

EL APRENDIZAJE TEATRAL DE BRETÓN A TRAVÉS DE LAS OBRAS  
LOPESCAS. EL CASO DE *¡SI NO VIERAN LAS MUJERES!*\*

ANA ZÚÑIGA LACRUZ (Universidad de La Rioja)

CITA RECOMENDADA: Ana Zúñiga Lacruz, «El aprendizaje teatral de Bretón a través de las obras lopescas. El caso de *¡Si no vieran las mujeres!*», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 714-748.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.578>>

Fecha de recepción: 11 de abril de 2025 / Fecha de aceptación: 26 de julio de 2025

## RESUMEN

Manuel Bretón de los Herreros (Quel, La Rioja, 1796 – Madrid, 1873) compone durante el siglo XIX numerosas obras originales con las que alcanza enorme notoriedad. A estas piezas teatrales se suman las traducciones de autores franceses e italianos, así como las refundiciones de los grandes clásicos del teatro español áureo, como Lope, Calderón, Tirso, Moreto o Alarcón. Bretón estudia profusamente a estos dramaturgos, en cuya escuela aprende a versificar y a potenciar el efectismo teatral. El autor riojano refunde en 1828 la obra lopesca *¡Si no vieran las mujeres!* (1631-1633). El análisis y cotejo del manuscrito bretoniano original y censurado, de los empleados para preparar su edición de obras completas en 1850 y la puesta en escena, y de la obra lopesca en la que se apoya para la refundición permiten conocer el proceso de creación compositiva de Bretón y evidencian su profunda admiración por el Fénix de los ingenios.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; Manuel Bretón de los Herreros; *¡Si no vieran las mujeres!*; refundición; teatro clásico áureo; teatro del siglo XIX; versificación.

## ABSTRACT

Manuel Bretón de los Herreros (Quel, La Rioja, 1796 – Madrid, 1873) composed numerous original plays during the 19<sup>th</sup> century. He achieved enormous notoriety with them. Added to these theatrical pieces are translations of French and Italian playwrights, as well as recasts of the great classics of Golden Spanish theater, such as Lope, Calderón, Tirso, Moreto or Alarcón. Bretón studied these playwrights profusely. He learned in their school to verse and enhance staging effect. In 1828, the Riojan author recasts the Lope play *¡Si no vieran las mujeres!* (1631-1633). The analysis and

---

\* El presente artículo se inscribe en las líneas de investigación del proyecto *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 (CAR) y coordinado desde la Universidad de La Rioja por Rebeca Lázaro Niso (responsable). Duración: del 24 de diciembre de 2022 al 23 de diciembre de 2025.



comparison of the original and censored Bretonnian manuscript, of those used to prepare his edition of complete works in 1850 and staging, and of the Lopesque play on which he relies for the recasting allow us to understand the process of theatrical creation of Bretón and show their deep admiration for the *Fénix de los ingenios*.

KEYWORDS: Lope de Vega; Manuel Bretón de los Herreros; *¡Si no vieran las mujeres!*; Recast; Golden Classical Theater; XIX Century Theater; Versification.

## INTRODUCCIÓN

Lope de Vega obtiene un gran éxito en vida gracias a su talento y habilidad para la composición de novedosas piezas teatrales en las que se entremezclan con gran acierto lo trágico y lo cómico (Rodríguez Sánchez de León 1990:79-80); sin embargo, la irrupción en escena de otros poetas, encabezados por Calderón, y las exigencias por parte del público de constantes textos dramáticos originales van opacando al Fénix y conllevan que las representaciones de las obras lopescas disminuyan de forma paulatina, especialmente tras su muerte (1635), a partir del segundo tercio del siglo XVII (Doménech Rico 2010:56).

Si bien el teatro de Lope no desaparece por completo en la centuria siguiente, es cierto que durante el XVIII queda eclipsado por las composiciones de Calderón y de Moreto, así como por las de otros dramaturgos coetáneos, como Matos Fragoso o Montalbán (Serrano Agulló 2003:1328). Durante la primera mitad del Setecientos, también emergen dos figuras importantes para la realidad dramática dieciochesca que contribuyen a arrumbar al Fénix de los ingenios: José de Cañizares y Antonio de Zamora. Ambos dramaturgos persiguen la actualización de las fórmulas teatrales áureas:

Gracias a sus búsquedas desde la tradición fueron posibles a lo largo del siglo las actualizaciones de la comedia de figurón, la creación de la comedia de magia, el desarrollo de la de santos, la aparición de la comedia militar y de otras fórmulas teatrales que encuentran su razón de ser en el desenvolvimiento de todo lo que tiene que ver con el espectáculo, con lo visual más que con lo auditivo. [...] Son, evidentemente, obras de su época y responden a las nuevas necesidades y requisitos del espectador. Cada vez más espectador que oyente. (Álvarez Barrientos 1992:57-58)

Junto con este afán de modernización del teatro español, se dirige la mirada, asimismo, hacia obras dramáticas compuestas en otros países, especialmente en Inglaterra, Italia y, sobre todo, Francia. Por ello, comienzan a proliferar en España las traducciones,

desde los dramas de Shakespeare hasta las comedias de costumbres de Scribe y sus colaboradores y los primeros textos dramáticos de Dumas y Víctor Hugo, pasando por las comedias de Molière, tragedias de Corneille, Racine y Voltaire, piezas breves de Dancourt, Legrand y Carmontelle, comedias y tragedias de Goldoni, Beaumarchais y Mercier, libretos de ópera franceses e italianos, melodramas de Pixérécourt y Ducange. (Lafarga 1986-1987:229)

De esta manera, conforme avanza el siglo XVIII, se van asentando los cimientos de una futura reforma teatral, tanto en cuanto a los contenidos como en relación con la organización general de los teatros.

Uno de los primeros preceptistas ilustrados en reflexionar sobre la situación de la dramaturgia en España es Ignacio de Luzán, quien se inclina, de acuerdo con lo recogido en *La poética* de 1737, por eliminar gran número de piezas teatrales áureas. Aunque el erudito zaragozano reconoce el talento creador de dramaturgos como Calderón y la natural facilidad de estilo de Lope (Luzán, *La poética*, p. 538), critica sus obras<sup>1</sup> por faltar a la preceptiva clásica y por incurrir en ellas, en sintéticas palabras de Gies [2003:125], en «absurda inverosimilitud, ignorancia de las tres unidades clásicas, mezcla de modos trágicos y cómicos, y cuestionable contenido político».

En esta misma línea, de entre los muchos proyectos reformistas ilustrados, especialmente abundantes en el último cuarto del siglo XVIII,<sup>2</sup> destaca el de Gaspar Melchor de Jovellanos por encargo de la Real Academia Española. Su propuesta, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, se inicia en 1786 y culmina una década después, en 1796. En esta obra, y entre otras cuestiones, Jovellanos exige, por una parte, que se expurguen —para convertirlas en piezas que no solo deleiten, sino que también

---

1. Sobre la querella calderoniana, véase el volumen especial *La querella calderoniana* (Romero Ferrer y Escudero Baztán 2017); sobre la querella lopiana, Miguel y Canuto [1994] y Dómenech Rico [2010].

2. Sobre las numerosas propuestas de reforma teatral durante el Setecientos, véanse Miguel y Canuto [1994] y Budyka Jitkova [2021].

instruyan (Jovellanos, *Memoria*, pp. 130-131)— aquellas obras clásicas que, si bien defectuosas a su parecer, presentan igualmente algún tipo de mérito, como las de dramaturgos de la calidad de Calderón y Moreto, a los que Jovellanos ensalza (*Memoria*, p. 110). Por otra parte, el preceptista neoclásico sugiere desterrar para siempre de escena los autos sacramentales y otras muchas composiciones dramáticas barrocas, como las de Lope de Vega, al que considera un autor ignorante, depravado y, en último término, el principal responsable de la destrucción de la escena teatral española: «Llevó por fin la comedia a aquel punto de artificio y gala en que la ignorancia vio la suma de su perfección, y la sana crítica las semillas de la depravación y la ruina de nuestra escena» (*Memoria*, p.108).

Estas sugerencias de prohibición —y la proscripción efectiva— de obras teatrales áureas, de acuerdo con lo expuesto, no son infrecuentes en el contexto patrio durante el siglo XVIII ni tampoco a principios del XIX. Como recuerda Vellón Lahoz [1996:162], «desde diferentes sectores, y por motivaciones diversas, un gran número de obras de Lope, Tirso o Calderón fueron objeto de prohibiciones».

En este ambiente de continua reflexión teatral y de prohibición y expurgación de las comedias barrocas para ajustarlas a la preceptiva neoclásica (Coughlin 1988:15), surge la Junta de Dirección de Teatros o Junta de Reforma, aprobada por Real Orden del 21 de noviembre de 1799<sup>3</sup> y suprimida definitivamente en el primer trimestre de 1803 (Soria Tomás 2009:10 y Andioc 2013:23). Se escoge como director de esta institución a Leandro Fernández de Moratín, autor en 1792 de un nuevo memorial sobre la necesidad de reformar los teatros. Debido al desinterés hacia su propuesta reformista, decide renunciar al cargo antes de asumirlo. Se acepta su dimisión con la condición de que acepte otro puesto: el de corrector de piezas dramáticas antiguas según Real Orden de 1800. Su misión consiste en seleccionar aquellas obras de las compañías teatrales que deben prohibirse y

corregir, arreglar y reducir a mejor forma las composiciones antiguas de los más célebres dramáticos españoles que, entre un gran número de bellezas, contienen defectos de tal calidad que no deben tolerarse en un teatro bien dirigido. Por este medio tendrán los teatros la abundancia de piezas que han menester, las antiguas suplirán por

---

3. Esta Junta tiene como misión esencial aplicar el plan de reforma teatral redactado en 1797 por el catedrático y censor teatral Santos Díez González: *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección* (Kany 1929:245-256).

muchos años la escasez de las modernas y, despojadas aquellas de los muchos desaciertos que tal vez las inutilizan, conservarán la mayor parte de sus primores, y quedarán dignas de presentarse al público, mientras otras de mayor mérito no las sustituyan. (Sepúlveda 1888:117)

Esta Real Orden pone de manifiesto el complejo y deteriorado estado del teatro de entresiglos en España, caracterizado por la escasez de obras originales y por la imperiosa necesidad de renovar el repertorio dramático mediante la adaptación de comedias antiguas de las que se supriman los aspectos más censurados por la preceptiva neoclásica. A ello se unen otros dos aspectos característicos del contexto dramático español de cierre e inicio de siglo que también se pueden entrever en este decreto: por una parte, se atisba una corriente de defensa del teatro español frente a la excesiva presencia en las tablas de las mencionadas obras traducidas, principalmente del francés y del italiano (Gutiérrez Sebastián 2022:820); por otra parte, desde una perspectiva puramente comercial, se reconoce, en cierta medida, el atractivo de las obras clásicas áureas, cuyos estrenos y reposiciones atraen en masa al público, ya sea en versión original, ya sea en versión refundida (Gies 2003:79). De hecho, como apunta Bender [2019:47] de forma muy certera:

por su constante presencia en la historia del teatro, el fenómeno de las refundiciones forma parte manifiesta del sistema dramático español. En esencia perteneciente a la dramaturgia aurisecular, en cuyo contexto específico apareció por primera vez con características bien marcadas, este método de arreglar piezas teatrales desarrolló sus aspectos genéricos también en la diversidad de los siglos siguientes, dando prueba de estabilidad como concepto de producción literaria cuyo principio funcional consistía en la modificación y reutilización de materiales de procedencia anterior.

Efectivamente, la refundición —«obra basada e inspirada en cierto texto de una época anterior en la cual un autor determinado ha rehecho la obra con tales modificaciones para que resulte ser otra» (Kirby 1992:1005)— no es una técnica dramática original del siglo XIX, pues ya se había aplicado de forma profusa en siglos previos, especialmente en la centuria áurea, por parte de autores como los ya mencionados Calderón o Moreto; no obstante, sí se puede rastrear una particularidad en la primigenia refundición decimonónica: las refundiciones que se componen y representan a finales del siglo XVIII y a principios del XIX son fruto, fundamental-

mente, del trabajo de hombres eruditos, como el prolífico Dionisio Solís, que refunde, entre otros, a Lope y, especialmente, a Tirso y Moreto (Aguilar Piñal 1968:5); Tomás Sebastián y Latre, que también arregla obras de Moreto y de Rojas Zorrilla (Álvarez Barrientos 1995:27); o el considerado como verdadero impulsor de esta práctica literaria desde finales del siglo XVIII, Cándido María Trigueros, que centra gran parte de su atención en Lope y «acepta y defiende la doctrina neoclásica tanto como los principios ideológicos de la Ilustración, ajustándose a ellos en su labor refundidora» (Aguilar Piñal 1990:38). Así, aunque es cierto que se pueden percibir por parte de estos eruditos algunas licencias en la aplicación de la preceptiva neoclásica, sus refundiciones siempre desarrollan historias que se someten al marco de la verosimilitud (Coughlin 1988:46). A ella se ajustan las piezas corregidas de acuerdo con la mentalidad de la época, que procuran alcanzar la claridad expositiva y suprimir el retoricismo expresivo (Bolaños Donoso 2000:109).

En el caso de Trigueros, ejemplo exponencial de refundidor a finales del XVIII, son seis las refundiciones de Lope que lleva a cabo (Aguilar Piñal 1990:38; Bolaños Donoso 2005:2): *La moza del cántaro*; *La buscona o el anzuelo de Fenisa*; *La melindrosa o los esclavos supuestos*, refundición de *Los melindres de Belisa* o *La dama melindrosa*; *La esclavizada*, refundición de *La esclava de su galán*; *El mejor alcalde, el rey*; y *Sancho Ortiz de las Roelas*, refundición de *La estrella de Sevilla*.<sup>4</sup> De todas ellas destaca esta última por dos motivos esenciales: en primer lugar, por cosechar un enorme éxito en escena, como evidencian sus recurrentes reposiciones a principios del siglo XIX (Doménech Rico 2010:76-77; Aguilar Piñal 1968:5); en segundo lugar, por emerger como punto de inflexión en el proceso de recuperación del Fénix (descontando las dudas sobre la efectiva autoría de la obra), impulsado definitivamente en la primera mitad del siglo XIX con la exitosa refundición de *Lo cierto por lo dudoso o la mujer firme*, a cargo de Vicente Rodríguez de Arellano (Doménech Rico 2010:76).

A los mencionados refundidores eruditos —Solís, Sebastián y Latre, Trigueros, Rodríguez de Arellano, entre otros— les sucede una segunda generación compuesta por hombres que combinan la erudición con el conocimiento profundo del teatro, como García Gutiérrez, Mesonero Romanos, Gorostiza, Zorrilla, Hartzenbusch, Larra o Bretón (Ruiz Vega 1998:59). En su método refundidor se evidencia una mayor laxitud

---

4. Téngase en cuenta, sin embargo, que las más recientes técnicas estilométricas reflejan que esta obra es probablemente autoría de Andrés de Claramonte (Cuéllar y Vega García-Luengos 2023:139).

al aplicar los aspectos neoclásicos: «Este cambio interesa porque hará que, junto a otros motivos, el adaptador, en vez de tener como objetivo ajustar la pieza a la preceptiva clasicista, ponga su punto de mira en adecuar la obra al momento de la representación y en ajustarla a las expectativas del espectador» (Álvarez Barrientos 1995:36).

No se debe obviar, además, el periodo de férrea censura —política, religioso-eclesiástica y moral— que se extiende por España desde 1805 (Rivas Hernández 1997:390) y con mayor rigidez aún tras la finalización de la guerra de la Independencia en 1814 y durante todo el periodo de la Década Ominosa (Gies 2003:11). El teatro es una de sus principales víctimas debido a su estatus como

expresión artística más trascendente en la configuración de los gustos y opiniones ciudadanos y ... sometido a la atenta vigilancia y censura —«aduanas», en palabras de Bretón— de las autoridades políticas y de los grupos de presión —la burguesía dominante, la Iglesia, el Ejército, los ayuntamientos, amén del propio Gobierno—. (Aguilera Sastre 2000:120)

Este clima censor y de aridez creativa favorece la aludida proliferación de traducciones y de refundiciones, método adaptador defendido por Manuel Bretón de los Herreros (Quel, 1796 – Madrid, 1873), uno de los más fecundos refundidores del siglo XIX, que aboga por recuperar las obras del teatro español áureo pero ajustadas al contexto decimonónico: «Muchas comedias antiguas [...], 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» (en Díez Taboada y Rozas 1968:159). Si bien el propio dramaturgo riojano reconoce la ingratitud del proceso refundidor por lo laborioso, lo mal recompensado y lo sumamente criticado (Bretón de los Herreros 1850a:94), no se puede obviar, como afirma Aguilar Piñal [1990:33], que la selección de una obra áurea para su reescritura por parte de un dramaturgo decimonónico evidencia su valoración positiva y su admiración hacia la pieza y hacia su creador.

Así sucede de forma significativa con Bretón, que siente especial respeto, consideración y reverencia por los modelos clásicos (Caldera 1984:62), tal y como refleja su serie de diez refundiciones de piezas teatrales barrocas, iniciada con una de Lope: *Los Tellos de Meneses*, en 1826. El autor continúa con *La carcelera de sí misma*, basada en la pieza calderoniana *Peor está que estaba*, en el mismo año, y *Qué de apuros en tres horas*, de la comedia de Coelho *Los empeños de seis horas* o *Lo que pasa en una noche*, también de 1826. Refunde en 1827 *El príncipe y el villano*, de la moretiana *La*

*fuera de la naturaleza*, y *No hay cosa como callar*, de Calderón. *¡Si no vieran las mujeres!*, de Lope, es refundida 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 (Muro Munilla 1999:113-114).

En el estilo refundidor del dramaturgo queleño, de «eclectico espíritu» (García Lorenzo 1976:73) y ávido aprendiz de diversas escuelas teatrales y poéticas —«no ciego sectario de una escuela exclusiva», en palabras del propio Bretón [1850b:241]—, se puede intuir cierta inclinación por el estilo de Lope de Vega. Así lo reconocen sus coetáneos, como su amigo —y biógrafo— Roca de Togores [1883:32, 35 y 84-85], quien subraya recurrentemente el estudio concienzudo por parte de Bretón de los dramaturgos áureos, entre los que menciona, prácticamente siempre en primer lugar, a Lope.

Bretón de los Herreros aprende de ellos «la pintura vigorosa de afectos y caracteres, la vis cómica del diálogo, la naturalidad del lenguaje con una versificación (...) más variada y más galana» (Bretón 1850b:241). De Lope, en concreto, remarca y ejemplifica su admirable «lisura» (Bretón 1840:126).

Estos rasgos se perciben también en las creaciones originales bretonianas, que alcanzan el centenar (Flynn 1976:167). En estas composiciones propias, se reflejan la influencia áurea y la enorme importancia concedida al efectismo teatral:

Como en otros comediógrafos afines, puede observarse la evolución desde un moratinismo que se declara reverencial hasta la plasmación personal de una forma de entender el teatro en la que se atenúan o desaparecen componentes moratinianos esenciales, como la finalidad moralizadora, el respeto a la verosimilitud, desplazados por la importancia dada al «efecto teatral», el agrado, la «diversión» del nuevo público en una nueva sociedad. (Lázaro Niso 2019:73)

Todos estos aspectos van tomando forma en su proceso de aprendizaje teatral a través de la composición de refundiciones, como la que es objeto de estudio, *¡Si no vieran las mujeres!*, que es una de las dos únicas piezas refundidas —la otra es la calderoniana *Fuego de Dios en el querer bien*— que el dramaturgo riojano selecciona para su publicación durante la preparación de sus obras completas.<sup>5</sup> Como se

---

5. Actualmente, hay una nueva edición en prensa de *¡Si no vieran las mujeres!* (Bretón de los Herreros, en prensa). Los versos y su numeración se extraen de ella.

verá en los siguientes epígrafes, el cotejo de los manuscritos bretonianos y de las ediciones impresas de esta refundición y de la obra lopesca permite descubrir el proceso de composición creativa teatral de Bretón y reconocer, asimismo, la gran estima del autor queleño hacia el Fénix de los ingenios.

TEXTOS LOPESCOS Y BRETONIANOS DE *¡SI NO VIERAN LAS MUJERES!*:

MANUSCRITOS, EDICIONES Y PUESTAS EN ESCENA

Lope de Vega compone *¡Si no vieran las mujeres!* entre los años 1631 y 1633 (Cano Navarro 2015a:85; Cano Navarro 2015b:598). Esta obra lopesca del periodo *de senectute*, perteneciente al género palatino (Zugasti 2015:92), se publica póstumamente en 1637 en *La vega del Parnaso* y alcanza un buen éxito —suele situarse entre las mejores comedias compuestas por el Fénix— tanto sobre las tablas como sobre el papel: se rastrean numerosas puestas en escena a lo largo de las siguientes centurias en diversas ciudades, como Aranjuez, Valencia, Sevilla o Ámsterdam, entre otras; asimismo, hay constancia de su traducción a varios idiomas —neerlandés, alemán— y de su publicación en varios países, como Francia y Alemania (Cano Navarro 2015b:607-608). A principios del siglo XIX, especialmente en el periodo entre 1800 y 1808, es una de las obras más representadas en los teatros madrileños (Romero Peña 2007:508).

Esta notoriedad puede ser uno de los motivos por los que Bretón decide seleccionar esta pieza teatral para su refundición. A esta decisión de carácter literario puede unirse otra de naturaleza política, tal y como sugiere Ballesteros Dorado [2012:420]:

No parece casual que, entre otras muchas, Bretón se inclinara por aquella en que el padre de la protagonista se encontraba en la misma situación que muchos liberales en aquellos días, exiliados, confinados en sus propiedades lejos de la corte o reducidos a la vida anónima.

Asimismo, otras dos razones relevantes para la elección de esta obra lopesca pueden ser el estilo —la mencionada «lisura» de Lope, especialmente en su etapa final,<sup>6</sup> que tanto admira Bretón [1840:126]— y el conflicto, que, si bien presenta

---

6. La otra obra de Lope que refunde Bretón también puede considerarse perteneciente —o muy

cierta tensión dramática, pivota, esencialmente, sobre los enredos de amor (Oleza 2003:604 y 608), que siempre atraen la atención del público en cualquier época.

Esta trama amorosa puede considerarse sencilla pero muy efectiva, tal y como se evidencia en este certero resumen de Nieto Moreno de Diezmas [2019:146-147]:

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.

Bretón mantiene esta esencia de la pieza lopesca, pero se permite adaptarla al gusto e intereses decimonónicos en cuanto a cuestiones relacionadas con la extensión, la forma y el contenido.

En relación con el primer aspecto, la extensión, el dramaturgo riojano reduce la obra en unos 650 versos: según la edición más reciente, a cargo de Cano Navarro y publicada en el año 2015, la pieza lopesca consta de 2971 versos, número similar a la edición de Antonio de Sancha, de 1777, testimonio relevante para la fijación textual de Cano Navarro [2015b:612] y de gran tirada en la época. Sancha, reconocido impresor, editor y encuadernador del siglo XVIII, es nombrado encuadernador oficial de la Real Academia Española en 1754 (Flores Hernández, Carpallo Bautista y Burgos Bordonau 2018:42). En 1776, recibe el encargo de la RAE de editar, imprimir y encuadernar las obras de Lope de Vega (Carpallo y Blázquez 2021:8). Entre ellas se incluye, en concreto en el tomo x, la pieza palatina *¡Si no vieran las mujeres!* Es muy probable que Bretón, cuya refundición consta de 2322 versos (Bretón de los Herreros en prensa), consultara la obra *¡Si no vieran las mujeres!* en esta edición de encargo de la RAE, dado que es una de las más cercanas temporalmente al dramaturgo riojano, junto con la de Cruzado, lanzada en 1804, que sigue de manera muy fiel la propuesta de Sancha.

---

próxima— a este periodo de madurez o *senectute* (aproximadamente, desde 1627 hasta 1635): se trata de *Los Tellos de Meneses*, datada entre 1620 y 1628 (Zapatero Molinuevo 2019:421; Zapatero Molinuevo 2022).

Respecto de las cuestiones formales, la obra refundida sufre un importante proceso de simplificación. Bretón prescinde prácticamente de todas las estrofas de arte mayor, pues omite las silvas, las octavas reales, las liras y los sonetos. De entre estos últimos, solo se permite mantener uno: el soneto «Canta pájaro amante en la enramada». El dramaturgo riojano opta por respetar y emplear profusamente las estrofas octosilábicas: recurre a décimas, seguidillas, pareados y, especialmente, romances (casi el 70% de la obra está compuesta en esta forma métrica) y redondillas (ocupan más del 21% de la pieza refundida), pues son considerados los metros favoritos de Bretón (cfr. Bretón 1840:129-130).

Sobre los aspectos de contenido, la tendencia de Bretón —y la de toda refundición decimonónica *per se*— es la reducción. Así lo refleja acertadamente Samperdo Pascual [2019:208] al afirmar que en estas piezas refundidas se eliminan «referencias clásicas o mitológicas, explicaciones superfluas y tópicos propios de nuestra literatura del Seiscientos». El análisis contrastivo y detallado de la obra lopesca *¡Si no vieran las mujeres!* y de su refundición bretoniana permite ratificar la simplificación de numerosos pasajes en estos tres grandes ámbitos: 1) reflexiones filosóficas, científicas y naturales; 2) mitología, historia y leyenda; y 3) tradición y tópicos.

En lo que sí se permite expandirse Manuel Bretón de los Herreros, como buen hombre de teatro (Miguel y Canuto 1996:277), es en las anotaciones escénicas, a través de las que persigue un mayor efectismo dramático. Sus didascalias revelan «un profundo conocimiento y una acertada intuición de las posibilidades del diálogo escénico en relación con los espacios dramáticos lúdicos y escenográficos» (Bobes Naves 1998:164).

La disminución del número de versos, la simplificación de las combinaciones métricas, la supresión de aspectos de contenido y el aumento de anotaciones escénicas en el proceso de refundición bretoniana responde al estilo compositivo del dramaturgo queleño; este no busca de forma exclusiva la adaptación de la pieza a las normas neoclásicas, sino, sobre todo, al gusto, criterios y conocimientos de los espectadores decimonónicos. *¡Si no vieran las mujeres!* es un ejemplo exponencial de ello.<sup>7</sup>

Esta pieza ocupa el sexto lugar en el proceso refundidor de Bretón. De ella se conservan tres manuscritos en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: Tea

---

7. En Zúñiga Lacruz [2025], centrado en el cotejo de la obra original lopesca y de la refundición bretoniana, se presentan tablas contrastivas y compilatorias de los aspectos formales, de contenido y didascálicos añadidos, suprimidos y modificados.

1-147-12C (original de Bretón censurado), Tea 1-147-12B (manuscrito base de Bretón para la edición impresa de 1850, muy similar a C previo a la censura) y Tea 1-147-12A (manuscrito similar a C censurado y empleado para diversas puestas en escena).

El documento Tea 1-147-12C, «un único cuadernillo de ciento siete hojas» (Ballesteros Dorado 2012:419), es probablemente un manuscrito autógrafo que Bretón de los Herreros entrega para la censura política y eclesiástica. De hecho, en la primera página aparece el nombre del censor Patón (Ballesteros Dorado 2012:419). En el manuscrito quedan reflejadas las supresiones y añadidos de acuerdo con los criterios que rigen en la época en el plano político y moral.

Así, en relación con los aspectos políticos, se sustituyen por «Bohemia» las referencias a «Sajonia», que podrían conectar con María Josefa Amalia de Sajonia, tercera esposa de Fernando VII y reina consorte entre 1819 y 1829, periodo que abarca parte de la Década Ominosa (1823-1833), contexto muy convulso en el que refunde Bretón la obra lopesca. Ligado a ello, se retocan los pasajes que implican una supuesta lucha por el poder regio entre bandos legítimos para evitar una posible comparación con la compleja situación histórica que vive España en 1828 y que desembocaría apenas un lustro después en las primeras guerras carlistas: «Cuando la guerra se hacían / el César y el de Sajonia / por la imperial monarquía / ... / pudiendo del de Sajonia» (vv. 538-540 y v. 585, duque Octavio, original bretoniano).<sup>8</sup> La censura lee «Cuando la guerra le hacían / los del bando de Bohemia / por la imperial monarquía / ... / pudiendo de los bohemios». La pieza original lopesca —tanto la de Sancha como la de Cruzado—, a la que sigue de cerca Bretón, lee lo siguiente: «Que, en fin, cuando pretendían / el imperio de Sajonia y él con armas atrevidas / ... / pudiendo del de Sajonia» (vv. 844-846 y v. 891, duque Octavio).<sup>9</sup>

En cuanto a los aspectos morales, por una parte, se modifican los versos en los que se refleja un posible atentado contra la honra o se alude a actos de carácter erótico. En este caso, Bretón reproduce de manera idéntica los versos de Lope, que muestran a Federico leyendo una carta de su amada Isabela, hija del duque Octavio, que se siente profundamente despechada porque piensa que su galán ama a

---

8. Para facilitar la búsqueda de los versos, se cita por la edición moderna de la obra de Bretón (en prensa), que se ha basado esencialmente en los manuscritos Tea 1-147-12C y Tea 1-147-12B.

9. Cuando las ediciones de la obra de Lope preparadas por Sancha en 1777 y Cruzado en 1804 presentan versos coincidentes con la edición moderna de Cano Navarro de 2015, se cita por los versos de esta para facilitar su búsqueda y reflejar más certeramente el contraste entre las piezas y la diferencia en cuanto al número de versos.

otra mujer, por lo que anticipa a Federico que perderá su virginidad con el emperador: «Matarme / o darme al emperador. / Y así, después de llorar / el ver que sin honra muero, ser suya esta noche quiero, / porque me quiero vengar» (Lope, vv. 2632b-2637; Bretón, vv. 2071b-2076). La censura sugiere una lectura menos erótica: «Matarme, / porque no logres tu amor. / No quiero ya más llorar; / con el mayor placer muero / por no ser tuya; esto quiero, / porque me quiero vengar». Poco después, en unos versos añadidos por Bretón respecto de la pieza lopesca, en relación con este pasaje de entrega de Isabela al emperador, se evidencia este afán de la censura por evitar cualquier alusión a la deshonra: «FEDERICO ¿Tú la deshonra prefieres / a mi amor?» (vv. 2613-2614a, original bretoniano) frente a «FEDERICO ¿Tú la venganza prefieres / a mi amor?» (censura).

Asimismo, se rastrean en este manuscrito la supresión de algunas palabras de carácter escatológico en su doble sentido: trascendental-religioso (con su dimensión moral) y soez-malsonante. Por una parte, desde la dimensión trascendental-religiosa, se evita la mención a Dios, tal y como sucede en el siguiente pasaje inventado por Bretón —ausente en la obra lopesca— en el que Federico se lamenta de la cercanía y confianza entre el emperador e Isabela, que se sienta a conversar distendidamente con el soberano atendiendo la petición de este: «TRISTÁN ¡Toma! ¡Si lo manda el César...! / Y Dios quiera, Federico, / que no haga más que sentarse. / FEDERICO Eres un necio, un indigno, / ¡y vive Dios...!» (Bretón, vv. 1127-1131a) frente a «¡Toma! Si lo manda el César, / ¿quién replica, Federico? / Ninguno. Debió sentarse» (censura).<sup>10</sup>

Se puede percibir, asimismo, en este plano religioso, cierta autocensura de Bretón respecto de la obra lopesca en el siguiente verso: «*Et ne nos inducas...*» (Lope, v. 2641b). Se trata de la exclamación en latín de parte de la sexta plegaria del padre nuestro —la principal y esencial oración del cristiano— puesta en boca del escudero Belardo, sirviente del duque Octavio, en el momento en que Federico, fuera de sí tras leer la carta de Isabela, lo agrade por haberle hecho entrega de tan funesto papel. El dramaturgo riojano opta por sustituir este verso por otro de fonética similar, «¡Ay, que me desnucas!», perfectamente ajustado desde la perspectiva dramática y escénica al contexto de furia, agresividad y violencia que desata Federico contra el escudero. Por otra parte, en relación con las palabras soeces o malsonantes, se rastrea, en

10. Nótese aquí también otra censura por alusiones eróticas: el criado deja caer que contento puede estar su amo Federico si Isabela y el emperador tan solo se sientan juntos y no pasan a mayores.

un pasaje inventado por Bretón y ausente en la obra lopesca, la eliminación por parte del censor de la palabra «almorranas» y su sustitución por «diviesos»: «¡Mala nube de almorranas / me vengue de ti!», en palabras de Tristán (Bretón, vv. 1406-1407a) frente a «¡Mala nube de diviesos / me vengue de ti!» (censura).

El manuscrito Tea 1-147-12B, «de cinco cuadernillos numerados correlativamente» (Ballesteros Dorado 2012:424), presenta en primera página la fecha y lugar de estreno de la pieza: 20 de junio de 1828 en el Teatro de la Cruz. Es un documento que, según se indica en el cierre del primer acto, «sirvió de original para la colección que hizo de sus obras don Manuel Bretón de los Herreros en 1850» (Bretón 1828b:20). Así se puede confirmar al contrastar los manuscritos B, C y la edición de 1850: Tea 1-147-12B es muy semejante a Tea 1-147-12C, previo a la censura, y prácticamente idéntico a la cuidada edición de 1850 (Bretón 1850a).

Finalmente, el manuscrito Tea 1-147-12A, «cinco cuadernillos de dieciocho hojas el tercero y el quinto, y de veintidós, dieciséis y diecinueve el primero, segundo y cuarto» (Ballesteros Dorado 2012:425), presenta en portada las fechas 1828 y 1834, así como los nombres de los primeros apuntadores: Masi y Cuevas, respectivamente. En la página correspondiente a las *dramatis personae*, aparece la fecha «diciembre de 1846» y los nombres de los personajes y de los actores que desempeñan cada papel. Este manuscrito Tea 1-147-12A es un documento muy similar a Tea 1-147-12C una vez censurado, aunque con más datos de carácter escenográfico para su representación.

Precisamente, en cuanto a su puesta en escena, la refundición bretoniana, al igual que su original lopesco, se lleva a las tablas de forma recurrente; se repone en numerosas ocasiones hasta mediados de siglo, fecha aproximada en que empiezan a proliferar las obras originales de Bretón —y de otros autores— y se prescinde de las refundiciones (Romero López 2005:54-56).

Madrid es el epicentro de la actividad teatral y es donde más veces se representa la bretoniana *¡Si no vieran las mujeres!* Aunque hay cierta discrepancia entre los especialistas en cuanto al número concreto de puestas en escena de la pieza —según fuentes consultadas (carteleras, gacetas, periódicos), título preciso de la obra, dudas sobre si se trata de la refundición o de la original lopesca, y teatros objeto de estudio—, todos coinciden en que son numerosas. Así, Alcalde Cuevas [2001:713] contabiliza 11 representaciones de la refundición *¡Si no vieran las mujeres!* entre los años 1828 y 1832 en los teatros madrileños de la Cruz y del Príncipe. Desde el Seminario

de Bibliografía Hispánica analizan la cartelera madrileña dos años después del estreno de la refundición, a partir de 1830, y abarcan hasta 1839: localizan 9 representaciones (SBH 1960:88). Lo mismo sucede con José Prades [1960:235-242], quien también rastrea en ese mismo periodo un total de 9 representaciones de la refundición bretoniana en los teatros madrileños de la Cruz, el Príncipe, la Sartén y las Tres Musas. En la siguiente década, entre 1840 y 1849, Herrero Salgado [1963:100] suma 7 puestas en escena. El especialista bretoniano Muro Munilla [1999:114] llega a una cifra total de 25 representaciones, mientras que Adams [1936:353] rastrea un total de 36 puestas en escena entre 1828 y 1850.

En otras ciudades de provincia también se lleva a las tablas la pieza refundida de Bretón. En Sevilla se representa en dos ocasiones: el 28 de diciembre de 1831 y el 13 de mayo de 1833 (Aguilar Piñal 1968:41). En Barcelona solo se ha rastreado hasta la fecha una puesta en escena en el periodo decimonónico: el 5 de enero de 1859 en el Teatro Circo Barcelonés (Cervelló Español 2009; Sala-Valldaura 2000).

En el campo editorial, la refundición bretoniana tuvo menos éxito que su original lopesco, pues solo existen dos ediciones impresas: una es la ya mencionada de 1850 y otra la de 1862. Aquella se publica en la Imprenta Nacional, dentro del primer volumen de los cinco que conforman sus obras selectas, concienzudamente supervisadas por el dramaturgo riojano y prologadas por Juan Eugenio Hartzenbusch. En el «Prefacio» del citado tomo, Bretón de los Herreros (1850a:xiv) anticipa –sin explicitarlas– la presencia de dos de sus refundiciones: la de Lope *¡Si no vieran las mujeres!* (es la quinta obra del primer tomo, lo que puede ser una muestra del aprecio de Bretón hacia ella y de su éxito) y la de Calderón *Fuego de Dios en el querer bien* (aparece en el cuarto tomo, en decimocuarto lugar). En nota al pie al inicio de su refundición lopesca, el dramaturgo queleño hace la siguiente confesión: «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 1850a:94).

Este criterio supresor de Bretón se confirma en las otras ediciones de sus obras: no aparecen sus refundiciones en ninguno de los seis volúmenes del teatro bretoniano que habían sido publicados con anterioridad en México entre 1842 y 1843 por la imprenta de Vicente García Torres, ni en las publicaciones posteriores de la editorial Baudry de 1853 y de 1875. Tampoco se pueden encontrar en los tomos de Manuel

Ginesta lanzados póstumamente (entre 1883 y 1884), donde Bretón había dejado escrita la siguiente reflexión: «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 1883-1884:lxii). Se evidencia, así, la apuesta decidida de Bretón por sus piezas originales, que beben en las fuentes de los dramaturgos clásicos y que fueron mucho más profusamente representadas que sus refundiciones a partir de mediados de siglo.

La otra edición de *¡Si no vieran las mujeres!*, publicada en vida del dramaturgo, en 1862, se enmarca en la *Colección de comedias representadas con éxito en los teatros de Madrid*. Su impresión corre a cargo de Pascual Conesa y su edición corresponde a Vicente de Lalama. Esta edición es casi idéntica a la de 1850, pues solo se rastrean pequeñas diferencias en el uso de mayúsculas en las formas de tratamiento —aunque hay alguna normativa al respecto, es aún muy imprecisa y vacilante (Terrón Vinagre 2022)—; una errata en el verso 30 —lee «Flor» en lugar de «Flora», lo que rompe con la rima de la décima—; y, finalmente, una lectura errónea del posesivo en el verso 109: Federico se dirige a Isabela para decirle que no desea que vea al emperador, pues teme lo que pueda provocar en él la belleza de su dama y lo que pueda generar en ella el poder de aquel. La edición de 1850, supervisada por Bretón, lee «temo a su excelsa grandeza», en referencia al emperador, mientras que la de 1862 opta por «temo a tu excelsa grandeza», atribuyendo equivocadamente la «grandeza» a la dama. La propuesta de 1850 es la más cercana semánticamente a los versos de la obra de Lope, que leen así: «Que teme amor que no sea / mi muerte si os viene a ver: / tiene supremo poder» (vv. 135-137).

La edición de 1862 confirma, por una parte, el éxito alcanzado en las tablas por la refundición a cargo del dramaturgo riojano; por otra, la revalorización de Lope desde finales del siglo XVIII y durante el XIX.

#### PROCESO COMPOSITIVO DE BRETÓN: APRENDIZAJE DEL ACIERTO Y DEL ERROR EN LA ESCUELA DE LOS CLÁSICOS

Bretón de los Herreros [1850b:241], según lo señalado previamente, no se considera «ciego sectario de una escuela exclusiva»; sin embargo, él mismo reconoce en varias

ocasiones que la esencia de su teatro se asienta en los cimientos de los dramaturgos clásicos, a los que se refiere como «célebres escritores», «padres de nuestra escena» (Bretón 1840:125, 130) o «insignes poetas» (Bretón 1850a:94). Bretón [1840:129] se enorgullece de haber dedicado gran parte de su vida a leer a los dramáticos españoles y a estudiar constantemente a Lope —mencionado de forma recurrente en primer lugar—, Calderón, Tirso, Rojas, Moreto o Alarcón, cuya independencia en la composición poética es «fecunda en primores» (Bretón 1850b:241) y a quienes considera «ciertamente inimitables» en algunos aspectos teatrales (Bretón 1850a:94). Todo ello, en cualquier caso, no le parece óbice para señalar ciertas imperfecciones en sus obras: irregularidad y poca cohesión en los incidentes; redundancia y sobrado conceptismo; locuciones y giros desusados; y algunos descuidos en el estilo y en la versificación [1850a:94].

Esta crítica de Bretón responde, por una parte, a su visión reformista y modernizadora del teatro y, por otra, a la natural evolución del arte, de la sociedad y de la lengua, lo que exige necesariamente cambios en los textos antiguos, sobre todo en el campo léxico y en la disposición escénica, con un claro afán de economía dramática y de adecuación al horizonte de expectativas del público decimonónico (Escudero Baztán 2016:161, 168, 170).

Bretón, para solventar el primer desliz que atribuye a los dramaturgos áureos españoles —irregularidad y poca cohesión en los incidentes—, opta por la supresión de escenas que considera superfluas, controvertidas o incomprensibles para los espectadores del siglo XIX. Así se muestra con claridad en su refundición de *¡Si no vieran las mujeres!*, en las que se suprimen varios fragmentos que, de acuerdo con la visión teatral positivista de Bretón, no hacen aportación alguna a la trama. Por ejemplo, la conversación entre el emperador Otón y Belardo tras encontrarse aquel con Isabela, mediante la que el criado —considerado *alter ego* de Lope (Rivera Salmerón 2019:447), referencia que se pierde para los espectadores coetáneos de Bretón— reflexiona sobre el paso del tiempo y sobre las envidias que generan la riqueza y el ingenio:

|         |                                                                                                                                                                                        |
|---------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| OTÓN    | ¿Aún viven Belardos?                                                                                                                                                                   |
| BELARDO | ¿No habéis visto un árbol viejo,<br>cuyo tronco, aunque arrugado,<br>coronan verdes renuevos?<br>Pues eso habéis de pensar;<br>y que, pasando los tiempos,<br>yo me sucedo a mí mismo. |

|         |                                                                                             |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| OTÓN    | Vos decís bien, y yo quiero<br>daros aquesta sortija.                                       |
| BELARDO | ¿De oro?                                                                                    |
| OTÓN    | De oro, pues.                                                                               |
| BELARDO | Del pueblo<br>soy, señor; mas hay dos cosas<br>con peligro manifiesto<br>de ser envidiadas. |
| OTÓN    | ¿Cuáles?                                                                                    |
| BELARDO | La riqueza y el ingenio.<br>¿Dan todos los cortesanos<br>de esta suerte?                    |
| OTÓN    | Así lo pienso.                                                                              |
| BELARDO | Porque dicen por acá<br>que el dar se pasó a otro reino... (vv. 703b-720)                   |

Otros ejemplos serían las supresiones de largas escenas entre el emperador y sus caballeros: en una de ellas (vv. 1267b-1421), el soberano se muestra confuso y compungido debido al amor que siente por Isabela; en otra (vv. 2034-2135), conversa con Alejandro sobre los vicios de la corte, especialmente sobre la envidia, cuestión que podría generar cierta controversia política.

En cuanto a la redundancia y el sobrado conceptismo que achaca Bretón como error teatral a los poetas áureos españoles, en la obra original lopesca se encuentran numerosas reflexiones filosóficas y científicas —teorías neoplatónica, escolástica o ptolemaica—, aspectos de carácter mitológico, histórico y legendario, así como menciones recurrentes a tópicos tradicionales y cuentecillos de la época. El dramaturgo riojano, o bien suprime, o bien condensa toda esa información. Sirvan estos ejemplos de supresión y condensación, respectivamente: por una parte, Federico hace una alusión al universo geocéntrico ptolemaico («Tomad el arco y dejad / el fuego, que en otra esfera / más alta vive, siquiera / por honra de mi verdad», vv. 73-76); Lope refleja en estos versos los símbolos y figuras asociados a las esferas: el arco, de Diana, ligada a la Luna, que está en la primera esfera, y el fuego, de Marte, nombre del planeta correspondiente a la quinta esfera. Bretón cercena todo este pasaje. Por otra parte, en cuanto a la condensación escénica, el dramaturgo riojano reduce a 15 versos (vv. 2135b-2150, derecha) un pasaje neoplatónico que consta en el original lopesco de 48 versos (vv. 2725b-1773, izquierda) y que recrea a Federico penando de amor:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>FEDERICO</p> <p>No sé...<br/> Mas lo que es y lo que fue<br/> en mi sujeto se junta.<br/> De una esperanza difunta<br/> soy un necio pretendiente,<br/> soy un ser que no se siente,<br/> pues siendo el alma inmortal<br/> una forma sustancial,<br/> la tengo por accidente:<br/> suspense el entendimiento<br/> y memoria sensitiva,<br/> me ha dado la intelectual<br/> más alto conocimiento.<br/> Y conociendo que siento<br/> la ofensa, a vengarla voy;<br/> pero como viendo estoy<br/> el valor del que me ofende,<br/> por no ser el que lo entiende,<br/> dejo de ser lo que soy.<br/> Que no siento es verdadera<br/> proposición, pues no siento<br/> que no siento... y sentimiento<br/> de que no siento tuviera;<br/> que, si el no sentir sintiera,<br/> viera yo que el no sentir<br/> era dejar de vivir;<br/> y no viniera a tener<br/> sentimiento de no ser,<br/> que debe de ser morir...<br/> El alma con que viví<br/> y que este ser animaba<br/> se fue a vos cuando pensaba<br/> que más la tuviera en mí;<br/> y que se pasaba así,<br/> creyó la gentilidad,<br/> de un cuerpo en otro: mirad<br/> si se pasa a vos la mía<br/> esta noche, que podría<br/> ser su mentira verdad.<br/> De suerte que el alma mía,<br/> aunque sin morir los dos,<br/> hará pasándose a vos<br/> tan necia filosofía.<br/> Quien es la que yo tenía<br/> esta noche lo sabréis.<br/> Quién soy no me preguntéis,<br/> porque lo que voy diciendo<br/> aun yo mismo no lo entiendo.<br/> Mirad vos si lo entendéis.</p> | <p>FEDERICO</p> <p>Llevarse el viento<br/> para siempre mi esperanza;<br/> ser blanco de vil venganza<br/> y presa de atroz tormento;<br/> morir para los placeres,<br/> para vos, para el estado,<br/> quien fuera muy fortunado<br/> <i>si no vieran las mujeres.</i><br/> La loca curiosidad<br/> me pierde de una mujer;<br/> me oprime ajeno poder;<br/> me mata mi necesidad;<br/> lealtad y amor me debéis;<br/> os respeto, y os ofendo;<br/> y... ni yo mismo me entiendo.<br/> Mirad vos si me entendéis.</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Sobre las locuciones y giros desusados, es recurrente la modificación léxica y morfosintáctica para lograr la claridad semántica: entre muchos otros, «Cavilosa» (Bretón, v. 139a,) en lugar de «Suspensa» (Lope, v. 203a); «Me ha dado» (Bretón, vv. 139b) en lugar de «Hame dado» (Lope, v. 203b); «adivinado» (Bretón, v. 142) en lugar de «imaginado» (Lope, v. 206); «Necio en privártelo fue / Federico» (Bretón, vv. 148-149a, Bretón) en lugar de «¡Necio en avisarte anduvo / Federico!» (Lope, vv. 212-213a); «nos trajo el aire los ecos» (Bretón, v. 212) en lugar de «me trujo el aire los ecos» (v. 328, Lope); «A una dama galanteo» (Bretón, v. 272) en lugar de «Cierta señora requiebro» Lope, v. 404); o «¡Vaya! El César no parece» (Bretón, v. 399) en lugar de «El César se desaparece» (Lope, v. 619). Asimismo, Bretón añade alguna palabra propia de la época, de poco recorrido actualmente —«Ya no se necesita / la ipecacuana»<sup>11</sup> (vv. 1601-1602)—, y expresiones que aún siguen teniendo su vigencia: «TRISTÁN Huyendo del perejil, / te salió en la frente» (vv. 509-510a) o «dentro de su corazón / hay güelfos y gibelinos» (vv. 1211-1212).

Finalmente, sobre los descuidos en el estilo y en la versificación, más allá de posibles despistes de los dramaturgos áureos en el conteo métrico y de la deturpación de los textos con el paso de los años, si bien Bretón valora la agilidad versificadora de los poetas áureos españoles, considera prescindibles, por alejarse de la prosa, los versos de arte mayor. Con todo, su criterio a este respecto irá evolucionando, siempre inspirado en los poetas clásicos españoles:

«Es ya hora, en efecto, de que dejemos la prosa y los romanzones, y volvamos a la versificación galana de nuestros padres». —«Sí, sí», dijeron otros—. «Por lo que a mí hace —continuó el autor de *A Madrid me vuelvo*—, en la primera obra que voy a empezar, pondré toda la rítmica castellana, y caiga el que caiga». (Roca de Togores 1883:84-85)

Hasta tal punto cumplirá Bretón su palabra que llegará a confesarse de haber incurrido en el pecado de la «exuberancia métrica» (Bretón 1850b:241). Pero su teatro del primer tercio del siglo XIX aún conserva su «primitiva sencillez» (Bretón 1850b:241). Así, como se expone más arriba, el dramaturgo riojano opta mayoritariamente en este periodo por los octosílabos, tal y como se refleja en *¡Si no vieran las mujeres!*

Véase el siguiente pasaje como ejemplo paradigmático de adaptación versificadora bretoniana: la conversación de Federico y el soberano recreada por Lope

11. La «ipecacuana» es una planta con propiedades purgantes originaria de Sudamérica.

(izquierda, vv. 771b-786) está compuesta mediante silvas, mientras que la de Bretón (derecha, vv. 495-507), sin desvirtuar la esencia del mensaje, se presenta a través del romance *e-o*.

|     |                                           |     |                                         |
|-----|-------------------------------------------|-----|-----------------------------------------|
| FED | ¿Del duque Otavio?                        | FED | (Ap ¡Ay, triste!) ¿De Octavio? ¿Olvidas |
|     | Pues ¿ya te olvidas del pasado agravio?   |     | que fue tu enemigo?                     |
| OT  | ¿Es mucho que me olvide                   | EMP | El tiempo                               |
|     | si con los años el rigor se mide?         |     | todo lo borra.                          |
| FED | ¿Quién te ha dicho, señor, que aquí vivía | FED | ¿Mas quién                              |
|     | el duque?                                 |     | te ha dicho que este desierto           |
|     |                                           |     | es su albergue?                         |
| OT  | Un labrador que conducía                  | EMP | Un labrador.                            |
|     | sus bueyes de la arada,                   |     |                                         |
|     | atadas las coyundas a las frentes         |     |                                         |
|     | y en la rústica mano la aguijada.         |     |                                         |
| FED | Resultarán dos mil inconvenientes         | FED | Ir a verle en su destierro              |
|     | de ver al duque agora desterrado.         |     | no es político...                       |
| OT  | No lo estará, si queda perdonado.         | EMP | ¿Qué importa                            |
|     |                                           |     | si perdonarle es mi intento?            |
| FED | Está todo el servicio en esa aldea.       | FED | Está en la aldea inmediata              |
|     |                                           |     | todo el servicio...                     |
| OT  | Traerle.                                  | EMP | Traedlo.                                |
| FED | Será tarde.                               | FED | Es ya tarde...                          |
| OT  | Aunque lo sea                             | EMP | Aunque lo sea.                          |
| FED | Estaba puesto allí todo recado.           | FED | Todo estará allí dispuesto...           |
| OT  | ¡Federico, acabad! ¡No seáis pesado!      | EMP | ¡Eh, ya basta, Federico!                |

Se puede evidenciar mediante este pasaje la fama de refundidor respetuoso de Bretón (Zapatero Molinuevo 2019:424), lo que, por una parte, remarca su admiración hacia las piezas clásicas españolas y, por otra, confirma que estas son fuente constante de lectura, análisis y, por tanto, aprendizaje teatral. De textos ya aludidos, entre otros, como su discurso de agradecimiento por su entrada en la Real Academia Española (Bretón 1840) o las notas iniciales a su refundición *¡Si no vie-*

*ran las mujeres!* (Bretón 1850a) y a su original y exitosa *Marcela* (Bretón 1850b), se pueden entresacar las principales bondades que percibe Bretón en el teatro áureo y que considera dignas de imitación: originalidad e inspiración en cuanto a la elocución cómica; pintura vigorosa de afectos y caracteres; y oportunidad, fluidez y vis cómica en los diálogos y réplicas.

En cuanto a la originalidad e inspiración de los poetas clásicos españoles, Bretón subraya su excelente capacidad creativa para la escritura teatral en verso, patente en los pasajes en los que no se dejan llevar por la vanidad de conceptistas y eruditos (Bretón 1840:127). Como ejemplo de su brillantez y modelo de elocución cómica, el dramaturgo riojano menciona unas redondillas de *¡Si no vieran las mujeres!*, que mantiene de manera exacta y precisa en su refundición:

TRISTÁN

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. (Lope, vv. 1241b-1248; Bretón, vv. 1033b-1040)

El autor queleño reflexiona, profundamente admirado, sobre estos versos lopescos que considera tan acertados:

Nótese 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. Las rimas son tan adecuadas, tan espontáneas que, así como otro las hubiera buscado con fatiga para decir lo mismo, el Fénix de nuestros ingenios hubiera sudado para excluirlas. Pues precisamente consiste en esto el mérito de las redondillas citadas: en que sus versos hubieron de formarse simultáneamente en el cerebro del poeta con más rapidez que puede escribirlos la pluma, y tan perfectos en su línea que es imposible mejorarlos. (Bretón 1840:126-127)

También estima Bretón la destreza de Lope para crear caracteres. Así se refleja en los rasgos que mantiene Bretón en personajes como la animosa Isabela,

que se niega a acatar la prohibición de su galán de ver al César —«Yo, Flora, tengo de ver / al César, si bien será / disfrazada. / ... / O ver o no ser mujer» (Lope, vv. 247-249a y 250; Bretón, vv. 167-169a y 170)—, o el chistoso criado Tristán, que se mofa, entre otras muchas cuestiones, de las mujeres ancianas y envejecidas (recurrente tópico humorístico misógino): «Allí la cara que intenta / hacer al sol igualdad / parece rapado abad, / y más si engorda a cincuenta» (Lope, vv. 1161-1164; Bretón, vv. 973-976).

En cuanto a los afectos, destaca en esta pieza lopesca el juego de celos, amores y despechos, que afecta tanto a galanes y damas como a criados, en un recurrente proceso especular del que gusta mucho Bretón. He aquí un ejemplo de los varios que presenta la comedia original y mantiene su refundición de manera exacta (Lope, vv. 988b-993a, 996-999; Bretón, vv. 740b-745a, 748-751):

|           |                                                                            |
|-----------|----------------------------------------------------------------------------|
| FEDERICO  | ¡Ah, fementida!                                                            |
| ISABELA   | ¿Pues qué culpa tengo yo...?                                               |
| FEDERICO  | Pregúntaselo a las encinas<br>donde fuiste a ver al César.<br>¡Eres mujer! |
| EMPERADOR | ¿Qué decías<br>a Isabela?<br>[...]                                         |
| FEDERICO  | (¡Qué traición!)                                                           |
| ISABELA   | (¡Qué necia envidia!)                                                      |
| FLORA     | ¿Y tú no me das la mano?                                                   |
| TRISTÁN   | En cinco dagas buidas<br>quisiera volver los dedos.                        |

En cuanto a la viveza y comicidad en los diálogos, el dramaturgo riojano tiene de conservar, con mínimas diferencias léxicas y morfosintácticas, unos intercambios comunicativos ingeniosos, ágiles y chistosos como este que sirve de ejemplo (a la izquierda, Lope, vv. 2222-2237; a la derecha, Bretón, vv. 1569-1584).<sup>12</sup>

12. Otro mínimo cambio que se produce entre este pasaje lopesco y el bretoniano es la atribución de una intervención a distinto interlocutor: el caballero Rodolfo en Lope y el caballero Alejandro en Bretón.

|     |                              |     |                              |
|-----|------------------------------|-----|------------------------------|
| OT  | Muriéndome voy de risa.      | EM  | Muriéndome voy de risa.      |
| FED | Y yo de pena, señor,         | FED | Y yo de pena, señor,         |
|     | de ver el poco favor         |     | de ver el poco favor         |
|     | que has hecho a doña Fenisa. |     | que te merece Fenisa.        |
|     | ¿No has entrado y ya te vas? |     | ¿Tan pronto, señor, te vas?  |
| TRI | (¡Por Dios, que tiene razón, | TRI | Y tiene mucha razón,         |
|     | que fue terrible visión!)    |     | que es una horrenda visión.  |
| OT  | ¿De esto enamorado estás?    | EM  | ¿De esto enamorado estás?    |
|     | ¿Esto me trujiste a ver?     |     | ¿Eso me trajiste a ver?      |
| FED | Que es mi luz te certifico.  | FED | Que es mi luz te certifico.  |
| OT  | ¿Es posible, Federico,       | EM  | ¿Es posible, Federico,       |
|     | que quieres bien tal mujer?  |     | que quieras a tal mujer?     |
| ROD | Harto desvié las velas       | AL  | Harto desvié las velas       |
|     | por encubrir su figura.      |     | por encubrir su figura.      |
| FED | ¿Piensas, señor, por ventura | FED | ¿Piensas, señor, por ventura |
|     | que son todas Isabelas?      |     | que son todas Isabelas?      |

Este tipo de diálogo —réplicas y contrarréplicas breves y con chispa de los interlocutores— es fuente de inspiración constante para el dramaturgo riojano, que añade en su refundición varios pasajes que persiguen, ante todo, la comicidad, tal y como sucede en los siguientes versos bretonianos, que dan continuación al verso lopesco «Demonio la juzgo yo», puesto en boca de Federico en un aparte:

|           |                                                          |
|-----------|----------------------------------------------------------|
| FEDERICO  | (Ap Demonio la juzgo yo.)<br>No es tan grande maravilla. |
| EMPERADOR | Nieve pura es su garganta.                               |
| FEDERICO  | ¡Estas blancas son tan frías...!                         |
| EMPERADOR | Envidia a la rosa da<br>el color de sus mejillas.        |
| FEDERICO  | Será acaso de vergüenza...<br>¿Y quién sabe si se pinta? |
| EMPERADOR | Sus ojos son dos luceros.                                |
| FEDERICO  | Miran con mucha osadía.                                  |
| EMPERADOR | Su gravedad...                                           |

|           |                                                       |
|-----------|-------------------------------------------------------|
| FEDERICO  | Es orgullo.                                           |
| EMPERADOR | Y su modestia...                                      |
| FEDERICO  | Fingida.                                              |
| EMPERADOR | Ciego estás cuando eso dices.                         |
| FEDERICO  | ( <i>Ap</i> Sí, tal me tiene la ira.)                 |
|           | Señor, a mí me parece                                 |
|           | su camarera más linda.                                |
| EMPERADOR | ¡Qué necio! Pero no extraño                           |
|           | que tal desatino diga                                 |
|           | hombre que jamás amó.                                 |
| FEDERICO  | ( <i>Ap</i> No ha sido tanta mi dicha.) (vv. 705-724) |

A la luz de todos estos ejemplos, se puede corroborar el respeto de Bretón hacia los dramaturgos áureos —con cierta inclinación hacia la originalidad y fecundidad de Lope—, de los que admira, cuando no incurren en hipérboles y redundancias conceptistas, retóricas o métricas, la gracia y el desenfado de sus creaciones teatrales, así como el desparpajo y variedad de su rima, sobre todo en aquellos fragmentos donde se presenta una métrica sencilla pero muy efectiva, al alejarse del artificio del diálogo dramático y acercarse al habla natural y cotidiana.

Según lo expuesto, con esta potente influencia áurea, fruto de su proceso recurrente de refundición de las obras del siglo XVII en el primer tercio del XIX, va conformando Bretón su propuesta estética teatral, cimentada en la sencillez de las formas, la armonía del lenguaje y la agudeza y comicidad del diálogo, y completada con la subordinación de la verosimilitud a los límites lógicos que impone la escena, donde no tiene que primar necesariamente el boato, el ruido y la tramoya (Bretón 1840:128-130), sino un adecuado manejo de los signos escénicos. La combinación certera de todos estos ingredientes, aprendidos de los poetas clásicos españoles y combinados con algunas influencias neoclásicas, logrará el beneplácito de los espectadores, o lo que es lo mismo, tal y como apunta Aguilera Sastre [2000:118], el tan ansiado «efecto teatral».

## CONCLUSIONES

Durante el siglo XVIII, con la entrada en escena de nuevas ideas, reflexiones y preceptivas ilustradas, se va generando un fuerte recelo hacia la estética barroca y,

especialmente, hacia la fórmula teatral lopesca (Escudero Baztán 2019:57); no obstante, el gusto popular se sigue inclinando hacia la tradición dramática áurea, según entienden dramaturgos ya citados como Zamora o Cañizares, que toman muchas de estas piezas e introducen en ellas algunas actualizaciones que responden al contexto reformista neoclásico:

Los escritores clasicistas que buscaron adaptar el teatro del Siglo de Oro pretendían salvar la tradición del teatro español, regularizando sus formas, corrigiendo sus defectos y restaurando la moralidad pública que un escritor razonable y cercano a la naciente burguesía creía conveniente. Por su parte, los dramaturgos que manipulan las comedias áureas en la época romántica buscan dotarse de unas piezas que les lleven a una nueva forma dramática, dada la ausencia 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)

Entre estos refundidores dieciochescos de mediados y finales de siglo, destacan figuras como Solís o Trigueros, que tienen por referente y norte a Lope de Vega. Aunque estos escritores eruditos «se dejan guiar también por algunos otros puntos de la brújula teatral» (Miguel y Canuto 1996:277), contribuyen de forma decisiva al resurgimiento del Fénix de los ingenios, algo opacado desde finales del siglo XVII y durante gran parte del XVIII. A partir de este momento, el paradigma lopesco adquiere una gran fuerza de atracción a lo largo de todo el periodo decimonónico, como se evidencia en las refundiciones de su obra que llevan a cabo hombres de teatro como, por ejemplo, Mesonero Romanos, que adapta *La viuda valenciana* (¿1827?), Juan Eugenio Hartzenbusch, con su reescritura de *El perro del hortelano* (1862), o, entre otros, Bretón, que refunde *Los Tellos de Meneses* (1826) y *¡Si no vieran las mujeres!* (1828).

El dramaturgo de Quel, en el proceso de búsqueda de su estilo teatral y de nuevas fórmulas dramáticas, reconoce las virtudes de obras coetáneas como *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín, pero se lamenta de su composición en prosa en lugar de en un verso cercano a ella (Bretón 1840:128). De ahí que se pueda afirmar, junto con Escudero Baztán [2019:59], que el magisterio moratiniano no convence por completo a Bretón, cuya «forma de entender el teatro está más próxima al teatro del Siglo de Oro; esto explica por sí solo la insistencia del dramaturgo en refundir sus textos y la defensa de sus postulados estéticos».

Entre estos principios, que va conformando Bretón a partir de la lectura constante de los dramáticos españoles y de su propia experiencia en el proceso de composición y refundición (cfr. Bretón 1840:129), sobresale, en primer lugar, la importancia de la escritura en verso. Su postura evoluciona desde una apuesta decidida por la rima de arte menor —como el romance y la redondilla, manejada con «maestría» por «los padres de nuestra escena» (Bretón 1840:130)— hasta la polimetría, fruto igualmente de la gran admiración del dramaturgo riojano por la capacidad y libertad versificadora de los clásicos (Garelli 2005:209; Escalante Varona 2019:48). Se puede afirmar, además, que, en aspectos métricos, Bretón aprende en la escuela de Lope la conveniencia, según escenas, del uso de

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, cuidando de no emplear ambos dentro de una misma escena. (Bretón 1840:130)

Ligado a estos aspectos en torno a la versificación, Bretón apuesta de forma decidida en su teatro refundido —y así continuará en su teatro original— por un lenguaje en el que prime la denotación, la linealidad y la contención, de acuerdo a los gustos estilísticos del público decimonónico (Ruiz Vega 1998:70). De ahí su crítica a las exuberancias conceptistas de los clásicos españoles. A ello se une también la exigencia —en ocasiones más impuesta que propiamente deseada, como se ha visto en el cotejo de los manuscritos y ediciones impresas de su refundición *¡Si no vieran las mujeres!*— de atenuar algunas referencias, religiosas, políticas o eróticas, que pueden considerarse ajenas al marco moral vigente en la época (Serralta 1998:171). Asimismo, se debe subrayar la relevancia concedida por el dramaturgo riojano a la comicidad, aspecto esencial de sus obras, que en ocasiones hace primar, al igual que los poetas áureos españoles, por encima incluso de la verosimilitud: «La comicidad tiene para Bretón tal importancia que suele llegar en sus críticas hasta atenuar su intranquilidad por la verosimilitud. Es frecuente que perdone defectos de estructura a cambio de situaciones verdaderamente cómicas» (Díez Taboada y Rozas 1965:19).

Las refundiciones de Bretón, muy respetuosas con el original áureo, según se ha confirmado en la lopesca objeto de estudio, dejan una profunda impronta en el

estilo teatral posterior del escritor queleño, cuyas composiciones originales pueden considerarse, en gran medida, herederas de las comedias de enredo del teatro español barroco, tamizadas con algunos preceptos ilustrados —por ejemplo, aproximación a la verosimilitud y búsqueda de la claridad lingüística— y aderezadas con rasgos propios originales, como los actantes y su acertada funcionalidad: petimetre, castellano viejo, niña caprichosa o tutor tiránico, entre otros (Muro Munilla 2013).

La *aurea mediocritas* en la que se sitúa Bretón, erudito y hombre de teatro, queda reflejada en estas elocuentes palabras de su coetáneo Serdán y Aguirregaviddia [1892:39]: «Fue tan fecundo como Lope de Vega y casi tan reflexivo como Moratín». Por este motivo se considera al dramaturgo riojano como «un eslabón imprescindible en la renovación del teatro español del momento» (Aguilera Sastre 2000:118) y se sitúa su producción entre el clasicismo en declive y el romanticismo en su apogeo (Villacorta Alonso 1980:187). Esta buena fama, así como la de «refundidor más destacable del siglo XIX» (Sainz Bariain 2019:173), emana de su aprendizaje constante en las abundantes fuentes de las comedias compuestas por los grandes maestros áureos, pertenecientes, en palabras del propio Bretón [1850a:94], a la más «brillante época de la Talía española».

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, «Cartelera prerromántica sevillana, 1800-1836», *Cuadernos Bibliográficos*, 22 (1968), pp. 1-49.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco, «Las refundiciones en el siglo XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 33-41.
- AGUILERA SASTRE, Juan, «Manuel Bretón de los Herreros y las políticas teatrales de su época», en *La obra de Manuel Bretón de los Herreros: II Jornadas Bretonianas*, coord. Miguel Ángel Muro Munilla, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2000, pp. 117-140.
- ALCALDE CUEVAS, Luis, *La escena española inmediatamente anterior al Romanticismo*, tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 1 (1992), pp. 57-74.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Revisando el teatro clásico español: La refundición de comedias en el siglo XIX», en *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX... y la burguesía también se divierte*, eds. Ana Sofía Pérez-Bustamante, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave, Fundación Pedro Muñoz Seca, El Puerto de Santa María, 1995, pp. 27-39.
- ANDIOC, René, «De *La comedia nueva* a la reforma del teatro», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 19 (2013), pp. 7-25.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel, *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2012.
- BENDER, Martina, «La refundición como técnica y concepto de producción dramática en el Siglo de Oro», en *Los pre-textos del teatro áureo español: condicionantes literarios y culturales*, coords. Gero Arnscheidt y Manfred Tietz, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2019, pp. 47-61.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «De la inventiva a la razón (pero menos), o de Lope a Trigueros», en *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (10-13 de febrero de 1999)*, ed. Maria Grazia Profeti, Alinea, Firenze, 2000, pp. 97-128.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «Cándido María Trigueros, *La esclavizada*. Introducción y texto», *Stichomythia. Revista de teatro español contemporáneo*, 3 (2005), en línea, disponible en: <<https://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero3/INDEX.html>>. Consulta del 14 de marzo de 2025.

- BOBES NAVES, María del Carmen, «El discurso en la obra dramática de Bretón de los Herreros: diálogo y acotaciones», en *Actas del Congreso Internacional Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios*, coord. Miguel Ángel Muro Munilla, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1998, pp. 163-180.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *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, Baudry, Paris, 1853.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, «Discurso de acción de gracias a la Real Academia Española», en *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso (tomo primero)*, pról. Eugenio de Ochoa, Baudry, Paris, 1840, pp. 123-131.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, en *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros. Teatro*, pról. Juan Eugenio Hartzenbusch, Imprenta Nacional, Madrid, 1850b, vol. 1, pp. 241-267.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*, Imprenta de Miguel Ginesta, Madrid, 1883-1884, 5 vols.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Obras escogidas de don Manuel Bretón de los Herreros de la Academia Española*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Dramard-Baudry, Paris, 1875.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *¡Si no vieran las mujeres!*, en *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros. Teatro*, pról. Juan Eugenio Hartzenbusch, Imprenta Nacional, Madrid, 1850a, vol. 1, pp. 94-117.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *¡Si no vieran las mujeres!*, Madrid, 1828a, ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal: Ms. Tea 1-147-12A.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *¡Si no vieran las mujeres!*, Madrid, 1828b, ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal: Ms. Tea 1-147-12B.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *¡Si no vieran las mujeres!*, Madrid, 1828c, ejemplar de la Biblioteca Histórica Municipal: Ms. Tea 1-147-12C.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *¡Si no vieran las mujeres!*, en *Colección de comedias representadas con éxito en los teatros de Madrid*, Pascual Conesa, Madrid, 1862.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *¡Si no vieran las mujeres!*, ed. Ana Zúñiga Lacruz, en prensa.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Teatro de don Manuel Bretón de los Herreros*, pról.

- José María Lafragua, Imprenta de Vicente García Torres, México, 1842-1843, 6 vols.
- BUDYKA JITKOVA, Olga Konstantinovna, *Los espectáculos musicales y la reforma teatral: la ilustración en los teatros públicos de Madrid (1770-1800)*, tesis doctoral, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2021, en línea, disponible en <<https://gredos.usal.es/handle/10366/148551>>. Consulta del 8 de marzo de 2025.
- CALDERA, Ermanno, «Calderón desfigurado (sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de Literatura Española*, 2 (1984), pp. 57-81. DOI: <<https://doi.org/10.14198/ALEUA.1983.2.03>>.
- CANO NAVARRO, José, «¡Si no vieran las mujeres!, un viejo tema con ropajes nuevos», en *El último Lope (1618-1635) y la escena*, coords. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015a, pp. 85-103.
- CANO NAVARRO, José, «¡Si no vieran las mujeres! Estudio, edición y notas», en *La vega del Parnaso*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015b, vol. 3, pp. 595-612.
- CARPALLO BAUTISTA, Antonio, y Alejandro BLÁZQUEZ MÁRQUEZ, «Fuentes archivísticas del encuadernador Antonio de Sancha en la Real Academia Española durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 44, 3 (2021), pp. 1-12. DOI: <<https://doi.org/10.17533/udea.rib.v44n3e340426>>.
- CERVELLÓ ESPAÑOL, Carlos, *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo Barcelonés)*, UNED, Madrid, 2009, en línea, disponible en <<https://www.yumpu.com/es/document/view/14264314/la-vida-escenica-en-barcelona-1855-1865-uned>>. Consulta del 30 de marzo de 2025.
- COUGHLIN, Edward, *Neo-classical refundiciones of Golden Age Comedias (1772-1831)*, U.M.I. (Dissertation Information Service), Ann Arbor, 1988.
- CUÉLLAR, Álvaro, y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, «Un nuevo repertorio dramático para Andrés de Claramonte», *Hipogrifo*, 11, 1 (2023), pp. 117-172.
- DÍEZ TABOADA, Juan María, y Juan Manuel ROZAS, *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa. I, El Correo Literario Mercantil*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1965.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «Un siglo sin Lope (El teatro de Lope de Vega en el siglo XVIII)», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 33, 1 (2010), pp. 55-80.
- ESCALANTE VARONA, Alberto, «Los Tellos de Meneses, de Lope y de Bretón, en el canon,

- la historiografía literaria y la fortuna escénica de la comedia histórica española», *Berceo*, 177 (2019), pp. 37-56.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «*Fuego de Dios en el querer bien*: de Calderón a Bretón de los Herreros», *Anuario Calderoniano*, 9 (2016), pp. 159-175.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Cómo leyó Manuel Bretón de los Herreros a Calderón (el caso llamativo de *Fuego de Dios en el querer bien*)», *Berceo*, 177 (2019), pp. 57-70.
- FLORES HERNÁNDEZ, Yohana Yessica, Antonio CARPALLO BAUTISTA y Esther BURGOS BORDONAU, «El taller de Sancha en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Titivillus*, 4 (2018), pp. 39-61.
- FLYNN, Gerard, «Una bibliografía anotada sobre Manuel Bretón de los Herreros», *Berceo*, 91 (1976), pp. 167-194.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «Bretón y el teatro romántico», *Berceo*, 90 (1976), pp. 69-82.
- GARELLI, Patrizia, «A modo de prólogo: *Marcela, o ¿a cuál de los tres?*, comedia de M. Bretón de los Herreros», *Anales de Literatura Española*, 18 (2005), pp. 201-213. DOI: <<https://doi.org/10.14198/ALEUA.2005.18.14>>.
- GIES, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2003.
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, «Refundición y éxito de una comedia barroca en el XIX. *La mejor razón, la espada* (1843) de José Zorrilla», *Hipogrifo*, 10, 2 (2022), pp. 813-825.
- HERRERO SALGADO, Félix, «Cartelera teatral madrileña II: (1840-1849)», *Cuadernos Bibliográficos*, 9 (1963), pp. 1-105.
- JOSÉ PRADES, Juana de, «El teatro de Lope en los años románticos», *Revista de Literatura*, 18, 36 (1960), pp. 235-248.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*, ed. José Lage, Cátedra, Madrid, 1992.
- KANY, Charles Emil, «Plan de reforma de los teatros de Madrid, aprobado en 1799», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 23 (1929), pp. 245-258.
- KIRBY, Carol Bingham, «Hacia una definición precisa del término ‘refundición’ en el teatro clásico español», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Antonio Vilanova, PPU, Barcelona, 1992, pp. 1005-1011.
- LAFARGA, Francisco, «Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español», *Anales de Literatura Española*, 5 (1986-1987), pp. 219-230. DOI: <<https://doi.org/10.14198/ALEUA.1986-1987.5.12>>.

- LÁZARO NISO, Rebeca, «El concepto de comedia fingida en Bretón y en Tirso de Molina. A propósito de *Desde Toledo a Madrid*», *Berceo*, 177 (2019), pp. 71-84.
- LUZÁN, Ignacio de, *La poética*, ed. Russell P. Sebold, Labor, Barcelona, 1977.
- MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de, «Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la *Poética* de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)», *Criticón*, 62 (1994), pp. 33-56.
- MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de, «Lope revisado y corregido: refundiciones decimonónicas de su obra teatral», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*, coords. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Universidad de Navarra, Pamplona, 1996, vol. 2, pp. 269-278.
- MURO MUNILLA, Miguel Ángel, *Obra selecta de Manuel Bretón de los Herreros. Volumen 2. Teatro breve original y traducido. Teatro refundido*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1999.
- MURO MUNILLA, Miguel Ángel, «La “comedia de costumbres” de Bretón de los Herreros como escaparate de las clases medias madrileñas: personajes y tipos», en *El costumbrismo, nuevas luces*, coord. Dolores Thion Soriano-Mollá, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour (PUPPA), Pau, 2013, pp. 67-86.
- NIETO MORENO DE DIEZMAS, Raquel Carmen, «De Lope a Bretón: ¡Si no vieran las mujeres!», *Berceo*, 177 (2019), pp. 145-164.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 603-620.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión, «La acción de la censura en siete dramas del siglo XIX», *Anuario de Estudios Filológicos*, 20 (1997), pp. 389-406.
- RIVERA SALMERÓN, Esperanza, «Vaivenes de un tópico: la contraposición corte y aldea en el último Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 81, 162 (2019), pp. 423-499.
- ROCA DE TOGORES, Mariano, *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras*, Imprenta y Fundación de M. Tello, Madrid, 1883.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.<sup>a</sup> José, «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), pp. 77-98.
- ROMERO FERRER, Alberto, y Juan Manuel ESCUDERO BAZTÁN, coords., *La querella calderoniana, Anuario Calderoniano*, volumen especial (2017).
- ROMERO LÓPEZ, Dolores, *Base de datos de representaciones teatrales en algunos lugares de España (1850-1900)*, Liceus, Madrid, 2005.
- ROMERO PEÑA, María Mercedes, *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-*

- 1814), en especial el de la Guerra de la Independencia, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2007, en línea, disponible en <<https://hdl.handle.net/20.500.14352/56219>>. Consulta del 27 de marzo de 2025.
- RUIZ VEGA, Francisco A., «Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: *Con quien vengo, vengo*», *Berceo*, 134 (1998), pp. 55-73.
- SAINZ BARIAIN, Isabel, «El concepto de refundición en Manuel Bretón de los Herreros. El caso de *Con quien vengo, vengo*», *Berceo*, 177 (2019), pp. 165-184.
- SALA-VALLDAURA, Josep M., *El teatro en Barcelona, entre la Ilustración y el Romanticismo*, Milenio, Lleida, 2000.
- SAMPEDRO PASCUAL, Simón, «Variaciones formales en la refundición bretoniana de *Las paredes oyen*, comedia de Juan Ruiz de Alarcón», *Berceo*, 177 (2019), pp. 185-208.
- SEMINARIO DE BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA (SBH), «Cartelera teatral madrileña (1830-1839)», *Cuadernos Bibliográficos*, 3 (1960), pp. 1-93.
- SEPÚLVEDA, Ricardo, *El corral de la Pacheca. Apuntes para la historia del teatro español*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1888.
- SERDÁN Y AGUIRREGAVIDIA, Eulogio, *Estudio crítico sobre el teatro de Don Manuel Bretón de los Herreros*, Imprenta de Galo Barrutia, Vitoria, 1892.
- SERRALTA, Frédéric, «“Amor al uso” y lágrimas de moda: una refundición de 1809», *Criticón*, 72 (1998), pp. 165-176.
- SERRANO AGULLÓ, Antonio, «La recepción escénica de los clásicos», en *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, coords. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Gredos, Madrid, 2003, vol. 1, pp. 1321-1350.
- SORIA TOMÁS, Guadalupe, «La Junta de Reformas de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804)», *Acotaciones*, 23 (2009), pp. 9-32.
- TERRÓN VINAGRE, Natalia, *Lexicografía y ortografía en el siglo XIX. La fijación de la ortografía académica a través del DRAE (1803-1899)*, Peter Lang, Berlin.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Si no vieran las mujeres*, en *Obras sueltas así en prosa como en verso. Tomo X*, Antonio de Sancha, Madrid, 1777, pp. 485-583.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Si no vieran las mujeres*, Imprenta de Cruzado, Madrid, 1804.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Si no vieran las mujeres*, ed. José Cano Navarro, en *La Vega del Parnaso. Tomo III*, coords. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parra, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, pp. 595-745.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los Tellos de Meneses*, ed. Ane Zapatero Molinuevo, en *Parte*

- XXI de las Comedias de Lope de Vega*, coords. Gonzalo Pontón y Ramón Valdés, Gredos, Barcelona, 2022, vol. 2, pp. 707-894.
- 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.
- VILLACORTA ALONSO, Moisés, *La sociedad en la obra de Manuel Bretón de los Herberos*, Universidad de La Salle, Bogotá, 1980, en línea, disponible en <[https://bibliotecadigital.oducal.com/Record/ir-filosofia\\_letras-1919/Details?sid=150780](https://bibliotecadigital.oducal.com/Record/ir-filosofia_letras-1919/Details?sid=150780)>. Consulta del 5 de abril de 2025.
- ZAPATERO MOLINUEVO, Ane, «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*, 13 (2019), pp. 419-449.
- ZUGASTI, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015), pp. 65-102.
- ZÚÑIGA LACRUZ, Ana, «La refundición bretoniana de *¡Si no vieran las mujeres!*, de Lope de Vega: la “lisura” en la versificación y el efectismo escénico», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 31 (2025), pp. 7-26. DOI: <[https://doi.org/10.25267/Cuad\\_Ilus\\_romant.2025.i31.02](https://doi.org/10.25267/Cuad_Ilus_romant.2025.i31.02)>.