

# *A mentir y medraremos: una refundición desconocida de La presumida y la hermosa de Antonio Enríquez Gómez*

*A mentir y medraremos: An Unknown La presumida y la hermosa recast by Antonio Enríquez Gómez*

**Carmen Santana Bustamante**

<https://orcid.org/0000-0001-6881-5992>

Universidad de Castilla-La Mancha

ESPAÑA

Carmen.Santana@uclm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 729-752]

Recibido: 27-08-2023 / Aceptado: 14-11-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.43>

**Resumen.** Este artículo presenta un estudio comparativo entre *La presumida y la hermosa* (1665) de Antonio Enríquez Gómez y la refundición *A mentir y medraremos* (1850) de Carlos Doncel García, un dramaturgo del siglo XIX. Esta refundición no ha sido estudiada anteriormente, de forma que ofreceremos un estudio comparativo con el objetivo de establecer las semejanzas y diferencias entre ambas e intentar justificar los cambios introducidos por el refundidor para extraer una valoración crítica de la obra.

**Palabras clave.** *La presumida y la hermosa*; *A mentir y medraremos*; Antonio Enríquez Gómez; Carlos Doncel García; refundición; Siglo de Oro.

**Abstract.** In this paper we present a comparative study between *La presumida y la hermosa* by Antonio Enríquez Gómez (1665) and *A mentir y medraremos* (1850), a recasting of the play by Carlos Doncel García, a 19th century playwright. This

recasting has not been studied previously. Therefore, we will offer a comparative study in order to establish the similarities and differences between both plays and try to justify the changes introduced by the recaster to extract a critical assessment of the work.

**Keywords.** *La presumida y la hermosa*; *A mentir y medraremos*; Antonio Enríquez Gómez; Carlos Doncel García; Recasting; Spanish Golden Age.

*A Rafa, un maestro áureo.*

## INTRODUCCIÓN

No cabe duda de que el teatro barroco siguió vigente en los siglos venideros, como el XVIII y XIX. Prueba de ello son las numerosas refundiciones de piezas áureas que se realizaron para llevar a las tablas las piezas adaptadas a los nuevos gustos teatrales. En este contexto, encontramos una refundición desconocida de *La presumida y la hermosa* del dramaturgo aurisecular Antonio Enríquez Gómez<sup>1</sup>, elaborada por Carlos Doncel con el título de *A mentir y medraremos*. Así, en este trabajo proponemos un estudio comparativo entre ambas comedias, analizando similitudes, diferencias e intentando justificar los cambios, atendiendo a los elementos constitutivos fundamentales —estructura, personajes, espacio, tiempo, aspectos formales y métrica—.

En concreto, *La presumida y la hermosa*, de la que contamos con una reciente edición crítica a cargo de González Cañal (2020) —que seguiremos para nuestro estudio—, es una comedia de capa y espada, probablemente escrita entre 1650 y 1662, pero que no se publicó hasta 1665 en la *Parte veinte y tres de comedias nuevas, escritas por los mejores ingenios de España al ilustrísimo señor don Francisco López*. A pesar de que Enríquez Gómez no fue muy prolífico en este género, la obra se considera una de las más logradas de su corpus teatral (González Cañal y Gutiérrez Gil, 2015, p. 243).

En cuanto a la refundición, data de 1850 y fue llevada a cabo por Carlos Doncel García (1815-1850), que también utilizó el pseudónimo de *Carlos G. Ephebus*, un escritor, periodista y dramaturgo del Romanticismo, pero del que se conocen pocos detalles. Cuenta con una novela, *Los misterios de Madrid* (1845) junto al dramaturgo y empresario teatral Luis Olona y varias piezas teatrales, como *Sobresaltos y congojas* (1841), *Amor y nobleza* (1842) o *El que no corre, vuela* (1847). También

1. El autor también escribió bajo el pseudónimo de Fernando de Zárate para protegerse de la persecución inquisitorial debido a su origen judeoconverso. Para profundizar en su perfil biográfico y literario ver González Cañal, 2018 y 2021.

colaboró en algunas obras con Luis Valladares y Tomás Rodríguez Rubí, hizo varias traducciones del francés (*Las dos emperatrices*, 1850) y publicó un poema y un cuento en el *Semanario Pintoresco* (Jurado Zafra, 2008).

### FORTUNA ESCÉNICA Y LA PRÁCTICA DE REFUNDIR

Como mencionamos anteriormente, el teatro barroco despertó un enorme interés en los siglos posteriores, especialmente en el XVIII y XIX, aunque se creó un gran debate en torno a él cuando se impusieron los patrones del teatro neoclásico, recogidos en la *Poética* de Luzán de 1737. De forma que la crítica se dividió entre los defensores de la dramaturgia aurisecular y quienes la criticaban, fundamentalmente por su falta de didactismo y decoro, las tramas inverosímiles, la falta de unidad de acción, tiempo y espacio, la mezcla de géneros teatrales y personajes de distinta posición social o el estilo ampuloso. Por ello, creían necesario refundir las piezas áureas y depurar todos estos defectos antes de llevarlas a escena, de forma que al concepto de refundición también se vincula la idea de mejorar la pieza original y enriquecerla con los preceptos modernos e ilustrados que la dotarían de una mayor proyección ideológica y cultural (Álvarez Barrientos, 2000, pp. 9-11).

En esta línea, en 1767, el X conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla, le encargó al literato Bernardo de Iriarte que elaborara una selección de comedias barrocas, escogiendo aquellas más correctas y que mejor se pudieran reformar. En concreto, en la lista figuran 21 comedias de Calderón, 11 de Moreto, 7 de Rojas Zorrilla y solo 1 de Enríquez Gómez: *Antes que todo es mi amigo* (Palacios Hernández, 1990, p. 47).

No sabemos si la labor de Aranda se llevó plenamente a la práctica, pero sí seguimos encontrando puestas en escena de muchas piezas del XVII originales, como es el caso de *La presumida y la hermosa*, de la que tenemos cuatro ediciones sueltas y hasta 120 representaciones en los teatros madrileños entre 1708 y 1808 (González Cañal, 2019 y 2020; y Julio, 2019)<sup>2</sup>. Todo ello conduce a pensar que la comedia gustaba al público de la época, como prueba que Adolfo de Castro la incluyera entre las más logradas de Enríquez Gómez en el volumen de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (1857, p. xc). También tenía críticas positivas en la prensa dieciochesca, como la siguiente del *Memorial Literario* (1785):

Está llena de graciosidad, no solo por las situaciones cómicas que resultan de los enredos de Chocolate o [el] fingido don Diego, sino por el estilo salado y chistoso que pone en su boca y los sazonados dichos que resultan de los caracteres de las dos hermanas de presumida la una y la otra de hermosa; se remeda en algunas ocasiones el estilo hinchado y enigmático que en el siglo pasado llamaban culto, y hay algunos trozos de crítica muy oportunos (*Memorial literario instructivo y curioso de la corte de Madrid*: septiembre de 1785, número XXI, tomo VI, p. 115).

2. Para consultar la trayectoria escénica de las demás comedias de Enríquez Gómez, ver González Cañal, 2014.

El gusto por el teatro aurisecular se prolongó también durante el siglo XIX, reconociéndose además oficialmente la práctica de refundir a principios de siglo, cuando aparece en el *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros* (1807) la primera definición, por la cual entendemos aquellas obras «en que el refundidor, valiéndose del argumento y muchas escenas y versos del original, varía el plan de la fábula, y pone nuevos incidentes y escenas de invención propia suya» (Cotarelo y Mori, 1904, p. 701). Por tanto, se puede considerar que la refundición ya era un género plenamente aceptado por el público, además de lucrativo para los autores.

Especialmente, durante las tres primeras décadas decimonónicas, asistimos a un auténtico furor de refundir, con autores destacados como Dionisio Solís, cuyas piezas se representaron con asiduidad. De hecho, entre 1820 y 1833 las obras barrocas refundidas alcanzaron un total de 1166, como recoge Gies (1990, pp. 113-114). En paralelo, se seguían llevando a escena comedias originales, entre las que González Cañal (2014, p. 5) contabiliza hasta 19 funciones entre 1823 y 1833 de *La presumida y la hermosa*, para después terminar desapareciendo de los escenarios.

Ya a mediados de siglo, Mesonero Romanos incluyó *La presumida y la hermosa* en el volumen de la Biblioteca de Autores Españoles titulado *Dramáticos posteriores a Lope de Vega* (González Cañal, 2020, p. 1). También encontramos otro ejemplo de la estima profesada por el literato y periodista Ángel Lasso de la Vega a finales del XIX, quien la encumbra como la mejor pieza del dramaturgo áureo. En concreto, ensalza la lograda construcción de los personajes de las dos hermanas y el gracioso Chocolate, además de los ingeniosos enredos que dibujan una comedia cómica e interesante (*La España artística*, Madrid, 8 de julio de 1890, año III, núm. 101, p. 1).

Teniendo en cuenta estas opiniones, no resulta extraño que Doncel decidiera refundir la pieza del conuense para adaptarla a los valores y estética de la dramaturgia de la época y llevarla a las tablas de mediados del XIX. Sabemos que la representación de la refundición fue aprobada a finales de 1849: «[En el Teatro Español] —A mentir y medraremos—. Con este título ha sido aprobado en el Teatro de la Comedia un arreglo de la de Zárate, nominada *La hermosa y la discreta*, original del señor Doncel» (*El clamor público*, domingo 14 de octubre de 1849, núm. 1621, p. 20). Además, el impreso de la comedia también apunta a que está preparada para representarse en Madrid en 1850: «Comedia en tres actos, escrita sobre una del teatro antiguo, por D. Carlos Doncel, para representarse en Madrid el año de 1850» (p. 1)<sup>3</sup>.

Los periódicos de la época recogen once representaciones de la refundición entre el 24 de diciembre de 1850 y el 25 de abril de 1851. Así anuncia la primera el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (martes 24 de diciembre de 1850, núm. 54, p. 3): «Funciones extraordinarias para hoy martes 24 de diciembre de 1850 [...] a

3. Se observa que el refundidor cambió luego el título de la obra original sin especificar qué comedia áurea versiona, por lo que hay que recurrir a la cartelera teatral de la época para descubrir en los anuncios de las funciones que el autor refunde *La presumida y la hermosa* de Enríquez Gómez.

las cuatro y media de la tarde, después de una sinfonía, se ejecutará *A mentir y medraremos*, comedia en tres actos, refundida por don Carlos García Doncel, de la que con el título de *La presumida y la hermosa* escribió don Fernando de Zárte».

Más específicamente, la comedia se llevó a escena el 25, 26, 27, 28, 29 de ese mismo mes en el mismo teatro y a la misma hora, como recoge el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (miércoles 24 de diciembre de 1850, núm. 55, p. 3; jueves 26 de diciembre de 1850, núm. 56, p. 4; viernes 27 de diciembre de 1850, núm. 57, p. 4; sábado 28 de diciembre de 1850, núm. 58, p. 4; domingo 29 de diciembre de 1850, núm. 59, p. 3). La refundición cierra el año subiendo a las tablas el martes 31 de diciembre de ese año en el Teatro del Español a las ocho de la noche (*La Esperanza*, martes 31 de diciembre de 1850, núm. 1911, año séptimo, p. 4). La última vez que se escenificó fue el 23 de enero de 1851, también en el Teatro del Español, a las cuatro y media (*El Clamor público*, núm. 2002, p. 3).

También se conservan los carteles de dos funciones extraordinarias llevadas a cabo el 24 y 25 de abril de 1851 en el Teatro Principal:

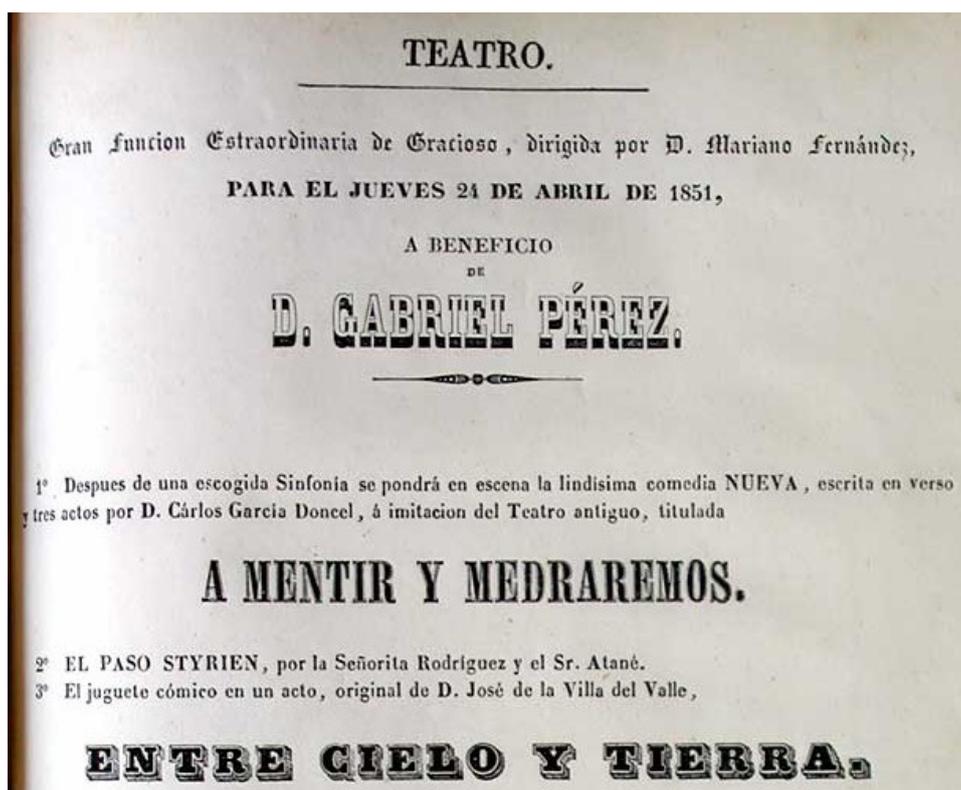


Imagen I. Cartel de la representación del 24 de abril de 1851 en el Teatro Principal

Tras la última función de la refundición en 1851, tanto esta como la comedia original desaparecen completamente de los escenarios. No obstante, la pieza de Enríquez Gómez perdurará en la memoria de los críticos y escritores de la época, como el propio Ramón de Mesonero Romanos señala en el *Semanario pintoresco español* (6 de febrero de 1853, núm. 6, pp. 42-43): «Últimamente, de la linda comedia titulada *La presumida y la hermosa*, bien conocida aun en nuestra escena, y que mereció ser traducida al francés, y acaso imitada por el gran Molière en *Les femmes savantes* [...]» para a continuación destacar un parlamento de Chocolate (II, vv. 975-1048).

Profundizando en la práctica refundidora, se suelen seguir, en mayor o menor medida, las preceptivas neoclásicas, realizando cambios sobre tres aspectos fundamentalmente: la estructura, el estilo y la moral (Caldera, 1983). Respecto a la estructura, se buscaba la unidad de acción, prescindiendo de tramas secundarias innecesarias para el desarrollo de la historia. Además, en ocasiones se dividían las piezas en cinco actos, como las obras clásicas, ya que era la organización recuperada por el neoclasicismo. También se intenta respetar la unidad espacial y temporal, situando la historia en un único espacio, como el interior de una misma casa, y durante 24 horas. Si bien estas pautas no siempre se seguían, sí se intentaba que el tratamiento fuera lo más verosímil y armonioso posible.

A nivel formal, los refundidores depuraban el excesivo retoricismo y artificiosidad del Barroco, en favor de la naturalidad y claridad expresivas, puesto que, para ese momento, se prioriza la finalidad comunicativa del lenguaje sobre la estética y ornamental, que era más relevante en el siglo xvii (Álvarez Barrientos, 1995). A ello contribuye la preferencia por el romance y la redondilla, más próximos a los grupos fónicos de la lengua oral, es decir, cercanos a la fluidez y naturalidad de la prosa tan del gusto ilustrado.

La moral era otro aspecto relevante, favoreciendo el decoro de los personajes, para que se adecúen más a su posición social, además, se evitan escenas o palabras subidas de tono, demasiado violentas..., en definitiva, en contra de la norma del buen gusto. Por ello, el personaje peor considerado de las comedias áureas era el gracioso, debido a su carácter tan desenfadado y sus chistes obscenos e imperinentes que rompían la fluidez de la acción. La solución de los refundidores suele ser modificar su carácter puliendo esos defectos e integrarlo mejor en la trama.

## ESTUDIO DE LAS OBRAS

### Estructura

Tanto las obras teatrales del xvii como las decimonónicas se dividen en actos, sin embargo, en el teatro barroco la trama se organiza en tres jornadas, mientras muchas refundiciones lo hacen en cinco, ya que el teatro clásico grecolatino tenía esta división y el teatro neoclásico tiende a recuperarla. Además, el teatro del Siglo

de Oro se divide a su vez en cuadros, que vendrían a ser el conjunto de las unidades espacio-temporales que constituyen las comedias auriseculares. Como explican los especialistas, entre ellos Ruano de la Haza (1994, pp. 291-292),

un cuadro puede definirse como una acción escénica ininterrumpida que tiene lugar en un espacio y tiempo determinados. El final de un cuadro ocurre cuando el tablado queda momentáneamente vacío y siempre indica una interrupción temporal y/o espacial en el curso de la acción, interrupción que va a veces acompañada por un cambio de adornos o decorados escénicos [...]. Generalmente, el final de un cuadro es también marcado por un cambio estrófico.

En el siglo XVIII se importó la división en escenas propia del teatro francés, referente dramático de la época, marcando la entrada y salida de personajes en el escenario, por lo que pasamos del teatro áureo, donde lo más importante es la acción, al de los siglos posteriores, donde predomina el espacio.

El principal inconveniente para trabajar con las nociones de cuadro y de escena es que el primero es mucho más amplio que la escena y emplear los dos conceptos dificulta el proceso de comparación. Por ello, siguiendo el trabajo de Vitse (1998), partiremos de las secuencias dramáticas, es decir, un conjunto de acciones que conforman una misma unidad narrativa y estableceremos en un cuadro qué secuencias de la obra original y de la refundición se corresponden en cada jornada.

También debemos tener presente que el teatro barroco teóricamente abogaba por mantener la unidad de acción y, precisamente, como señala González Cañal (2020, pp. 2-3), en la comedia se desarrolla una sola acción dramática, sin incluir ni siquiera los amores de los criados como trama secundaria.

JORNADA I	
ENRÍQUEZ GÓMEZ	CARLOS DONCEL
-Secuencia 1: conversación Diego-Otavio (vv. 1-82)	_____
-Secuencia 2: Conversación Juan-Chocolate (vv. 83-272)	-Secuencia 1: conversación Chocolate-Elena (vv. 1-126)
-Secuencia 3: Discusión Violante-Leonor (vv. 273-365)	-Secuencia 2: Discusión Violante-Leonor (vv. 127-202)
-Secuencia 4: Llegada de Chocolate y Juan y conversación con Leonor-Violante-Pedro (vv. 366-586)	-Secuencia 3: Llegada de Chocolate y Juan y conversación con Leonor-Violante-Pedro (vv. 203-496)
-Secuencia 5: Requeibros de Carlos y Gaspar a Violante y Leonor (vv. 587-760)	-Secuencia 4: Requeibros de Carlos y Gaspar a Violante y Leonor (vv. 497-642)
-Secuencia 6: Reprimenda de Diego (Chocolate) a Leonor y Violante (vv. 761-882)	-Secuencia 5: Reprimenda de Diego (Chocolate) a Leonor y Violante (vv. 643-717)

Tabla 1. Comparación entre las secuencias de Enríquez Gómez y Doncel en la jornada I

La trama comienza con una conversación entre Diego y Otavio en Nápoles, donde ambos se alegran de que el primero haya sido liberado del cautiverio sufrido en África. Además, Diego le cuenta que su primer propósito es visitar al apóstol Santiago en Compostela para agradecerle su buena fortuna. A continuación, la acción se centra en Juan y Chocolate, criado del primero, ya en Sevilla, con este informando a su señor sobre Leonor de Guzmán, la dama de quien se ha enamorado. Le comunica que pretende ingresar en un convento y, para evitarlo, trama hacerse pasar por Diego, su hermano, y Juan, por un capitán amigo suyo, con el objetivo de poder tener acceso a ella y conquistarla.

Después, aparecen en escena Leonor y Violante, las dos hermanas enfrentadas por su distinta consideración del amor. En concreto, discuten porque a Violante le ha llegado una carta lisonjera de un pretendiente y Leonor la reprueba por su actitud desinhibida, mientras ella presume de su discreción y desdén hacia los hombres. Pero, justo en ese momento, recibe una misiva de Gaspar, donde le expresa su amor, provocando el rechazo de Leonor.

Aparece Pedro, el tío de ambas y les comunica la llegada de su hermano Diego de Bruselas, acompañado de un amigo capitán, quienes, en realidad, son Chocolate y Juan disfrazados de soldados. Durante el encuentro, Violante y Leonor reciben amablemente al que creen ser su hermano y su supuesto amigo, bajo la identidad de Juan Arellano, quien resulta atractivo a Violante. Tras presumir hiperbólicamente de su valentía en la campaña de Flandes, Diego (Chocolate) se informa de la situación de su casa y hermanas, aceptando el deseo de Leonor de ser monja y prometiendo a Violante con Juan, con la intención de dar celos a la primera, objetivo que consigue.

A continuación, la criada, Elena, informa a Leonor y Violante de que sus respectivos pretendientes han entrado en casa a verlas o las están rondando en la calle y quieren hablar con ellas. Así, Violante recurre a la mediación de Elena para avisar a Carlos de que está allí su hermano y debe irse. Mientras, Juan y Diego se retiran a descansar, pero pronto escuchan música fuera: se trata de Gaspar, el enamorado de Leonor, que va a cortejarla. Por ello, Diego (Chocolate) finge ser Elena y le pide marcharse desde la ventana, aunque antes se queda con una cadena que le regala el caballero para su amada. Después, procede de igual forma con Carlos, el otro pretendiente, del que recibe un diamante. Por último, entran en escena Elena y las hermanas, a las que Chocolate reprende por su actitud liviana con los hombres que las rondan, aunque ellas afirman responderles con desdén.

En cuanto a la refundición, comienza de forma diferente, en primer lugar, porque suprime la conversación inicial entre Diego y Otavio, quizá porque no es relevante para el desarrollo de la trama. En cambio, se nos presenta a Chocolate entrando en la casa de Leonor y Violante, en la que se encuentra con Elena, a la que solicita información sobre las hermanas a cambio de dinero. Esta le cuenta la situación

personal y económica de ellas, incidiendo en su diferencia de caracteres, además de que viven solas, ya que su hermano se fue a luchar a Flandes de joven y no ha regresado. De forma que Chocolate decide hacerse pasar por él, fingiendo tener recuerdos de sus hermanas y la casa de su infancia. Finalmente, Chocolate se marcha para informar a su amo de la situación, pidiendo a la criada que guarde silencio. Este diferente planteamiento permite presentar de forma rápida y efectiva a todos los personajes principales, especialmente a las hermanas, incidiendo ya desde el inicio en sus personalidades tan distintas.

A continuación, tiene lugar la secuencia de la discusión entre las hermanas, de igual forma que en la pieza original. Además, se les comunica a Violante y Leonor la inminente llegada de su supuesto hermano. Después, el foco regresa a Juan y Chocolate, que conversan sobre el plan trazado para entrar en casa de las hermanas y conquistar a Leonor, insertando aquí el correspondiente pasaje de la secuencia que tenía lugar al comienzo de la primera jornada de la pieza original, aunque el refundidor omite bastantes versos (vv. 180-272).

No encontramos cambios significativos hasta la llegada de los pretendientes de Leonor y Violante, pues la refundición simplifica notablemente estos pasajes de enredo, consiguiendo un desarrollo más sencillo. Para ello, Doncel presenta directamente a Juan y Chocolate marchándose a su cuarto, mientras el gracioso corteja a Elena en los mismos términos que en la pieza de Enríquez Gómez. Después, los pretendientes se acercan a los balcones para hablar con las hermanas, pero Chocolate se hace pasar por Elena pidiéndoles que se marchen, no sin antes quedarse con las dádivas para sus enamoradas, al igual que sucedía en la pieza base.

Es decir, el refundidor omite el aviso de la criada a sus amas sobre la presencia de Gaspar y Carlos, así como el enredo que se genera con este último, que incluso entra en casa en la comedia barroca. Dichos cambios que, como decíamos, suponen una simplificación de la secuencia, sin embargo, además de la notable supresión de versos, supone la pérdida de matices en los personajes de Leonor y Violante. Esto sucede porque, por una parte, en esos diálogos con Inés, Violante expresa rechazo por Carlos, ya que se va a casar con Diego. Por otro lado, Leonor se muestra celosa porque Arellano (Diego) se va a casar con su hermana, un hecho muy importante, al hacer patente sus sentimientos hacia él. Por ello, despechada, quiere verse con Gaspar, aunque al final no lo logra porque Chocolate se lo impide.

A continuación, llegamos al final de la jornada, que sucede de igual manera que en la obra áurea, salvo algunos pasajes superfluos o retóricos que omite el dramaturgo decimonónico.

		JORNADAS II Y III <sup>4</sup>			
		ENRÍQUEZ GÓMEZ	CARLOS DONCEL		
Jornada II		-Secuencia 1: Conversación Chocolate-Elena (vv. 883-1096)	-Secuencia 1: Conversación Chocolate-Elena (vv. 718-851)	Jornada II	
		-Secuencia 2: Conversación Chocolate-Gaspar (vv. 1097-1196)	-Secuencia 2: Conversación Chocolate-Gaspar (vv. 852-935)		
		—————	-Secuencia 3: Encuentro Chocolate-Carlos (vv. 936-1031)		
		-Secuencia 3: Encuentro Juan-Chocolate-Leonor y Violante (vv. 1197-1431)	-Secuencia 4: Encuentro Juan-Chocolate-Leonor y Violante (vv. 1032-1125)		
		-Secuencia 4: Petición de matrimonio de Chocolate a Elena (vv. 1432-1536)	-Secuencia 5: Petición de matrimonio de Chocolate a Elena (vv. 1126-1187)		
		-Secuencia 5: Encuentro Juan-Leonor-Gaspar-Violante y Chocolate (vv. 1537-1795)	- Secuencia 6: Encuentro Juan-Leonor-Gaspar-Violante y Chocolate (vv. 1188-1231)		
Jornada III		-Secuencia 1: Llegada del don Diego verdadero (vv. 1871-2017)	-Secuencia 7: Llegada del don Diego verdadero (vv. 1232-1375)	Jornada III	
		-Secuencia 2: Detención de Chocolate (vv. 2018-2079)	-Secuencia 8: Detención de Chocolate (vv. 1332-1375)		
		-Secuencia 3: Conversación Juan-Diego-Chocolate (vv. 2080-2192)	-Secuencia 1: Conversación Juan-Diego-Chocolate (vv. 1376-1456)		
		-Secuencia 4: Llegada Leonor y Violante (vv. 2193-2439)	-Secuencia 2: Llegada Leonor y Violante (vv. 1457-1623)		
		-Secuencia 5: Desafío don Gaspar (vv. 2440-2703)	-Secuencia 3: Desafío de don Gaspar (vv. 1624-1705)		
		-Secuencia 6: final (vv. 2704-2851)	-Secuencia 4: final (vv. 1706-1897)		

Tabla 2. Comparación entre las secuencias de Enríquez Gómez y Doncel en las jornadas II y III

4. Se ha decidido estudiar las jornadas II y III en conjunto porque la refundición realiza cambios de orden e intercala secuencias del segundo acto en el tercero.

La jornada comienza con una escena entre Chocolate y el músico, conversando sobre la poesía en clave cómica y conceptista. A continuación, aparece Elena a la que Chocolate le declara su amor con un alambicado parlamento neoplatónico, aunque lo rechaza porque cree que pretende burlarse de ella. Después, llega don Gaspar, el pretendiente de Leonor, a la que Chocolate promete en matrimonio a cambio de que el caballero le preste dos mil ducados, pues finge tener deudas.

Aparece en escena don Juan quien, junto a Chocolate, escuchan lo que conversan Leonor y Violante sobre dos conocidas que las han visitado. En concreto, Violante critica la supuesta belleza que Leonor ve en su amiga Jacinta, mientras que Leonor juzga la falta de entendimiento que sí aprecia Violante en su amiga Juana. Es decir, de nuevo las hermanas tienen distintos pareceres tanto sobre la hermosura como la sabiduría en la mujer, lo que sirve para incidir en sus discrepancias. Además, otra vez Violante resalta la importancia de la belleza y Leonor del entendimiento.

Cuando su discusión se acalora, intervienen Juan y Chocolate para cambiar de tema, lo que aprovechará Juan para expresarse en un registro culto y retórico que sorprenda a Leonor, logrando así cierto desdén en Violante también. A continuación, Chocolate aprovecha que está solo con Elena y le pide que guarde el dinero que ha llegado de Gaspar, además de pedirle matrimonio. Pero, en ese momento, Leonor los descubre y enfurece por el trato a la criada, a lo que Chocolate responde inventándose que, en realidad, Elena es una prima suya y se va a casar con ella.

Leonor se encuentra airada con Gaspar en el jardín y siembra la duda sobre su enlace, dando a entender que don Diego no cumplirá su palabra, lo que enfurece al joven. En el jardín también se encuentran Leonor y Juan, confesándole ella su intenso amor por él, pero en ese momento aparece Gaspar enfurecido y también salen Violante, Chocolate y Elena, teniendo lugar una escena de enredo en la oscuridad de la noche. El gracioso lleva una luz y resuelve la situación mandando retirarse a Gaspar y a Violante entrar en casa, para que Leonor y Juan hablen: él está celoso por su pretendiente y amenaza con matarle, pero ella lo apacigua.

En cuanto a la refundición, el comienzo de la jornada es el mismo, salvo que omite la primera charla entre Chocolate y el músico y reduce la declaración amorosa hacia Elena, prescindiendo de muchos versos de la descripción alabando el físico de la criada. Además, aquí Chocolate detalla más la petición de dinero a Gaspar a cambio de darle la mano de Leonor, solicitud mucho más sutil y ambigua en la comedia áurea.

En la siguiente secuencia (3), hay un cambio de orden respecto a la obra original, pues Doncel adelanta la conversación entre Chocolate y don Carlos que tiene lugar al comienzo de la tercera jornada (vv. 1796-1848), en la que le da la mano de Violante a cambio de dos mil pesos. Esta modificación parece deberse al deseo de unificar los encuentros entre Chocolate y los pretendientes de Leonor y Violante, ya que el gracioso procede de igual manera con ambos: les permite casarse con ellas, pero con el previo pago de una cantidad de dinero.

No encontramos mayores cambios hasta el final de la jornada, ya que Doncel suprime toda la escena del enredo nocturno en el jardín, mientras que adelanta otra secuencia de la tercera jornada de la pieza original (vv. 1871-2017) en la que aparece el don Diego verdadero. En concreto, decide refugiarse en casa de Juan y Chocolate para huir de la justicia, pues ha herido a un noble por defender a dos mujeres a las que estaba maltratando. También se adelanta otra secuencia del tercer acto (vv. 2018-2079) donde la justicia acude a apresar a Chocolate, pensando que es don Diego, acusado de herir a un caballero.

La trama avanza y el foco se centra ahora en don Diego, que se encuentra escondido de la justicia en la casa de Juan y Chocolate, quienes comentan preocupados la situación. En ese momento, llega Leonor, celosa de que Juan haya pasado la noche allí, pues piensa que mantiene una relación con la supuesta dueña de la casa (inventada por Chocolate), recriminándole el engaño y marchándose ofendida. Mientras, a don Diego le cuentan que esa mujer es Leonor de Guzmán, su hermana, y queda confundido y deseoso de conocer la verdad, pero Chocolate vuelve a trazar una farsa y se inventa que es otra señora.

A continuación, llega una carta de don Gaspar desafiando a duelo a don Diego, por haber faltado a la palabra de matrimonio de Leonor; pero, como está dirigida a don Diego de Peralta, este piensa que es un familiar del hombre que hirió quien lo desafía y decide acudir al duelo. Una vez en el campo de batalla, Gaspar y Diego se encuentran, pero no se reconocen, debido al engaño del que han sido víctimas, que llega a pensar en la existencia de otro Diego de Peralta. Aun así, los caballeros deciden reñir, aunque los interrumpe Chocolate, quien avisa en falso a Diego de que la justicia le persigue para que huya y posponga el duelo a mañana.

Aparece en escena don Carlos, quien también clama venganza hacia Diego (Chocolate) por haberle prometido a Violante y no cumplir su palabra. El gracioso, temeroso de los dos caballeros que lo retan a duelo, vuelve a engañarlos y les asegura que podrán casarse con sus amadas esa misma madrugada.

Tras retirarse satisfechos, la acción se traslada a la casa de Leonor y Violante, donde Juan intenta reconciliarse con su amada, mientras Diego escucha escondido, descubriendo así el engaño de Juan, que se ha hecho pasar por él. Airado, decide vengarse, acompañado por Carlos y Gaspar que también claman justicia, pero el tío don Pedro los detiene y soluciona el conflicto, casando a Juan con Leonor, Gaspar con Violante, Carlos con su hija y Chocolate con Elena.

Por su parte, la refundición mantiene el mismo desarrollo, pero sintetiza y precipita el final, pues cuando Gaspar y Carlos están increpando a Chocolate por su falta de palabra, aparecen los demás personajes en escena y revelan el engaño. Don Diego, más calmado por la aclaración, promete a su hermana Leonor con Juan y a Violante con Gaspar, mientras Chocolate es perdonado y se casa con Elena. En definitiva, Doncel ahorra otra secuencia más, con el cambio espacial que conlleva, además de suprimir a don Pedro.

## Personajes

Como apunta González Cañal (2020, p. 8), los personajes de la pieza son los propios de las comedias de capa y espada: dos damas, tres galanes, un personaje mayor con autoridad, un gracioso, dos criadas y el hermano de las mujeres. A continuación, presentamos el *dramatis personae* de las dos comedias:

<i>Dramatis personae</i>	
ENRÍQUEZ GÓMEZ	CARLOS DONCEL
Doña Leonor	Leonor
Doña Violante	Violante
Chocolate	Chocolate
Don Juan	D. Juan
Don Pedro, viejo	_____
Elena e Inés	Elena e Inés
Don Carlos	Carlitos
Otavio, de barba	_____
Un alguacil	Alguaciles
Don Gaspar	D. Gaspar
Don Diego	D. Diego
Un criado	Un criado
_____	Un escribano

Tabla 3. Comparación entre el *dramatis personae* de Enríquez Gómez y Doncel

Como se puede observar, la refundición mantiene prácticamente todos los personajes de la pieza áurea, salvo alguna excepción, como se irá detallando. Como mencionábamos, la trama de la pieza se sustenta en el enredo a partir del esquema bimembre que conforma la oposición entre las dos hermanas, Leonor y Violante (González Cañal, 2019). La primera es discreta, inteligente y no tiene interés en el amor, por lo que quiere convertirse en monja. En cambio, Violante es más rebelde, presumida y con deseos amorosos. El desarrollo y evolución de las dos hermanas es igual en ambas comedias, salvo que la omisión de pasajes por parte de Doncel, en ocasiones, conlleva la pérdida de matices relevantes en ellas, como cuando Violante rechaza a Carlos en la primera jornada porque va a casarse con Diego. Sin embargo, el refundidor intenta suplir estas carencias añadiendo otros pasajes, como una acotación donde Leonor expresa que siente celos de su hermana: «(No llegará a suceder / si va en aumento ese mal / que ya voy sintiendo yo / al ver que te ha preferido)» (II, vv. 1082-1085, p. 11).

Sin duda, el motor de la historia es el gracioso Chocolate, pues él ingenia una traza para que su amo consiga casarse con Leonor y, a su vez, poder hospedarse en una casa cómoda y sacar algo de provecho de la situación. Para ello, genera un enredo constante a través del engaño y la colaboración de la criada Elena, a la que corteja. El personaje está caracterizado como los graciosos habituales del teatro aurisecular: comicidad, ingenio, glotonería... En general, este tipo de personaje no era muy del agrado del público del XIX, por su mal gusto, chistes a destiempo o interrupciones que rompían la fluidez de la historia, por lo que algunos refundidores prescindían de ellos en sus adaptaciones modernas. No obstante, cuando el gracioso tenía un peso importante o eran relevantes de cara al desarrollo de la trama, los dramaturgos los mantenían.

En ese caso, solemos encontrar dos escenarios posibles, según más convenga: si la comedia es seria y trágica se opta por modificar su carácter, dibujándolos más serios, prudentes y buenos consejeros de los jóvenes, acercándose al personaje del anciano o «barba» del teatro barroco. En cambio, como sucede aquí, si estamos ante una pieza cómica, en la que además el gracioso es imprescindible para el enredo y desenlace, el personaje se mantiene igual que en la obra base e incluso se potencian algunos rasgos, como apreciamos con algunos chistes añadidos o el mayor interés monetario que tiene Chocolate en la refundición, pues explicita más la petición de dinero a los galanes de Leonor y Violante.

En cuanto a don Juan, presenta la misma evolución en ambas obras: es un joven enamorado de Leonor que se deja guiar por su criado Chocolate para lograr conquistarla. Respecto a don Diego, el verdadero hermano, es un personaje fundamental pero a la vez ausente en la trama, porque, precisamente que no esté permite desarrollar el plan de Chocolate y, cuando llega, obliga a su descubrimiento y desenlace. Cabe señalar que en la refundición se muestra más prudente e incluso cobarde, sobre todo cuando Gaspar y Carlos lo enfrentan, rehuyendo el conflicto, mientras que en la pieza aurisecular, no tiene problema en batirse a duelo por su honor. Parece que el motivo del cambio se debe a que en el siglo XIX que dos hombres se enfrenten a muerte por honor ya resulta obsoleto, por lo que Doncel lo convierte más en una disputa de salón, incluso con tonos graciosos, en la línea de la comedia burguesa que se cultivaba en esa época.

Las criadas, Elena e Inés, sirven a sus señoras y colaboran en el enredo, especialmente Elena quien, además, es cortejada por Chocolate, que se hace pasar por don Juan, el señor de la casa. Ambas cumplen las mismas funciones en las dos piezas, salvo las omisiones o algunos pasajes añadidos por Doncel, que ya comentamos anteriormente.

Don Gaspar y don Carlos, los galanes de Leonor y Violante, son una pareja de enamorados que intentan conquistar a sus amadas con atenciones y regalos. En el enredo promovido por Chocolate les prometerá sus manos y, cuando descubran el

engaño, clamarán venganza. Al final, Gaspar se casa con la hija de don Pedro, que no aparece en la obra, mientras que Carlos toma por esposa a Violante. Los dos caballeros tienen trayectorias parejas en la refundición, salvo que Carlos no se casa con la hija de Pedro y se queda solo.

El refundidor prescinde de don Pedro y Otavio: el primero es el tío de Juan, Leonor y Violante y actúa como *pater familias*, pero no resulta imprescindible para el desarrollo de la historia, salvo al final de la comedia, ya que intercede para solucionar el enredo y configura los matrimonios entre los personajes. Es decir, el personaje se corresponde con el «barba», un hombre mayor y prudente que aconseja a los jóvenes y colabora para alcanzar un final satisfactorio. Como su participación en la historia es mínima, Doncel lo elimina, aunque sí se le menciona indirectamente en boca de otros personajes. Además, su intercesión final es asumida por los demás, que deciden resolver el conflicto pacíficamente y arreglan los matrimonios según sus intereses.

En cuanto a Otavio, solo aparece al principio de la obra, como amigo de don Diego, a quien le cuenta sus planes de regreso a España, pero luego desaparece de la trama. Por ello, dado su carácter muy secundario, el refundidor prescinde de él.

Por último, en la comedia aparecen otros personajes meramente figurantes como un alguacil, un criado y un escribano; Doncel mantiene todos menos el escribano, porque ni siquiera tiene diálogo en la obra. También conserva a los músicos, que acompañan la acción, incidiendo en algunas situaciones e ideas clave.

### ESPACIO Y TIEMPO

La obra de Enríquez Gómez transcurre casi íntegramente en Sevilla, excepto el cuadro primero, que tiene lugar en Nápoles. En concreto, la trama se desarrolla principalmente en la casa de las dos hermanas, Leonor y Violante, en especial, las habitaciones de las hermanas, la reja y el jardín (González Cañal, 2020, pp. 2-3). En las primeras tienen lugar los encuentros y conversaciones entre los personajes, mientras que la reja y el jardín sirven para los enredos, cambios de identidad y escenas nocturnas, algunas de ellas acompañadas de música. En el exterior se suceden varias disputas entre los galanes al principio de la tercera jornada (vv. 1872-1933) y a las afueras de la ciudad (vv. 2234-2537) (González Cañal, 2020, p. 7).

Por consiguiente, la comedia tiene una notable concentración espacial, lo que estaría en consonancia con los preceptos que siguen muchos refundidores, pues fomenta la unidad espacial y ahorra cambios innecesarios. Dicho gusto aparece expresado incluso en el comentario crítico del *Memorial literario*:

La mayor parte de la escena de esta comedia pasa en Sevilla y no había necesidad de hacer la primera salida en Nápoles, pues no hace falta en la comedia, y así puede decirse que, quitada aquella, era muy arreglada la unidad de lugar,

como lo es en el resto del drama. Tampoco los lances y lo verosímil de la acción requieren el tiempo de tres meses, cuya duración se da a esta fábula (*Memorial literario instructivo y curioso de la corte de Madrid*: septiembre de 1785, número XXI, tomo VI, p. 115).

Por su parte, la refundición busca la unidad de espacio, como se recomendaba, y suprime el inicio en Nápoles, eliminando la conversación inicial entre Diego y Otavio. Además, sitúa la acción en Zaragoza, como se señala en la acotación que precede a la obra, mientras que en la pieza original sucedía en Sevilla. En cambio, sí se mantiene prácticamente igual la localización de los espacios interiores, pues la trama se desarrolla en una sala, con una reja a la derecha y, a la izquierda, dos puertas que llevan a las habitaciones de las hermanas. Como decíamos, esta organización era del gusto decimonónico, que situaba la acción en torno a un salón burgués y algunas estancias aledañas, motivo por el que el dramaturgo no altera la localización de la comedia áurea.

En cuanto al tiempo, la historia sucede a lo largo de cuatro días: la primera y segunda jornadas transcurren en un día completo cada una, y la tercera durante dos días, abarcando desde la detención de Chocolate hasta el día siguiente, cuando tiene lugar el desenlace de la comedia. No obstante, aparecen referencias temporales en la obra que indican un lapso temporal mayor; en concreto, en la tercera jornada don Carlos dice que lleva tres días buscando al falso don Diego. Además, al final de la pieza Leonor especifica que don Juan y Diego (Chocolate), llegaron hace tres meses a Sevilla (González Cañal, 2020, pp. 7-8). Así pues, de igual manera que sucedía con el espacio, se respeta en gran medida la unidad de tiempo, pues se acumulan los acontecimientos en un corto lapso temporal (González Cañal, 2020, pp. 2-3). También cabe señalar que Doncel sitúa la historia en el siglo xvii, como se indica en la primera acotación de la refundición: «La escena en Zaragoza, siglo xvii» (I, p. 1).

#### ASPECTOS FORMALES

Ya mencionábamos que uno de los constituyentes sobre el que más intervienen los refundidores era la forma, la expresión, pudiendo distinguir hasta cuatro prácticas respecto a la obra original: la supresión de versos, adición de pasajes nuevos, conservación de los versos originales inalterados, o la reescritura, es decir, cuando se mantiene el mismo contenido, pero con una expresión estilística diferente. Después de clasificar cada verso de la comedia del xix, obtenemos el gráfico que mostramos a continuación:

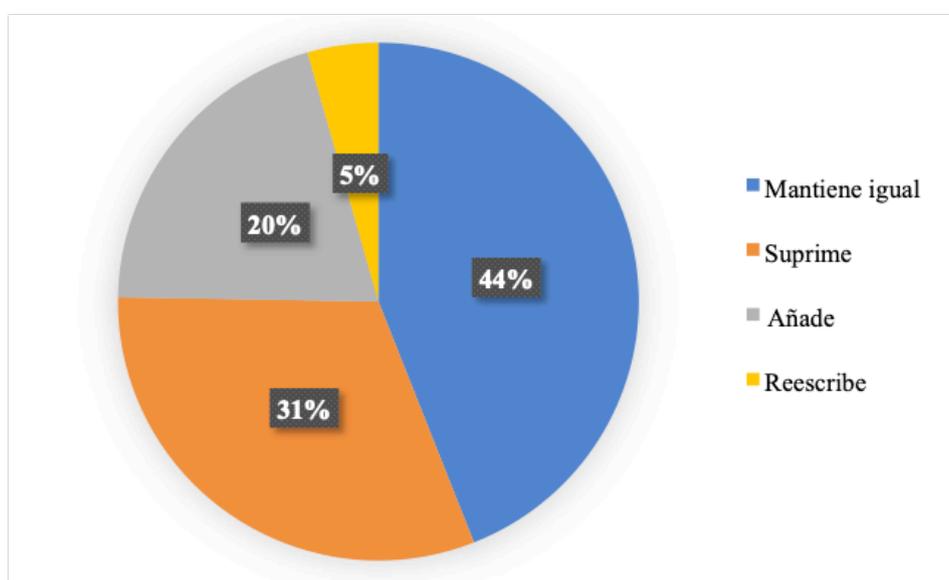


Gráfico 1. Porcentajes globales de versos mantenidos igual, suprimidos, añadidos y reescritos por Doncel

Como se observa en el gráfico, Carlos Doncel conserva hasta un 44 % de los versos de la comedia original, mientras suprime solo un 31 %. Además, añade un porcentaje considerable (20 %), pero solo reescribe un 5 %. De todo ello, extraemos que lo más frecuente es que el refundidor mantenga y suprima versos de la pieza áurea, porque el porcentaje de cambios, ya sea por añadidura o reescritura, supone un 25 % del total. Es decir, estamos ante una refundición notablemente conservadora que, en líneas generales, sigue de cerca la obra de Enríquez Gómez.

En concreto, el porcentaje de supresión se aprecia en que la comedia original consta de 2851 versos, mientras que la refundición, de 1897, es decir, tiene 954 versos menos. El refundidor prescinde de pasajes bastante retóricos, como ya se recomendaba en un comentario del periódico *Minerva o el Revisor General de Madrid* (1807, tomo VI, p. 70), al señalar el pasaje de Leonor situado entre los versos 785-798. También tilda de demasiado culteranos otros fragmentos, como los recogidos en los versos 1252-1273: «se remeda en algunas ocasiones el estilo hinchado y enigmático que en el siglo pasado llamaban culto [...]» (*Memorial literario instructivo y curioso de la corte de Madrid*, septiembre de 1785, número XXI, tomo VI, p. 116).

Así pues, sintetiza versos y pasajes, especialmente de aquellos excesivamente elevados, reiterativos o, sencillamente, con escasa aportación para la evolución de la trama. A continuación, mostramos un ejemplo de síntesis, donde se suprimen una serie de versos que inciden en la misma idea que expresa Leonor, por lo que Doncel los elimina de la siguiente forma:

LEONOR [...] ¡Sin alma estoy!  
 don Diego, mi gravedad,  
 mi prudencia y discreción  
 son los polos de mi sangre  
 los ejes de mi valor,  
**los atlantes de mi fama  
 y luces de mi opinión.**  
**Mi científica cordura  
 amplifica mi candor  
 y a los vulgares conceptos  
 el ente de mi razón  
 no se inclina, porque tengo  
 ideas, que en el fulgor  
 de mi espíritu producen  
 luces, si tinieblas no.**  
 Siento que el señor don Juan  
 [...]  
 [AEG<sup>5</sup>, I, vv. 784-799, p. 57]

LEONOR [...] (Sin alma estoy.)  
 D. Diego, mi gravedad,  
 mi prudencia y discreción  
 son los polos de mi sangre,  
 los ejes de mi valor.  
 Siento que el señor don Juan  
 [...]  
 [Doncel, I, vv. 666-671, p. 7]

De igual manera, el refundidor decide prescindir de algunas referencias eruditas que quizá no fueran comprendidas por el público decimonónico con la misma facilidad que el del xvii<sup>6</sup>. A continuación, mostramos un ejemplo que se omite en el que Enríquez se refiere a Aristóteles como «el griego»:

LEONOR [...]
   
 ¿Sabes cómo el griego llama  
 a estos ingenios nocivos?  
 Relámpagos discursivos:  
 poca luz y mucha llama.  
 [II, vv. 1330-1334, pp. 74-75]

Como veíamos, los versos añadidos por Doncel alcanzan el 20 %, un porcentaje también considerable. Muchos de los pasajes incorporados ya se comentaron en el apartado de la estructura, porque tenían alguna finalidad organizativa o pretendían ahondar o matizar alguna cuestión de la pieza barroca. Cabe destacar que, en algunas ocasiones, se añaden pasajes o escenas cómicas con tintes costumbristas como la que mostramos, donde Pedro enumera a través de preguntas retóricas todo lo que hay que preparar para la llegada de Diego:

LEONOR [...] Es preciso  
 que, al verme por vez primera,  
 la discreción de su hermana  
 en traje y peinado vea.

5. Antonio Enríquez Gómez.

6. Destaca la particular afectación culterana de Leonor, que se expresa en un estilo recargado, afectado y latinizante, como detalla González Cañal (2019, pp. 141; 2023, pp. 379-380).

PEDRO           ¿Y quién dispone la ropa?  
 ¿Y quién prepara la cena?  
 ¿Y quién habilita el cuarto?  
 ¿Y quién? ... ¡Malditas cabezas!  
 ¿De qué sirven dos mujeres,  
 una hermosa, otra discreta?  
 [I, vv. 229-238, p. 3]

La modificación estilística mediante la reescritura de versos vimos que no era demasiado frecuente (5 %) y normalmente se debe a la sencillez expresiva, como se observa en el siguiente ejemplo donde se reduce la enumeración laudatoria que hace Chocolate de las partes corporales de Elena:

CHOCOLATE    Son tus ojos unos ojos  
 que viven con claridad,  
 porque en diciendo te mato,  
 al menor río, allá vas.  
 [...]
 Tu boca —¡Jesús, qué boca! —  
 aun apenas sabe hablar,  
 y porque pide clavel,  
 hace estremos el coral.  
 [AEG, II, vv. 989-1000, p. 64]

CHOCOLATE    Esos ojos no son ojos,  
 son el cráter de un volcán;  
 pues en diciendo te mato,  
 los vuelves, miras, y ¡paf!,  
 se queda uno hecho ceniza  
 por toda la eternidad.  
 Tu boca, ¡Jesús!, ¡qué boca!  
 Es una hojita de azahar,  
 que cura del mal de rabia  
 si la llega uno a besar.  
 [Doncel, II, vv. 778-787, p. 8]

Por último, resulta llamativo que Doncel conservara la música de la obra original, puesto que normalmente los refundidores tendían a prescindir de ella porque no era imprescindible para el desarrollo de la trama e incluso se consideraba que rompía la fluidez del texto.

## MÉTRICA

La métrica solía tener una función estructuradora en el teatro áureo, marcando el cambio de un cuadro a otro. Además, el teatro barroco era polimétrico, con especialización de las formas métricas según la situación dramática. Pero esta especialización fue más propia de la escuela de Lope de Vega y se difuminó en la escuela calderoniana, en la que se sitúa a Enríquez Gómez, donde predominan claramente el romance y la redondilla. A continuación, comparamos las sinopsis métricas de ambas comedias, que analizaremos después:

Metro	ENRÍQUEZ GÓMEZ <sup>7</sup>		CARLOS DONCEL	
	Número de versos	Porcentajes	Número de versos	Porcentajes
Romance	1958	68,68 %	1466	77,28 %
Redondilla	728	25,53 %	412	21,72 %
Décimas	110	3,86 %		
Quintillas	55	1,93 %		
Versos sueltos			19	1 %
	Total: 2748	100 %	Total: 1575	100 %

Tabla 4. Porcentajes métricos globales de Enríquez Gómez y Doncel

Se puede apreciar que en la obra del conquense predominan el romance, en primer lugar, con casi un 70 % y, en segunda posición, tenemos la redondilla, aunque en un porcentaje mucho menor (25,53 %). En cambio, el resto de formas métricas —décimas y quintillas— son minoritarias, pues en conjunto no alcanzan ni el 6 %.

Por su parte, la versificación de la refundición se aproxima considerablemente a la de la pieza barroca, predominando de igual forma el romance y la redondilla, y con porcentajes bastante similares también —77,28 % y 21,72 %—, respectivamente. Sin embargo, Doncel prescinde de las décimas y quintillas que son asumidas por el romance, motivo por el que aumenta casi un 10 % respecto a la pieza del xvii.

En definitiva, el ritmo general de la obra está marcado por los versos octosílabos y la rima asonante, dotando a la pieza de ligereza, agilidad y vivacidad. Así, el planteamiento métrico de Doncel estaría en consonancia con el gusto refundidor de la época, con preferencia por el verso octosílabo del romance y la redondilla que, además, tienen unos patrones prosódicos más naturales y próximos a la oralidad.

## CONCLUSIÓN

Tras el estudio comparativo realizado, se puede concluir que *La presumida y la hermosa* es una comedia de enredo divertida y bien construida, lo que motivaría que Doncel la refundiera para llevarla a la escena decimonónica. Dicha opinión la sustenta el hecho de contar con bastantes críticas positivas en la prensa, además de una extensa fortuna escénica desde el siglo xvii al xix, tanto la obra original como la refundición, aunque esta última en menor medida.

Atendiendo al análisis, comprobamos que la comedia del conquense mantiene la unidad de acción, pues se centra en el conflicto y enredo amoroso entre cuatro personajes: Leonor, Violante, Juan y Chocolate. Este planteamiento tan unitario resultaba atractivo para la dramaturgia refundidora de la época, constituyendo posiblemente uno de motivos por el que Doncel mantuvo el esquema tripartito de los

7. Los porcentajes métricos de la pieza original se han tomado de la edición de González Cañal (pp. 23-25).

actos y la estructura de la trama. Sin embargo, como se ha visto, el refundidor sí reordena algunas secuencias de la obra original para concentrar la acción y simplificar el enredo; un ejemplo claro es el final, adelantando y precipitando el desenlace, incluso más de lo que era común en la escena del Siglo de Oro.

Los personajes también son conservados casi en su totalidad, salvo la eliminación de algunos menores, no fundamentales para la historia, como don Pedro, Otavio y el escribano. Además, se da un tratamiento muy parejo a los personajes, excepto algunos matices menores, resaltando también la relevancia y comicidad del gracioso Chocolate, quien genera el enredo.

De igual forma, se conserva la organización espacial y temporal de la comedia original, pero sí se busca mayor unidad espacial eliminando la primera localización en Nápoles, en la que además tiene lugar una secuencia superflua y con un personaje, Otavio, que no vuelve a aparecer en la historia. Así mismo, Doncel sitúa la trama en Zaragoza en lugar de Sevilla y especifica que la historia sucede en el siglo XVII, posiblemente como alusión a la época en la que Enríquez Gómez escribió su comedia.

A pesar de que Doncel mantiene el 44 % de los versos originales, también realiza modificaciones formales, simplificando o reduciendo pasajes muy retóricos o reiterativos, mientras que añade (20 %) algún parlamento jocoso, costumbrista o explicativo para orientar más al espectador sobre las decisiones, deseos o intenciones de los personajes. Prueba de ese afán reduccionista es el hecho de que la refundición tenga cerca de mil versos menos.

En cuanto a la métrica, se acerca bastante al esquema del autor del XVII, con un predominio claro del romance, seguido muy por detrás de la redondilla, pero suprimiendo el resto de formas métricas —décimas y quintillas—. En general, Doncel mantiene la métrica de la obra base porque abundan los octosílabos, los versos más tradicionales del castellano y con una estructura fónica más sencilla.

Por todo ello, podemos concluir que estamos ante una refundición lograda, porque Doncel consigue mantener la esencia y resortes fundamentales de la comedia áurea, pero adaptándola al gusto teatral decimonónico. Así, se aprecia que el refundidor realiza una lectura profunda de la pieza e introduce los cambios oportunos para amoldar la obra a los patrones de la época: prescinde de personajes que no son fundamentales para la trama y matiza la caracterización de otros, al igual que unifica algunas escenas mientras elimina otras secuencias superfluas, pasajes reiterativos o algunos cambios espaciales innecesarios. En definitiva, busca una mayor unidad, agilidad, pero sin perder la comicidad y el enredo que suponen el motor de la comedia y que fueron los principales motivos de su exitosa fortuna escénica y en la prensa del XIX.

**BIBLIOGRAFÍA EN PRENSA**

- Clamor público, El*, 14 de octubre de 1849, núm. 1621, p. 20.
- Clamor público, El*, 23 de enero de 1851, núm. 2002, p. 3.
- Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 24 de diciembre de 1850, núm. 54, p. 3.
- España artística, La*, Madrid, 8 de julio de 1890, año III, núm. 101, p. 1.
- Esperanza, La*, 31 de diciembre de 1850, núm. 1911, año séptimo, p. 4.
- Memorial literario instructivo y curioso de la corte de Madrid*, septiembre de 1785, número XXI, tomo VI, p. 115.
- Memorial literario instructivo y curioso de la corte de Madrid*, septiembre de 1785, número XXI, tomo VI, p. 116.
- Minerva o el Revisor General de Madrid*, 1807, tomo VI, p. 70.
- Semanario Pintoresco Español*, 6 de febrero de 1853, núm. 6, pp. 42-43.

**BIBLIOGRAFÍA**

- 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*, ed. Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, 1995, pp. 27-39.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, coord. Luciano García Lorenzo, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 279-324.
- Caldera, Ermanno, «Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de Literatura Española*, 2, 1983, pp. 57-81.
- Castro, Adolfo de, «Apuntes biográficos», en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, vol. II, Madrid, Rivadeneyra, 1857, p. xc.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.
- Doncel García, Carlos, *A mentir y medraremos: comedia en tres actos escrita sobre una del teatro antiguo*, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1850.

- Enríquez Gómez, Antonio, *La presumida y la hermosa*, ed. Rafael González Cañal, en *Colección Comedias de Antonio Enríquez Gómez*, I, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020.
- Gies, David T., «Notas sobre Grimaldi y "el furor de refundir" en Madrid (1820-1833)», *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990 (*Clásicos después de los clásicos*), pp. 111-124.
- González Cañal, Rafael, «La trayectoria escénica de Antonio Enríquez Gómez», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 213-230.
- González Cañal, Rafael, «Las máscaras de un converso: el caso de Antonio Enríquez Gómez», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.1, 2018, pp. 291-306. <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.01.22>.
- González Cañal, Rafael, «La pareja de hermanas en *La presumida y la hermosa* de Antonio Enríquez Gómez / Fernando de Zárata», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 7.2, 2019, pp. 57-72.
- González Cañal, Rafael, «Prólogo», en *La presumida y la hermosa*, ed. Rafael González Cañal, en *Colección Comedias de Antonio Enríquez Gómez*, I, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020, s. p.
- González Cañal, Rafael, «Las relaciones de comedias áureas: el caso de Antonio Enríquez Gómez», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9.1, 2021, pp. 191-240. <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.13>.
- González Cañal, Rafael, «Ecos gongorinos en el teatro de Antonio Enríquez Gómez», en *La actualidad de los estudios de Siglo de Oro*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Cipriano López Lorenzo, Adrián J. Sáez y José Antonio Salas, Kassel, Edition Reichenberger, 2023, pp. 373-386. DOI: 10.59010/9783967280494\_038.
- González Cañal, Rafael, y Alberto Gutiérrez Gil, «Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. Miguel Zugasti y ed. lit. Mar Zubieta, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 231-255.
- Julio, Teresa, «Pervivencia barroca en los escenarios madrileños: *La presumida y la hermosa*, de Fernando de Zárata», en *Et nunc et semper festa*, ed. María Carmen Pinillos y José Javier Azanza, Pamplona, Eunsa, 2019, pp. 205-220.
- Jurado Zafra, Pepi, «Carlos García Doncel», *Gices XIX*, 2008, <https://gicesxix.uab.cat/showAutor.php?idA=285>.
- Palacios Fernández, Emilio, «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)», *Cuadernos de teatro clásico*, 5, 1990 (*Clásicos después de los clásicos*), pp. 43-64.

Ruano de la Haza, José María, «Una nota sobre la división en cuadros», en *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la comedia*, ed. José María Ruano de la Haza y John Jay Allen, Madrid, Castalia, 1994, pp. 291-294.

Vitse, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo xvii: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez, Universidad de la Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.