina seria (Zugasti, 2015: 92) o de tesis (González Cañal y Gutiérrez Gil, 2015: 231) que se asienta en tres grandes pilares: el amor, la curiosidad y los celos. Sobre ellos se desarrolla una acción sencilla pero muy efectiva:

Una serie de riñas entre la pareja protagonista, formada por Federico, el privado del emperador, e Isabela, hija del desterrado duque Octavio, complicadas por la existencia de malentendidos, fingimientos y un competidor poderoso, el emperador, que desembocan en la típica feliz unión final cuando los enamorados confiesan su relación. Por tanto, el enredo descansa en la ocultación-revelación de información para disimular ante el emperador por temor a que Federico caiga en desgracia, que a su vez provoca un entretenido vaivén de encuentros y desencuentros de los amantes (Nieto Moreno de Diezmas, 2019: 146-147).

La obra de Lope de Vega tuvo un notable éxito escénico durante los siglos xvii y xviii —se representó en varias ciudades dentro de la península y en Ámsterdam (Cano Navarro, 2015b: 607)— y también a principios del xix: desde 1800 hasta el inicio de la guerra de la Independencia, en 1808, *¡Si no vieran las mujeres!* fue una de las obras más representadas, especialmente en Madrid, junto con otros títulos como *Los Tellos de Mene-
ses*, del mismo Lope, *El garrote más bien dado*, de Calderón, o *El que fuese bobo no camine o
castigo del penseque*, de Tirso (Romero Peña, 2007: 508).

Suerte pareja corrió la refundición bretoniana, que también fue llevada a las tablas en numerosas ocasiones desde su composición, en 1828, hasta mediados de la centuria.⁴ Así, en Madrid, se contabilizan, entre los años 1828 y 1832, 11 puestas en escena en los dos teatros madrileños, el de la Cruz y el del Príncipe (Alcalde Cuevas, 2001: 713). Entre 1830 y

⁴ Durante la segunda mitad de este siglo, se representaron profusamente las obras originales de Bretón de los Herreros, pero sus refundiciones quedaron arrumbadas (Romero López, 2005).

1839, se pueden rastrear 9 representaciones (SBH, 1960: 88) y en la siguiente década, entre 1840 y 1849, un total de 7 puestas en escena (Herrero Salgado, 1963: 100). El especialista bretoniano Muro Munilla llega a una cifra de 25 representaciones, mientras que Adams suma hasta un total de 36 puestas en escena entre 1828 y 1850. Todas estas cifras confirman el éxito escénico que alcanzó la refundición bretoniana en los teatros madrileños.

También en Sevilla se representó esta pieza de Bretón: Aguilar Piñal (1968: 141), apoyándose, entre otras fuentes, en los anales sevillanos de 1800 a 1850 elaborados por Velázquez y Sánchez (1872), localiza, entre los años 1831 y 1833, 2 representaciones en la capital andaluza de *¡Si no vieran las mujeres!* Una sola representación se rastrea en la Ciudad Condal de acuerdo a los datos de los que se dispone hasta la fecha: la refundición bretoniana se llevó a las tablas en el Teatro Circo Barcelonés el 5 de enero de 1859 (Cervelló Español, 2009).

En relación con los aspectos editoriales, el texto lopesco se imprimió en numerosas ocasiones (Cano Navarro, 2015b: 607-608). De la refundición bretoniana, sin embargo, solo existen dos ediciones impresas: una de 1850 y otra de 1862. Aquella se publicó bajo la supervisión del dramaturgo riojano en la Imprenta Nacional, dentro del primer volumen de los cinco que conforman sus obras selectas, prologadas por su amigo Juan Eugenio Hartzenbusch. En el «Prefacio» del mencionado tomo (Bretón de los Herreros, 1850: xiv), el autor riojano anticipa al lector la inclusión de dos de sus refundiciones (aunque no las explicita, se trata de *¡Si no vieran las mujeres!* y la calderoniana *Fuego de Dios en el querer bien*). En una nota al pie, al inicio de la refundición de la obra de Lope, el dramaturgo queleño se extiende en su reflexión sobre el proceso de refundir comedias y se afiga ante esta ingrata labor:

Pero el improbo trabajo que esto requiere, si se ha de hacer con tino y con conciencia, ni está al alcance de todos, ni obtiene en ningún concepto proporcionada recompensa (...). Por estas razones, el autor de la presente colección (...) suprimiría, pues, en esta edición todas las refundiciones más espontáneamente que las hizo; pero amigos ilustrados le han aconsejado que imprima siquiera un par de ellas, como muestra de la poca o mucha maña que se ha dado en su confección (Bretón de los Herreros, 1850: 94).

Bretón se animó a aplicar su criterio inicial en relación con las refundiciones —la eliminación— en las siguientes reediciones de sus obras, pues las dos piezas mencionadas se suprimen en las publicaciones de la editorial Baudry de 1853 y de 1875. Tampoco se rastrean en los seis volúmenes del teatro bretoniano publicados en México entre 1842 y 1843 por la imprenta de Vicente García Torres, ni en los tomos de Manuel Ginesta, lanzados póstumamente (entre 1883 y 1884). De hecho, en el primer volumen de esta última editorial, se presenta un «Apéndice» al mencionado «Prefacio» en el que Bretón se vuelve a lamentar del ingrato quehacer de refundir y confirma la supresión de las dos refundiciones publicadas en 1850:

Cuán difícil y cuán ingrato sea el trabajo de refundir una comedia de nuestro antiguo teatro ya lo expuse en la citada primera edición al incluir en ella dos de las que hice por encargo de actores o de empresas teatrales. En darlas de baja para la nueva colección no hago sacrificio alguno (Bretón de los Herreros, 1883-1884: LXII).

La edición de 1862 de *¡Si no vieran las mujeres!*, publicada en vida del dramaturgo, se inserta en la *Colección de comedias representadas con éxito en los teatros de Madrid*; su impre-

sión corre a cargo de Pascual Conesa y su edición corresponde a Vicente de Lalama. Esta publicación es prácticamente idéntica a la de 1850.

LA VERSIFICACIÓN: «NO HUBIERA PODIDO PRODUCIRSE CON MÁS LISURA»

Manuel Bretón de los Herreros siempre defendió la excelente versificación, «fluida y amena», de los dramaturgos clásicos españoles, a través de la que dotaron de «movimiento y soltura» a los diálogos teatrales (Bretón, 1840: 125).

Como modelo de elocución, el autor riojano presenta en su discurso de ingreso en la RAE (Bretón, 1840: 126) unos versos extraídos de la comedia *¡Si no vieran las mujeres!*: «Por ser cosa fría / esto de las perlas ya, / que aun el mar del Sur está / cansado de las que cría, / no digo que las lloró, / digo que lágrimas vi. / Tú allá sabrás para ti / si fueron perlas o no» (vv. 1033b-1040).⁵ Bretón explica que «en estos versos no hay ninguna figura brillante, ningún epíteto enfático, ningún artificio en la colocación de las palabras. Si Lope hubiera querido expresar su idea en prosa, no hubiera podido producirse con más lisura» (Bretón, 1840: 126).

Efectivamente, las obras *de senectute* de Lope —aquellas que escribe entre 1627 y 1635 y entre las que se encuentra *¡Si no vieran las mujeres!*— presentan «un verso ágil y envolvente» (Rivera Salmerón, 2019: 447). Se trata de una versificación muy del gusto de Bretón, quien, sin menospreciar las diversas combinaciones métricas, defiende la conveniencia del uso recurrente del octosílabo por considerarlo el menos distante de la prosa (Bravo Vega, 1998: 335).

Esta tesis bretoniana se confirma en la refundición *¡Si no vieran las mujeres!*, obra en la que predominan las estrofas octosilábicas y en la que se eliminan todos los versos de arte mayor, salvo el hermoso y famoso soneto «Canta pájaro amante en la enramada». Así se puede observar en la siguiente tabla contrastiva:

⁵ Los versos y su numeración, en este caso y en los siguientes, corresponden a la edición moderna de esta pieza teatral (Bretón de los Herreros, en prensa).

OBRA DE LOPE		REFUNDICIÓN DE BRETÓN	
Jornada I	Metro	Versos	Metro
	Redondillas	1-52	Redondillas
	Décimas	53-182	Décimas
	Redondillas	183-266	Redondillas
	Romance <i>e-o</i>	267-562	Romance <i>e-o</i>
	Soneto	563-576	----
	Redondillas	577-688	Redondillas
	Romance <i>e-o</i>	689-746	Romance <i>e-o</i>
	Silva	747-786	----
	Octavas reales	787-818	----
Jornada II	Romance <i>i-a</i>	819-1014	Romance <i>i-a</i>
	----		Romance <i>i-a</i>
	Silva de pareados	1015-1086	----
	Soneto	1087-1100	----
	----		Romance <i>e-e</i>
	Redondillas	1101-1264	Redondillas
	Romance <i>a-a</i>	1265-1462	----
	Silva de pareados	1463-1507	----
	Redondillas	1508-1539	----
	Décimas	1540-1669	----
Acto I	Romance <i>i-o</i>	1670-1819	Romance <i>i-o</i>
	Décimas	1820-1879	Décimas
	Romance <i>a-a</i>	1880-2033	Romance <i>a-a</i>
	----		----
Acto II	----		Romance <i>i-a</i>
	----		835-902
	----		----
	----		----
Acto III	----		Romance <i>e-e</i>
	----		903-940
	----		Redondillas
	----		941-1040

OBRA DE LOPE		REFUNDICIÓN DE BRETÓN	
Jornada III	Octavas reales	2034-2073	----
	Soneto	2074-2087	----
	Romance <i>e-e</i>	2088-2173	Romance <i>e-e</i> 1421-1568
	Redondillas	2174-2277	Redondillas 1569-1596
	Seguidillas	2278-2333	Seguidillas 1597-1648
	Redondillas	2334-2373	Redondillas 1649-1664
	Romance <i>e-a</i>	2374-2559	Romance <i>e-a</i> 1665-1900
	Liras	2560-2589	----
	----	----	Romance <i>a-a</i> 1901-2010
	----	----	Soneto 2011-2024
	Redondillas	2590-2677	Redondillas 2025-2096
	Pareados octosílabos	2678-2723	Pareados octosílabos 2097-2134
	Décimas	2724-2773	----
	Redondillas	2774-2809	Redondillas 2135-2190
	Romance <i>a-a</i>	2810-2971	Romance <i>a-a</i> 2191-2306
	----	----	Redondillas 2307-2322
Acto IV		Acto V	

Bretón distribuye la acción de la primera jornada lopesca en el primer acto y en seis escenas del segundo. Mantiene las formas de arte menor —redondillas, décimas y romances (en *e-o* y en *i-a*)— y prescinde de las de arte mayor: omite el soneto, puesto en boca de Otón, en el que se reflexiona sobre el amor como elemento que humaniza («Quien no sabe de amor viva entre fieras»); asimismo, elimina la silva mediante la que Federico se recrea en contar ante el emperador el episodio de caza que acaba de tener lugar, recurriendo a menciones culteranas de la canícula («ardientes canes de estos rubios meses», v. 754) y, en sintonía con ello, a figuras mitológicas ligadas a la caza, como el perro Melampo (v. 755). El dramaturgo riojano simplifica el diálogo entre soberano y privado, obviando estas referencias clásicas y optando por la forma métrica del romance en *e-o*. Por último, Bretón también suprime en su refundición las octavas reales que emplea Lope para reflejar el temeroso lamento de Federico tras conocer que Otón va a alojarse en la quinta del desterrado duque Octavio, padre de su amada Isabela. Bretón reduce a la mínima expresión el gemido del privado, inserto en el mencionado romance en *e-o*: «Ha muerto, / Tristán, mi dulce esperanza» (vv. 510b-511).

La acción lopesca de la segunda jornada queda condensada en la refundición bretoniana en las dos últimas escenas del segundo acto y en el acto tercero. Bretón conserva las formas métricas de arte menor: los romances *e-e*, *i-o* y *a-a*, las redondillas y las décimas. Elimina la silva de pareados en la que se desarrolla un diálogo entre el caballero Alejandro y Federico: aquel solicita la intercesión de este para conseguir el casamiento con Isabela, de la que está enamorado desde meses atrás, tras toparse con ella en el entorno campestre donde se encuentra desterrada con su padre. El autor queleño presenta esta información en romance *i-a*, muy reducida respecto al original y con algunas modificaciones esenciales: mientras que el Federico de Lope calla ante la confesión de amor del caballero y acepta interceder por él si se da la circunstancia, el privado conformado por Bretón hace

desistir a Alejandro de su interés en la joven advirtiéndole de que es el emperador quien la pretende. El soneto que toma el relevo a esta silva de pareados, «Canta pájaro amante en la enramada», es suprimido en este punto por Bretón, quien lo traslada al último acto, cuando Federico, desolado tras una discusión a la reja con Isabela, da rienda suelta a su dolor de amores. Finalmente, el dramaturgo riojano saca de su tejido textual la otra silva de pareados en la que Lope hace dialogar a Octavio y a su hija, con una breve intervención final de Flora, sobre el tema esencial que preocupa al padre: su casamiento. Junto con este tópico, también se reflejan en esta silva la importancia de la belleza en una dama y las envidias cortesanas. Bretón prescinde de todo ello.

La tercera jornada de Lope de Vega abarca los actos cuarto y quinto en la refundición. Una vez más, Bretón mantiene los versos de arte menor —romances *e-e*, *e-a* y *a-a*, redondillas, seguidillas y pareados octosílabos— y prescinde de los de arte mayor: omite las octavas reales, en las que se presenta un diálogo entre Otón y Federico sobre la belleza de Isabela y los regalos —joyas, diamantes, perlas— que merece dama de tal hermosura; en este punto, el emperador alude a Cleopatra y la célebre anécdota de la perla que disuelve en vino. Bretón suprime todo. Igualmente, el dramaturgo riojano extirpa de su composición las liras, mediante las que se expresan Federico y Tristán tras una pendencia entre el privado y su dama Isabela, y las reconvierte en un romance en *a-a*. El autor decimonónico sí que mantiene el soneto, aunque no se trata del inserto en la tercera jornada de la obra lopesca («Moviose entre filósofos de Grecia»), del cual prescinde Bretón, sino el ya mencionado de «Canta pájaro amante en la enramada».

Salvo esta forma estrófica en arte mayor, toda la refundición bretoniana se presenta en octosílabos, tal y como se evidencia en la siguiente tabla recopilatoria:

	Acto I	Acto II	Acto III	Acto IV	Acto V	Total	%
Redondillas	216	0	100	44	144	504	21.7
Décimas	50	0	60	0	0	110	4.75
Romance	246	390	358	384	226	1604	69.07
Seguidillas	0	0	0	52	0	52	2.25
Soneto	0	0	0	0	14	14	0.6
Pareados	0	0	0	0	38	38	1.63
						2322	100 %

Se confirma de esta forma la inclinación de Bretón de los Herreros por las formas métricas octosílabicas, especialmente por el romance (casi el 70 % de la obra está escrita en esta forma métrica) y por las redondillas (ocupan más del 21 % de la refundición), considerados los metros favoritos del dramaturgo riojano (Zapatero Molinuevo, 2019: 431). Así lo reconoce el propio Bretón en su ya citado discurso de acción de gracias al ser elegido como miembro de la Real Academia Española:

A tal escena puede convenir una clase de versos mejor que otra, y en esta materia ni es hacedero ni entra en mi propósito el fijar reglas: quede libre al estudio y al instinto poético de cada autor, pero si se consultase mi insignificante voto sobre los metros más generalmente adaptables al drama y, sobre todo, al drama cómico, diría que el romance y la redondilla, libremente alternados, son preferibles a los demás (Bretón de los Herreros, 1840: 130).

EL CONTENIDO: OMISIONES, REDUCCIONES Y AÑADIDOS

La tónica de todas las refundiciones de Bretón de los Herreros es la condensación: «Elimina aquellas referencias clásicas o mitológicas, explicaciones superfluas y tópicos propios de nuestra literatura del Seiscientos» (Sampedro Pascual, 2019: 208). El dramaturgo riojano tiende a resumir en unos pocos versos los parlamentos y diálogos largos y densos, procurando preservar la esencia del modelo original, pero liberándola de todo pasaje considerado recargado —y, por ende, prescindible— para la acción dramática a ojos del público decimonónico (Nieto Moreno de Diezmas, 2019: 156, 164; Cuñado Landa, 2019: 16).

El siguiente análisis corrobora esta tendencia hacia la reducción de las refundiciones bretonianas. Se señalan a continuación las partes de la acción que se cercenan, se eliminan o —en escasas ocasiones— se amplían o añaden. Se han distribuido en tres grandes apartados: reflexiones filosóficas, científicas y naturales; mitología, historia y leyenda; y tradición y tópicos. A ellos se suma un breve análisis sobre el efectismo teatral y las anotaciones escénicas.

Reflexiones filosóficas, científicas y naturales

Los textos dramáticos del Siglo de Oro presentan numerosas intervenciones de personajes en las que se exponen —o entrevén— diversas teorías vigentes en la época, como la neoplatónica, la neoaristotélica y escolástica, o la ptolemaica. Bretón prescinde de la mayoría de estas referencias, por una parte, porque su supresión no trastorna el desarrollo de la acción; por otra, porque se logra un lenguaje más directo, depurado y diáfano; finalmente, porque el significado de estos pasajes resulta oscuro para el público general del siglo XIX.

El dramaturgo riojano omite un breve diálogo entre Federico y Tristán (vv. 37-54 de la comedia lopesca) en el que se alude, dentro de la filosofía natural, al humor acusoso del ojo, que permite que este desarrolle su función de ver (Vega, 2015: 619, nota al verso 47). En concreto, Federico cree haber visto a su amada Isabela entre los árboles del bosque: «Fundados en agua están / para poderse mover: / con que la pudieron ver / y ella formarse, Tristán» (vv. 45-48). Estos versos conectan con los preceptos amorosos neoplatónicos, que establecen que el amor se transmite por los ojos. De hecho, Lope desarrolla algo más esta idea unos pocos versos después: «Dejad ese fuego os ruego, / no se corra el dulce fuego / de vuestros hermosos ojos. / Bajad las armas, que ya / para mí no harán efeto» (Federico, vv. 60-64). La amada, Isabela, expulsa por los ojos chispas que penetran en los ojos del amado, que se rinde de amor. Como se puede observar, Lope juega en este pasaje —y así lo hará a lo largo de toda la obra— con el campo semántico de los ojos, la vista y la mirada. Se trata de un recurso inexistente en la obra refundida, pues Bretón es consciente de la pérdida de sentido de estas referencias en el siglo XIX. Por ello, opta por su eliminación o por su reducción a un cliché amoroso: «Deja el arcabuz, te ruego, / que más ardiente es el fuego / de tus hechiceros ojos» (Federico, vv. 46-48 de la refundición).

Hay otros motivos neoplatónicos que aparecen también en la comedia lopesca: la entrega del alma y la vida al ser amado («¿Cuándo, Federico mío, / Isabela os ha negado / el alma?», Isabela, vv. 103-105a; «Si vida y piedad pedía, / ya no la quiero, pues ya / vida por vida me da / quien a matarme venía», Federico, vv. 109-112); o la pérdida del juicio por amor, evidenciada a través de paradojas encadenadas que conectan con los silogismos escolásticos y neoaristotélicos (vv. 2725-2773). Sirvan a modo de ejemplo los siguientes versos: «Que no siento es verdadera / proposición, pues no siento / que no siento... Y

sentimiento / de que no siento tuviera; / que, si el no sentir sintiera, / viera yo que el no sentir / era dejar de vivir» (Federico, vv. 2744-2750). Bretón omite todas las referencias neoplatónicas sobre la entrega del alma y la vida, y reduce a 15 versos —frente a los 48 de Lope— la encrucijada emocional de Federico:

FEDERICO	<p>Llevarse el viento para siempre mi esperanza; ser blanco de vil venganza y presa de atroz tormento; morir para los placeres, para vos, para el estado, quien fuera muy fortunado <i>si no vieran las mujeres.</i> La loca curiosidad me pierde de una mujer; me oprime ajeno poder; me mata mi necesidad; lealtad y amor me debéis; os respeto, y os ofendo; y... ni yo mismo me entiendo. Mirad vos si me entendéis. (vv. 2135b-2150)</p>
----------	--

En la obra de Lope de Vega se pueden rastrear también varias anécdotas famosas relacionadas con Aristóteles y Platón de las que prescinde completamente Bretón. Las dos están puestas en boca de Otón, el emperador, con la intención de convencer a Federico de la importancia de amar. La primera tiene que ver con los amoríos de Aristóteles y Hermias:⁶ «Y al mismo sabio también / le desterraron los griegos / porque adoraba a su dama / y la hizo altar o templo» (Otón, vv. 541-544). La segunda anécdota alude a la relación entre Platón y Estela:⁷ «Ya, en fin, amas. Que los libros / no estorban: que si estorbaran, / no amara a Estela Platón» (Otón, vv. 1341-1343). Este filósofo ya había sido mencionado previamente en boca del soberano, que sigue insistiendo en la importancia del amor: «Y díjoles Platón (...) / la hermosura y la fama en las mujeres / es la mayor riqueza de los hombres» (vv. 2080 y 2086-2087).

Por último, se encuentra en la comedia lopesca una alusión por parte de Federico al modelo de universo geocéntrico propuesto por Claudio Ptolomeo: «Tomad el arco y dejad / el fuego, que en otra esfera / más alta vive, siquiera / por honra de mi verdad» (vv. 73-76). El dramaturgo clásico juega con los símbolos asociados a las figuras que dan nombre a las ocho esferas: el arco, asociado a Diana, diosa ligada a la Luna, que se encuentra en la primera esfera, y el fuego, asociado al dios Marte, planeta correspondiente a la quinta esfera. Bretón cercena todo este pasaje.

Mitología, historia y leyenda

Los autores áureos acuden recurrentemente en sus obras a los mitos clásicos, así como a proverbiales episodios históricos o histórico-legendarios. Los objetivos, entre otros,

⁶ Sobre las fuentes y variantes de este motivo clásico, ver Arellano Ayuso, 2021: 418-419.

⁷ Cano Navarro, en su edición de la obra de Lope, explica estos versos sobre los amores de Platón y el joven Estrella (Vega, 2015: 676, nota al verso 1343).

son evidenciar su erudición y embellecer el texto. Si bien Bretón mantiene —e incluso añade— algunas de estas referencias por su utilidad en la acción a modo de comparación y contraste, suprime gran parte de ellas para aligerar el texto de excesos retóricos.

El autor queleño opta por eliminar menciones a figuras divinas para referirse a Isabel, como en el siguiente caso: «Isabel divina» (Federico, v. 42b, refundición) frente a «¡Oh, Venus divina!» (Federico, v. 56b, comedia lopescana). Asimismo, Bretón suprime prácticamente todos los pasajes mitológicos: Cupido («Al Amor por armas da / la antigüedad arco y flechas», Federico, vv. 67-68); Paris y Helena («y a damas tan inclinado / que ya piensa mi cuidado / que él es Paris, vos Elena, / y yo del mar en la arena / el griego en llanto bañado», Federico, vv. 138-142); Dafne y Febo («¿Qué telas como estos lauros / donde parece que, huyendo / Dafne, más agua que sol, / la viene siguiendo Febo?», Otón, vv. 285-288); Acteón/Anteón («Luego que fuiste siguiendo / aquel Anteón sin alma», Alejandro, vv. 298-299; Bretón opta por lo siguiente: «Luego que fuiste siguiendo / al veloz ciervo ramoso», Alejandro, vv. 196-197); Teseo («anduve, señor, buscando / algún labrador Teseo / que me sacase al camino», Federico, vv. 323-325); Narciso («Quien no sabe de amor viva entre fieras, / quien no ha querido bien fieras espante; / o si es Narciso, de sí mismo amante, / retrátese en las aguas lisonjeras», Otón, vv. 563-566); esfinge («Hay una fiera que tiene / rostro humano, y esta llora / como mujer; y traidora / los que caminan detiene; / y, al que enternecido viene, / le suele despedazar», Federico, vv. 1610-1615); Venus, Vulcano y Marte («Yo pienso que esta influencia / dio a entender la antigüedad / cuando casó la belleza / de Venus con la fealdad / de Vulcano en competencia / del sol, por quien sucedió / el hacerle Marte afrenta / con tal risa de los dioses», Otón, vv. 2441-2448); constelaciones de can mayor y menor («Cuando es con exceso tanto, [el calor] / no sin donaire dijeron / los antiguos que ladran / aquellos celestes perros», Alejandro, vv. 269-272; «ardientes canes de estos rubios meses», Federico, vv. 754) y constelación de acuario («¿Qué mucho si les da el sol, / gran señor, de medio a medio, / y está para darles agua / el Acuario tan lejos?», Rodulfo, vv. 273-276).

El dramaturgo decimonónico mantiene tan solo tres referencias mitológicas: la primera es la anécdota del robo de la armadura de Palas por parte de Venus («Dicen que Palas dormía / depuesta entre la verdura / la guarneida armadura / de plumas y argentería, / y Venus por bizarra / se la puso...», Federico, vv. 49-54);⁸ Bretón, respecto a la propuesta de Lope, introduce tan solo dos cambios: el verso «depuesta entre la verdura» es, en el original lopesco, «en una selva, quitada»; en lugar de «armadura», Lope escribe «celada».

La segunda referencia mitológica que mantiene Bretón es la muerte de Adonis tras ser atacado por un jabalí: «Codicioso de seguir / a un jabalí más soberbio / que aquel famoso de Arcadia / que abrió de Adonis el pecho» (Federico, vv. 205-208). El autor riojano copia estos versos de manera literal, omitiendo, eso sí, los dos versos siguientes que sí presenta Lope en el original y que aluden a los colmillos del jabalí —«con dos dagas de marfil» (v. 315)— y a Venus, enamorada de Adonis: «eterno llanto de Venus» (v. 316). Por último, Bretón mantiene el nombre de uno de los perros de caza, Melampo, que, según el mito, formaba parte de la jauría de perros del mencionado Acteón: «¡Suelta a Melampo, Roselio!» (Otra, v. 364); «¡Si a Melampo suelto!» (Otro, v. 552b); «y a Melampo y Taurín por arracadas» (Federico, v. 755, comedia lopescana).

A todo ello el autor queleño incorpora, en boca de Tristán y dedicado a la criada Flora, el término «arpía» (pájaro mitológico con rostro de mujer y cuerpo de ave de rapiña): «ángel te llamaba entonces, / y ahora te llamo arpía» (vv. 763-764).

Bretón añade, además, una famosa oposición entre figuras histórico-legendarias de gran peso en la *querelle des femmes*, que es la de Lucrecia versus Mesalina: «Afán de ver / que a

⁸ Sobre este recurrente motivo, ver Bretón de los Herreros, en prensa; y Vega, 2015: 621, nota al verso 93.

las hembras precipitas, / ¡cuántas Lucrecias por ti / se volvieron Mesalinas!» (Tristán, vv. 765b-768). A ella suma otra referencia histórica medieval—las cruentas luchas entre güelfos (partidarios de los papas) y gibelinos (partidarios de los emperadores)— convertida en frase hecha: «dentro de su corazón / hay güelfos y gibelinos» (Tristán, vv. 1211-1212).

Por último, el dramaturgo riojano prescinde de la referencia histórico-legendaria expuesta por Lope: la ya citada mención al banquete que Cleopatra ofrece a Marco Antonio, durante el que disuelve en vino una de sus exquisitas perlas («si aquella perla, unión lustrosa y tersa, / que de Cleopatra fue mayor tesoro», Otón, vv. 2060-2061).

Tradición y tópicos

Los tópicos y la tradición son pilares esenciales en la conformación de la comedia del Siglo de Oro. Sobre ellos se asientan numerosos versos que aportan emotividad, gravedad o comicidad. Bretón se apoya en algunos de ellos, pero elimina otros muchos en su afán de reducción textual y de efectismo escénico.

Por ello, y para dotar de agilidad a sus diálogos, el autor riojano prescinde de algunas anécdotas y cuentecillos que inserta Lope en su obra, como el de la curiosa romana («Malparió cierta romana / con el deseo de ver / un monstruo, y no se atrever / a llegar a la ventana», Flora, vv. 223-226, comedia lopesca); el del parlanchín papagayo («Escuchaba un labrador / un papagayo hablador», Tristán, vv. 2350-2351; se extiende la anécdota hasta el verso 2373 de la obra de Lope); y el del jumento cargado de vidrio («Preguntóle un caminante / a un labrador qué llevaba / en una carga, y él dijo, / previniendo la desgracia: / “Nonada, si cae el jumento”. / ¡Y era de vidrios la carga!», Tristán, vv. 1395-1400).⁹ Sí que mantiene Bretón, en boca del criado, el cuento de una casadilla, pero en versión algo más breve (vv. 425-452, comedia lopesca; vv. 283-306, refundición) y cambiando, en un ejercicio de autocensura moral, «casadilla» (v. 425, comedia lopesca) por «morenilla» (v. 283, refundición), y «marido» (v. 446, comedia lopesca) por «padre» (v. 296, refundición).

Asimismo, Bretón simplifica pasajes como los que reflejan la tradición garciliásiana de armonización, equiparación o contraste de los sentimientos del enamorado con la naturaleza viva. Sirva este ejemplo puesto en boca del emperador Otón:

¿Hombre vivió sin amor
en el mundo, donde vemos
llorar un ave de ausencia,
morirse un cisne de celos,
bramar en el bosque un toro,
gemir en el monte un ciervo,
y un delfín entre las ondas
del mar festejar paseos
al sujeto que le dio
naturaleza por dueño? (vv. 477-486, Lope)

¿Qué hombre vivió sin amor
en el mundo, donde vemos
a las fieras y a las plantas
gemir de amor y celos?
(vv. 329-332, Bretón)

También suprime el dramaturgo decimonónico dos pasajes que recogen el tópico del *beatus ille*, que están puestos en boca de Belardo —«Tan mal me amaño al vestido / que

⁹ Ver, sobre el cuentecillo de la romana, Hernández Valcárcel, 1992: 315-316; en relación con la tradición popular en torno a los papagayos, Borrego Gutiérrez, 1998: 187-188 y Hernández Valcárcel, 1992: 335-336; sobre la anécdota del jumento, Hernández Valcárcel, 1992: 335 y Chevalier, 1975: 170-172.

parece que ando armado. / De estremo a estremo he pasado: / allá holgado, aquí fruncido» (vv. 1508-1511; el parlamento se extiende hasta el verso 1532)— y del duque Octavio en conversación con su criado, el citado Belardo: «OCTAVIO: Ya, Belardo, me arrepiento, / y no con poca razón, / de haber venido a la corte. / BELARDO: Bien estabas en tu aldea» (vv. 2188-2191; la conversación sobre menosprecio de corte y alabanza de aldea se extiende hasta el verso 2221). Solo mantiene Bretón en relación con este motivo clásico dos breves alusiones lopescas en labios del citado villano: «Bien me dijeron allá: / “A la corte vais, Belardo. / Los cortesanos harán / rica la pobreza vuestra”. / Son cual relojes de muestra, / que señalan y no dan» (vv. 2055-2060, refundición; vv. 2616-2621, Lope);¹⁰ «Quien me quitó mi gabán / en malos infiernos pene» (vv. 2087-2088, refundición; vv. 2648-2649, Lope).

En línea con estas palabras de Belardo sobre las dificultades y vicios de la vida en la corte, se reflejan en la obra lopescas varios pasajes, omitidos por Bretón, que inciden en un aspecto crucial para el poeta áureo: las envidias. Estas son suscitadas por la riqueza y el ingenio: «BELARDO: Del pueblo / soy, señor; mas hay dos cosas / con peligro manifiesto / de ser envidiadas. / OTÓN: ¿Cuáles? / BELARDO: La riqueza y el ingenio» (vv. 712c-716). Asimismo, también desata la envidia la hermosura, como explica Octavio a su hija: «La vez primera / que en público saliste / tantas envidias a las damas diste / como deseos a galanes locos» (Octavio, vv. 1466b-1469). Y muy ligado a este aspecto se encuentra el tema de la honra en la mujer, *leitmotiv* de muchas obras teatrales áureas: «Pero una dama, Tristán, / es materia de honra y fama», asevera Federico (vv. 1436-1437). Bretón prescinde de esta reflexión, aunque sí mantiene la idea de la importancia de la honra en la carta que escribe Isabela a su amado Federico: «“Y así, después de llorar / el ver que sin honra muero, / ser suya esta noche quiero, / porque me quiero vengar”» (vv. 2073-2076).

Otros tópicos recurrentes en la literatura áurea, de los que prescinde Bretón por su pérdida de sentido en el contexto decimonónico, son aspectos que están relacionados con el juego —«(Y yo soy tan desdichado / que en las ferias me ha tocado / parte, aunque no del diamante, / pues lleva el césar el guante / y yo llevo lo picado)» (Federico, vv. 1855-1859)— y lugares con diversas connotaciones negativas (lugares considerados lejanos y bárbaros), como Escitia, Etiopía y Tesalia —«¿En qué Scitia, en qué Etiopía / naciste? ¿Qué monte fiero / de Tesalia fue tu padre?» (Otón, vv. 474-475)—, o con connotaciones positivas, como los excelentes jardines de Chipre bendecidos por Venus:¹¹

OTÓN Y agora, en más confianza,
quiero que a ver a Isabela
con este título vayas,
que le he dado de condesa
de Prado: nombre que cuadra
a quien tiene tantas flores:
que naturaleza varia
dio menos a los de Chipre
cuando con pies de esmeralda
la primavera los pisa
y la aurora los esmalta. (vv. 1380-1390)

¹⁰ La edición de Sancha de 1777 y la de Cruzado de 1804 presentan los mismos versos que reproduce Bretón, con la única salvedad de la interrogación: «¿A la corte vais, Belardo?». En la edición moderna de la obra de Lope, tras los cotejos correspondientes, se presentan mínimas variaciones en este pasaje: «(Bien me dijeron allá: / “A la corte vais, Belardo? / Los cortesanos harán / rica la pobreza vuestra”. / Ya son relojes de muestra: / que señalan y no dan)» (vv. 2616-2621).

¹¹ Sobre este tópico de los jardines chipriotas, ver Vega, 2015: 678, nota al v. 1387.

Efectismo teatral y anotaciones escénicas

Los dramaturgos del teatro español áureo no suelen prodigarse, en general, en anotaciones escénicas. Bretón, sin embargo, detalla más estos aspectos para alcanzar un mayor efectismo teatral. De hecho, las escenas que el dramaturgo decimonónico añade son una clara evidencia de ello¹². En primer lugar, incorpora 16 versos más —de carácter hiperbólico— a la escena especular entre Tristán y Flora, tras la discusión entre Federico e Isabela en la que aquel reprocha a esta el haber visto al césar. Bretón, con clara intención cómica, recurre a tópicos como la fealdad en la mujer y el contraste de sentimientos de amor y celos:

TRISTÁN	Hija de... ¡tu madre! ¿También tú con tu ama sales a vistas? No sé cómo no te mato.
FLORA	Esa es mucha tiranía.
TRISTÁN	Disculpo la presunción en la que nació bonita, ¿pero en ti? ¡Quita allá...!
FLORA	Hermosa me llamastes algún día.
TRISTÁN	Es que el amor te pintaba, y ahora los celos te pintan; ángel te llamaba entonces, y ahora te llamo arpía.
FLORA	¿Arpía yo?
TRISTÁN	Afán de ver que a las hembras precipitas, ¡cuántas Lucrecias por ti se volvieron Mesalinas! (vv. 752b-768)

Especialmente interesantes son las escenas que Bretón añade en torno a la reja de Isabela, de un relevante impacto escénico. En una de ellas aparecen en la ventana Isabela y Flora, justo cuando empiezan a hacer mutis por el foro Federico y Tristán, tal y como indica Bretón en su anotación: «*Cuando ya han vuelto la espalda Federico y Tristán, se asoman a la reja Isabela y Flora*» (acot. v. 1488); aquella se lamenta de que su amado no haya acudido a visitarla: «*¿Cómo el que tanto me amaba / tan pronto olvidarme puede?*» (vv. 1499-1500).

Algunos versos después, tras haber regresado Otón y sus caballeros de ver a la fingida dama de Federico —la poco agraciada Fenisa— y de discutir los dos enamorados ante la divertida mirada del emperador, todos se retiran de la calle y quedan únicamente Isabela y Flora a la reja. Aquella da rienda suelta a su tristeza:

ISABELA	Al fin ya libre me veo. Soltad al llanto la rienda, ojos míos.
FLORA	¡Cómo! ¿Aun lloras por un perjurio?

¹² Se reflejan los añadidos que se consideran más significativos.

ISABELA	No creas
	que es de amor, es de despecho.
	¡Ah, traidor, aleve...!
FLORA	Espera.
	A la escasa luz del alba
	veo acercarse a la reja
	dos hombres. Son Federico
	y su criado. (vv. 1847-1856a)

Efectivamente, Federico, compungido tras la tensa diatriba dialéctica con su dama, decide regresar a la reja para conversar de nuevo con ella, pero los acontecimientos no se desarrollan como esperaba, según se refleja en el propio diálogo y en las acotaciones que introduce el dramaturgo para elevar el impacto escénico:

TRISTÁN	¿Qué intentas?
FEDERICO	Aún está allí. Quiero hablarla, Tristán, por la vez postrera. Acaso no sin designio...
FLORA	¿Será tanta tu flaqueza que sufras...?
ISABELA	(A Flora en voz baja.) Deja que llegue.
FEDERICO	Extrañaréis que me atreva ahora...
ISABELA	Idos noramala. (Cierra de golpe la reja.) (vv. 1856b-1863)

Bretón, tras esta eficaz escena teatral, se recrea en las quejas de Federico y añade, acto seguido, otra efectista escena especular de Tristán:

FEDERICO	<p>Sígueme. Huyamos, Tristán, de esta abominable reja, que no respondo de mí; tanto la ira me ciega. ¡Adiós, adiós para siempre, mujer venal y perversa! Tanto como te adoraba ya mi pecho te detesta. Si vuelvo jamás a verte, si vuelvo a estampar mi huella en ese umbral, si en mi labio tu nombre funesto suena, ¡estalle el rayo en mi frente y en ceniza me convierta!</p>
TRISTÁN	<p>Ahora me toca a mí. ¡Adiós, grandísima puerca! ¡Adiós, Flora, cuya flor ya es para mí esparraguera! Si vuelvo a pensar en ti, si vuelvo a pisar tu puerta,</p>

si vuelvo a verte jamás,
 ¡Dios te dé sarna perpetua,
 y un lobanillo en la frente,
 y un cáncer en cada pierna! (vv. 1877-1900)

A estas escenas deben sumarse otras anotaciones escénicas bretonianas, ausentes en la comedia original lopesca, mediante las que se explicita el decorado de cada acto (unidad de lugar) y el avance temporal (unidad de tiempo). Sirvan estos ejemplos: «*Decoración de selva*» (didascalia inicial del acto primero); «*Sala en la quinta de Octavio. Es de noche*» (didascalia inicial del acto segundo); «*Decoración de calle con la fachada de la casa del duque Octavio, y una reja en ella. Es de noche*» (didascalia inicial del acto cuarto). También las acotaciones permiten instruir sobre el tipo de actuación que se requiere de los personajes: entre otras, «*Se esconden entre los árboles*» (acot. v. 28); «*Se quita el guante*» (acot. v. 1233); «*Vanse todos quedando los últimos Federico y Tristán*» (acot. v. 1480); «*Entran y cierran la reja*» (acot. v. 1568); «*Llega Federico con Tristán y se sienta abatido*» (acot. v. 1900).

No hay que olvidar mencionar, igualmente, los apartes —se rastrean incluso apartes dentro de los apartes—, que son muy profusos en las dos comedias para contribuir a la sensación de enredo, intriga y medias verdades. He aquí algunos ejemplos de la refundición bretoniana: «*FEDERICO: (Aparte con Tristán.)* ¿Si me habrán echado menos? / *TRISTÁN: ¿Eso dudas?*» (vv. 202-203a); «*FLORA: (Aparte con Isabela.)* ¡Ay, señora, por tu vida, / que es el que hablaste en el monte! / *ISABELA: El alma me lo decía / y no lo quise creer*» (vv. 694-697); «*EMPERADOR: (Aparte con Federico.)* Mírala bien, Federico. / ¡Qué beldad tan peregrina! / *FEDERICO: (Ap Demonio la juzgo yo.)* No es tan grande maravilla» (vv. 703-706).

El estudio de estos aspectos permite confirmar la tendencia de Bretón a podar los parlamentos de Lope para sustraer aquello que se considera excesivo —tópicos, cuentecillos y anécdotas, reflexiones filosóficas, paradojas amorosas...— y a añadir algunas escenas y didascalías que potencien las posibilidades escénicas. De esta forma, el dramaturgo riojano puede conformar una efectista pieza teatral para el público decimonónico.

CONCLUSIONES

Manuel Bretón de los Herreros admira el verso de los dramaturgos áureos españoles, a los que defiende y elogia —«célbres escritores que dieron tanto esplendor a la escena española» (Bretón, 1840: 125)— en una época, la decimonónica (especialmente en sus inicios), de carestía y decadencia teatral.

Esta gran estima de Bretón hacia los autores del Siglo de Oro se refleja en su ágil estilo versificador, inspirado en «esclarecidos ingenios», en palabras del dramaturgo riojano (1840: 125), como Lope, Calderón, Tirso de Molina, Rojas o Moreto. El proceso de *imitatio* de estos clásicos convierte a Bretón en «un virtuoso de la versificación» (Díez Taboada y Rozas, 1965: 20), mientras que su deseo de *emulatio* lo encamina hacia la simplificación polimétrica y de contenido en un inexcusable afán de mejora de toda obra que «goza de buen concepto» (Díez Taboada y Rozas, 1965: 159).

Las refundiciones compuestas por el autor riojano son la confirmación, por una parte, de esta influencia áurea; por otra, se conciben como el ineludible paso para la configuración de un nuevo teatro:

de modelos teatrales. Por ello se ha valorado positivamente la labor de los refundidores en el paso del clasicismo al romanticismo. (Álvarez Barrientos, 1995: 28)

De hecho, el propio Bretón, a pesar de resultarle ingrato el proceso de refundición, reconoce que es necesario, ante la falta de otras propuestas dramáticas, refundir el teatro clásico para adaptarlo al público de la época y buscar, a partir de él, nuevos aspectos teatrales (Escudero Baztán, 2016: 167-168).

Para alcanzar dicha novedad, el dramaturgo riojano, tal y como se ha expuesto, elimina de sus refundiciones ideas, reflexiones y costumbres que ya no tienen reflejo en la sociedad de la época (Miret Puig, 1997: 57). Asimismo, prescinde

de los excesos retóricos, de los atisbos de culteranismo, de las desmesuras poéticas. Uno de sus grandes logros y de sus principales aportaciones a la dramaturgia posterior fue liberar al idioma de su afectación y artificiosidad. Como estudioso y amante del castellano practica una lengua limpia, elegante, regida por el buen gusto, donde prime la claridad del concepto. (Nieto Moreno de Diezmas, 2019: 153)

De ahí, como se ha procurado reflejar en este estudio, que Bretón intente siempre respetar la esencia de la obra, pero no muestre ningún reparo en cercenar aquellos pasajes que no se ajustan a sus criterios dramáticos en cuanto a versificación y contenido: verosimilitud, naturalidad, precisión y desembarazo en la frase (Bretón, 1840: 126).

Para el dramaturgo riojano, la pieza refundida —y también la traducida— no puede ser nunca «una obra respetuosa del texto de origen, sino un texto respetuoso de la cultura de recepción: se escribe en función de su lengua, de su sociedad, de su público y de sus connotaciones y valores socioculturales» (Bittoun-Debruyne, 1999: 501). A todo ello se une la búsqueda incansable de Manuel Bretón de los Herreros del «efecto teatral» (Aguilera Sastre, 2000: 118): la concepción de sus piezas dramáticas como espectáculo y como puro juego escénico.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Nicholson B. (1936), «Siglo de Oro Plays in Madrid, 1820-1850», *Hispanic Review*, nº 4.4, pp. 342-357.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1968), «Cartelera prerromántica sevillana, 1800-1836», *Cuadernos Bibliográficos*, nº 22, pp. 1-49.
- AGUILERA SASTRE, Juan (2000), «Manuel Bretón de los Herreros y las políticas teatrales de su época», en Miguel Ángel Muro Munilla (coord.), *La obra de Manuel Bretón de los Herreros: II Jornadas Bretonianas*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 117-140.
- ALCALDE CUEVAS, Luis (2001), *La escena española inmediatamente anterior al Romanticismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca (tesis inédita).
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1995), «Revisando el teatro clásico español: La refundición de comedias en el siglo XIX», en Ana Sofía Pérez-Bustamante, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX... y la burguesía también se divierte*, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 27-39.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio (2021), «Notas de varia lección a la *Arcadia* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, nº 40, 387-425.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (2012), *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.

- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie (1999), «Bretón de los Herreros: de la traducción a la escritura», en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, pp. 497-505.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (1998), «Canciones populares en el teatro cómico breve del siglo XVII», en Carlos Alvar Ezquerra (coord.), *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá, Universidad de Alcalá, pp. 179-188.
- BOVES NAVES, María del Carmen (1998), «El discurso en la obra dramática de Bretón de los Herreros: diálogo y acotaciones», en Miguel Ángel Muro Munilla (coord.), *Actas del Congreso Internacional Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 163-180.
- BRAVO VEGA, Julián (1998), «Raíces áureas del teatro breve de Bretón de los Herreros: el enredo», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (coords.), *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 321-354.
- BRÉTON DE LOS HERREROS, Manuel (1828), *¡Si no vieran las mujeres!*, Madrid, ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal: Ms. Tea 1-147-12, A.
- BRÉTON DE LOS HERREROS, Manuel (1828), *¡Si no vieran las mujeres!*, Madrid, ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal: Ms. Tea 1-147-12, B.
- BRÉTON DE LOS HERREROS, Manuel (1828), *¡Si no vieran las mujeres!*, Madrid, ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal: Ms. Tea 1-147-12, C.
- BRÉTON DE LOS HERREROS, Manuel (1840), «Discurso de acción de gracias a la Real Academia Española», en Eugenio de Ochoa (pról.), *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso (tomo primero)*, París, Baudry, pp. 119-127.
- BRÉTON DE LOS HERREROS, Manuel (1842-1843), *Teatro de don Manuel Bretón de los Herreros*, pról. José María Lafragua, México, Imprenta de Vicente García Torres (seis volúmenes).
- BRÉTON DE LOS HERREROS, Manuel (1850), *¡Si no vieran las mujeres!*, en Juan Eugenio Hartzenbusch (pról.), *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros. Teatro. Vol. I*, Madrid, Imprenta Nacional, pp. 94-117.
- BRÉTON DE LOS HERREROS, Manuel (1853), *Colección de los mejores autores españoles. Tomo LV. Obras escogidas de don Manuel Bretón de los Herreros de la Academia Española*, pról. Juan Eugenio Hartzenbusch, París, Baudry.
- BRÉTON DE LOS HERREROS, Manuel (1862), *¡Si no vieran las mujeres!*, en la colección *Biblioteca Dramática. Colección de comedias representadas con éxito en los teatros de Madrid*, Madrid, Pascual Conesa (ejemplar de la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico del Ministerio de Cultura y Deporte).
- BRÉTON DE LOS HERREROS, Manuel (1875), *Obras escogidas de don Manuel Bretón de los Herreros de la Academia Española*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, París, Dramard-Baudry.
- BRÉTON DE LOS HERREROS, Manuel (1883-1884), *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta (cinco volúmenes).
- BRÉTON DE LOS HERREROS, Manuel (en prensa), *¡Si no vieran las mujeres!*
- CANO NAVARRO, José (2015a), «¡Si no vieran las mujeres!, un viejo tema con ropajes nuevos», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (coords.), *El último Lope (1618-1635) y la escena*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 85-103.
- CANO NAVARRO, José (2015b), «¡Si no vieran las mujeres! Estudio, edición y notas», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado (coords.), en *Lope de Vega. La vega del Parnaso. Tomo III*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 595-745.
- CERVELLÓ ESPAÑOL, Carlos (2009), *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)*, Madrid, UNED. En línea: <https://www.yumpu.com/es/document/read/14264314/la-vida-escenica-en-barcelona-1855-1865-uned>

- CHEVALIER, Maxime (1975), *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- CUÑADO LANDA, Joseba Andoni (2019), «*¡Qué de apuros en tres horas!*, refundición de Bretón de los Herreros de *Los empeños de seis horas*», *Berceo*, nº 177, pp. 11-36.
- DÍEZ TABOADA, Juan María y ROZAS, Juan Manuel (1965), *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa. I*, *El Correo Literario Mercantil*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel (2016), «*Fuego de Dios en el querer bien*: de Calderón a Bretón de los Herreros», *Anuario Calderoniano*, nº 9, pp. 159-175.
- FERNÁNDEZ URENDA, Francisco Javier (2015), «Hacia una (de)construcción del teatro breve de Manuel Bretón de los Herreros», *Revista de Literatura*, nº 77.153, pp. 109-135. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2015.01.005>
- FLYNN, Gerard (1976), «Una bibliografía anotada sobre Manuel Bretón de los Herreros», *Berceo*, nº 91, pp. 167-194.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y GUTIÉRREZ GIL, Alberto (2015), «Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez», *Cuadernos de teatro clásico*, nº 31, pp. 231-255.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen (1992), *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.
- HERRERO SALGADO, Félix (1963), «Cartelera teatral madrileña II: (1840-1849)», *Cuadernos Bibliográficos*, nº 9, Madrid, CSIC, pp. 1-105.
- MIRET PUIG, Pau (1997), «Bretón de los Herreros y el teatro del Siglo de Oro: del honor calderoniano al amor burgués», *Anuari de filología. Secció F, Estudios de llengua y literatura espanyolas*, nº 8, pp. 43-58.
- MURO MUNILLA, Miguel Ángel (1999), *Obra selecta de Manuel Bretón de los Herreros. Volumen 2. Teatro breve original y traducido. Teatro refundido*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- NIETO MORENO DE DIEZMAS, Raquel Carmen (2019), «De Lope a Bretón: *¡Si no vieran las mujeres!*», *Berceo*, nº 177, pp. 145-164.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (1997), «La acción de la censura en siete dramas del siglo XIX», *Anuario de estudios filológicos*, nº 20, pp. 389-406.
- ROCA DE TOGORES, Mariano (1883), *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello.
- RIVERA SALMERÓN, Esperanza (2019), «Vaivenes de un tópico: la contraposición corte y aldea en el último Lope de Vega», *Revista de Literatura*, nº 81.162, pp. 423-499. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.02.017>
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (2005), *Base de datos de representaciones teatrales en algunos lugares de España (1850-1900)*, Madrid, Liceus.
- ROMERO PEÑA, María Mercedes (2007), *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. En línea: <https://hdl.handle.net/20.500.14352/56219>
- SAINZ BARIAIN, Isabel (2019), «El concepto de refundición en Manuel Bretón de los Herreros. El caso de *Con quien vengo, vengo*», *Berceo*, nº 177, pp. 165-184.
- SAMPEDRO PASCUAL, Simón (2019), «Variaciones formales en la refundición bretoniana de *Las paredes oyen*, comedia de Juan Ruiz de Alarcón», *Berceo*, nº 177, pp. 185-208.
- SEMINARIO DE BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA (SBH) (1960), «Cartelera teatral madrileña (1830-1839)», *Cuadernos Bibliográficos*, nº 3, Madrid, CSIC, pp. 1-93.
- SERDÁN Y AGUIRREGAVIDIA, Eulogio (1892), *Estudio crítico sobre el teatro de Don Manuel Bretón de los Herreros*, Vitoria, Imprenta de Galo Barrutia.
- VEGA, Lope de (1777), *Si no vieran las mujeres*, en *Obras sueltas así en prosa como en verso*, Madrid, Antonio de Sancha, pp. 485-583.
- VEGA, Lope de (1804), *Si no vieran las mujeres*, Madrid, Imprenta de Cruzado, 1804.

- VEGA, Lope de (2015), *Si no vieran las mujeres*, ed. José Cano Navarro, en Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado (coords.), *La Vega del Parnaso* (tomo III), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 595-745.
- VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José (1872), *Anales de Sevilla de 1800 a 1850*, Sevilla, Hijos de Fe.
- VILLARINO, Marta (2010), «La renovación dramática de Lope de Vega en *Si no vieran las mujeres*», en *Actas IX Congreso Argentino de Hispanistas*, La Plata, Acta Académica, pp. 1-9.
- ZAPATERO MOLINUEVO, Ane (2019), «La fortuna de una comedia genealógica de Lope de Vega en los siglos XIX y XX: las refundiciones de *Los Tellos de Meneses* a cargo de Bretón de los Herreros y Tomás Luceño», *Studia Aurea*, nº 13, pp. 419-449.
<https://doi.org/10.5565/rev/studiaurea.314>
- ZUGASTI, Miguel (2015), «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», *Cuadernos de teatro clásico*, nº 31, pp. 65-102.