

El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá de Moreto y la refundición de Dionisio Solís en el siglo XIX¹

Carmen Santana Bustamante

Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Letras, Departamento de Filología
Hispanica y Clásica, Ciudad Real, España

carmen.santana@alu.uclm.es

El valiente justiciero y El ricohombre de Alcalá by Moreto and the Dionisio Solís' nineteenth century recasting

Fecha de recepción: 13.10.2021 / Fecha de aceptación: 17.12.2021

Tonos Digital, 42, 2022

RESUMEN:

En este artículo se presenta un estudio comparativo entre *El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá* (1657) de Agustín Moreto y la refundición de Dionisio Solís (1811), un dramaturgo del siglo XIX. Esta refundición no ha sido estudiada anteriormente, salvo un breve análisis estructural de la pieza. De forma que ofreceremos un estudio comparativo entre la obra barroca y la refundición homónima, con el objetivo de establecer las semejanzas y diferencias entre ambas e intentar justificar los cambios introducidos por el refundidor.

Palabras clave: *El valiente justiciero...*; teatro; Siglo de Oro; refundición; Moreto, Dionisio Solís

ABSTRACT:

In this paper we present a comparative study between *El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá* by Agustín Moreto (1657) and the Dionisio Solís' recasting

¹ Agradezco enormemente la sabiduría y guía incondicional ofrecidas por Rafael González Cañal durante la elaboración de este trabajo.

(1811), a 19th century playwright. This recasting has not been studied previously, except for a brief structural analysis of the play. In this way, we will offer a comparative study between the Baroque play and the homonymous recasting, in order to establish the similarities and differences between both plays and trying to justify the changes introduced by the recaster.

Keywords: *El valiente justiciero...*; theatre; Spanish Golden Age; recasting; Moreto; Dionisio Solís

INTRODUCCIÓN

Es bien conocido el enorme éxito del que gozó el teatro del Siglo de Oro español en el siglo XVII, convirtiéndose en un fenómeno de masas sin parangón con ningún otro espectáculo cultural hasta el momento. Esta buena acogida se prolongó posteriormente, especialmente en los siglos XVIII y XIX, aunque se consideraba conveniente refundir las obras originales, es decir, adaptarlas a los valores y estética de la dramaturgia de la época. En este contexto, encontramos una inmensa cantidad de refundiciones de comedias áureas, de las que muchas todavía no se han estudiado o no con la suficiente atención que requiere tal tarea.

Entre ellas, hay una de *El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá* (1657) de Agustín Moreto realizada por Dionisio Solís (1811), nunca analizada en profundidad². Por ello, en el presente trabajo presentamos un estudio comparativo entre la obra original y la refundición, atendiendo a los elementos fundamentales que constituyen una pieza teatral: estructura, personajes, espacio, tiempo, estilo y métrica. Intentaremos explicar las posibles causas de los cambios realizados sobre la pieza original, así como sus consecuencias, ya sean ideológicas, estéticas o dramáticas, partiendo siempre de la premisa de que las modificaciones no son aleatorias, sino que responden a esa intención de acercar la comedia al público decimonónico, sin duda muy diferente al de los corrales de comedias.

Dionisio Solís, cuyo verdadero nombre era Dionisio Villanueva y Ochoa (1774-1834), fue apuntador del Teatro del Príncipe y un importante dramaturgo de corte neoclásico que desarrolló su carrera literaria en el primer tercio del siglo XIX, destacando como traductor de obras francesas e inglesas al español y refundidor de

² Existen también otras dos refundiciones de la obra: una es la de Calisto Boldún y Conde (1872) y otra, la de José Fernández-Guerra, sin fecha y de la que se conserva un manuscrito en la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona.

piezas barrocas. Los primeros datos del autor nos los ofrece su primer biógrafo y amigo, Hartzenbusch (1843). Después, encontramos las tesis sobre su vida y obra de Ballew (1957) y Medina (1996) y los trabajos específicos sobre algunas de sus refundiciones, que aportan las bases sobre las que se asienta la práctica solisiana: Miguel, 1995, 1996; García Santo-Tomás, 1997; Vellón Lahoz, 1996; Cienfuegos, 2013 y González Cañal, 2021.

Esta refundición de *El valiente justiciero...* se representó por primera vez en 1811 y existen ocho manuscritos de apuntes teatrales, repartidos entre la biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, la Biblioteca Nacional de España, la de Menéndez Pelayo en Santander y la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Su datación es dudosa, abarcando desde 1811 hasta 1848. La primera y única edición impresa es de 1848 y es la que utilizaremos como base para nuestro trabajo. Cabe señalar que la refundición ha sido someramente abordada por Ballew (1957) en cinco páginas de su tesis sobre Solís, pero sin apenas profundidad.

En cuanto a la comedia original de Moreto³, fue publicada por primera vez en la *Parte nona de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, 1657) y tenemos varias ediciones de ella: la de Ochoa en su *Tesoro del teatro español* (1838), la realizada por Luis Fernández-Guerra y Orbe para la BAE (1856) y la de Francisco José Orellana en el tomo II de *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero...* (1867). Luego hay tres ediciones modernas: la primera, ofrecida por Claude Britt es su tesis doctoral inédita (1966); la segunda, de Frank Casa, con un interesante prólogo sobre la obra, la publicó Anaya en 1971; la última y más reciente es la edición crítica de Alfredo Hermenegildo (2013) para el Grupo Proteo y que seguiremos como referencia para nuestro trabajo.

1. LAS REFUNDICIONES EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

Aunque se tiende a considerar el siglo XVII opuesto e incluso enfrentado a los siglos XVIII y XIX, esta visión no deja de ser incompleta y podría decirse hasta errónea, ya que,

en el siglo XVIII y, en buena parte del XIX recurrieron a su propio pasado en busca de un periodo en donde arraigar el sentido del arte y de la historia que

³ Para profundizar en el autor, véanse los detallados trabajos de Lobato (2003, 2009 y 2010).

estas centurias aspiraban a representar. El siglo XVII español se erigía, pues, en el referente histórico, inmediato y particular, en el que los siglos venideros hallaban su fundamento (Rodríguez, 1990: 78).

Así pues, el teatro barroco suscitó un intenso debate en esos siglos, ya que una parte de los literatos y críticos defendían la dramaturgia áurea, mientras que otros la rechazaban por tener algunos defectos: la falta de didactismo, las tramas demasiado inverosímiles, la carencia de la unidad de acción, tiempo y espacio, la mezcla de géneros teatrales y personajes de distinta posición social o el estilo ampuloso e hiperbólico.

En cualquier caso, definitivamente se tendió a promover la recuperación de las piezas barrocas porque presentan calidad, aunque se les reconocen imperfecciones que hay que corregir y adaptar a los nuevos valores ideológicos y estéticos de la época, es decir, deben refundirse. En consecuencia, al concepto de refundición también se vincula la idea de mejorar la pieza original (Álvarez Barrientos, 2000: 9-11). El objetivo final sería, por tanto, partir del gran legado dramático del Siglo de Oro y enriquecerlo con los preceptos modernos e ilustrados que lo dotarían de una mayor proyección ideológica y cultural, tanto a nivel nacional como internacional.

En este contexto, aparece la conocida como primera generación de refundidores, integrada por Sebastián y Latre⁴, Trigueros⁵, Enciso Castrillón, Rodríguez de Arellano y Dionisio Solís, entre otros, y cuyas refundiciones se representaron con asiduidad durante la época de Isidoro Máiquez⁶ (Gies, 1990: 119). De todos ellos, Solís es el más importante de las tres primeras décadas del siglo XIX, la época clave para las refundiciones (Vellón Lahoz, 1996: 126). De hecho, entre 1820 y 1833, las obras barrocas refundidas alcanzaron un total de 1166, como recoge (Gies, 1990: 113-114).

Cabe destacar que, a pesar de este rico panorama que acabamos de presentar, la práctica de refundir no se reconoció oficialmente hasta principios del siglo XIX, 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

⁴ Sebastián y Latre es considerado el primer refundidor propiamente dicho, con sus refundiciones de *Progne* y *Filomena* de Rojas Zorrilla y *El parecido en la corte* de Moreto publicadas en 1772 (Menéndez Pelayo, 1974: 1291).

⁵ Cándido María Trigueros contribuirá al asentamiento de sus bases con sus cinco refundiciones de piezas lopescas y, sobre todo, al nacimiento de una lucrativa "industria refundidora" (Gies, 1990: 112).

⁶ Isidoro Máiquez (1768-1820) fue un importante actor de la época, amigo de Dionisio Solís. Véase Vellón Lahoz (1995: 370-376).

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: 701). Por tanto, se puede considerar que la refundición ya era un género plenamente aceptado por el público, además de lucrativo para los autores.

Profundizando en las modificaciones introducidas por estos refundidores de corte neoclásico, Ermanno Caldera (1983: 57-81) señala que se realizaban cambios sobre tres aspectos fundamentalmente: la estructura, el estilo y la moral. En cuanto a la estructura, se priorizaba la unidad de acción, la homogeneidad de la obra, suprimiéndose secuencias, personajes o intervenciones prescindibles para el correcto desarrollo de la historia. Además, en ocasiones se dividían las piezas en cinco actos, como las obras clásicas, ya que se consideraba una mejor organización. También se intenta respetar la unidad espacio-temporal, es decir, que la trama ocurra en un único espacio o en lugares adyacentes, como el interior y el exterior de una misma casa, y en 24 horas. Si bien estas pautas no siempre se seguían, sí se intentan mantener o, al menos, que el tratamiento sea lo más verosímil y armonioso posible.

El estilo era uno de los aspectos sobre los que más trabajaban los refundidores, depurando o suprimiendo, en muchas ocasiones, el excesivo retoricismo, la oscuridad, artificiosidad y ambigüedad del Barroco, en favor de la naturalidad y claridad expresivas, puesto que, para ese momento, el lenguaje es solo un medio que hace llegar la moralidad pretendida, así como las motivaciones de los personajes (Álvarez Barrientos, 2000: 14). 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.

Por último, en el aspecto moral, es muy importante el decoro de los personajes, esto es, que actúen y hablen de acuerdo con su posición social, evitándose particularmente 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, sus chistes obscenos, impertinentes... y que, además, rompía la fluidez de la acción. La solución de los refundidores suele ser, o bien prescindir del gracioso, o modificar su carácter puliendo esos defectos e integrándolo mejor en la trama.

2. LA REFUNDICIÓN DE SOLÍS

En este apartado abordaremos el estudio comparativo de la pieza moretiana y la refundición de Solís, aunque antes explicaremos brevemente el argumento de la obra, para facilitar la comprensión del trabajo. *El valiente justiciero...* plantea el conflicto entre el rey Pedro I de Castilla y uno de sus nobles: el arrogante y déspota ricohombre de Alcalá, Tello García⁷. Este mantuvo una relación con la hidalga Leonor de Guevara a la que prometió matrimonio, pero no cumple su palabra y la abandona, con la deshonra que conlleva. Además, el noble le roba la mujer, María, a uno de sus vasallos, Rodrigo, el mismo día de su boda, cegado por la pasión que dice sentir por ella.

El rey, que va persiguiendo a uno de sus hermanastros, Enrique de Trastámara, al que está enfrentado, cae del caballo justo en el lugar donde han raptado a María. Allí se encuentra con Rodrigo y Leonor, quienes, sin saber que es el rey, le informarán de todos los atropellos de Tello, además de contarle que no respeta las voluntades regias y es un auténtico tirano. Tras saber de la existencia de este déspota en su territorio, decide visitarlo a su casa para conocerlo personalmente y extraer sus propias conclusiones. Una vez allí, haciéndose pasar por un simple caballero de paso, descubre de primera mano la arrogancia, insensibilidad, soberbia y poca consideración que le tiene Tello, acompañado por María, a la que retiene contra su voluntad. El comportamiento del noble estará a punto de desatar la cólera de Pedro, aunque decide contenerse y marcharse para castigarlo debidamente más adelante.

La segunda jornada cambia de escenario, pues ahora la trama se sitúa en el palacio real de Madrid, donde el monarca ejerce las funciones propias de su puesto. Por ejemplo, interviene para ejercer justicia a un soldado y un contador, concediéndole a cada uno lo que merece en función de su situación. También atiende a Rodrigo y Leonor, a quienes promete justicia. Cuando llega Tello, convocado por el rey, este le recrimina todos y cada uno de sus delitos y defectos, terminando por darle unas cabezadas contra un poste a modo de humillación.

⁷ El argumento parece ser una refundición de otra anterior, *El rey don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas*, de autoría dudosa (se atribuye a Lope, Calderón o Claramonte, entre otros). Es más, algunos críticos incluso la consideran un plagio, práctica de la que ha sido acusado en repetidas ocasiones Moreto. En cualquier caso, al no ser determinante para nuestro trabajo, remitimos al profundo y más reciente estudio de Bingham Kirby (2003) y al que ofrecen en el prólogo de sus ediciones Casa (1971) y Hermenegildo (2013).

A continuación, Rodrigo se encuentra con Tello y protagonizan una disputa, ordenando Pedro su encarcelamiento, además, de condenar al noble a muerte. Ante esta decisión, María y Leonor acuden a pedirle clemencia para sus amados, aunque no la consiguen. Después de conocer su sentencia, Tello reniega del rey, en concreto de su valía como hombre en el campo de batalla, pues no ha sido capaz de enfrentarse a él con las armas. Tal cuestionamiento de su bizarría llevará al monarca a liberarlo para batirse a duelo con él y vencerlo, aunque sin que sepa su identidad, recurriendo para ello a la oscuridad de la noche y al embozado. Así logra ganar la lucha y el noble cae rendido a sus pies, literal y moralmente, pues reconoce su valentía y le rinde pleitesía. Sin embargo, el soberano no puede conmutarle la pena, ya que demostraría poca autoridad y perjudicaría su imagen, de forma que le concede la libertad a cambio de que no regrese nunca más a Castilla, condición aceptada por Tello.

Al final de la obra, llega Enrique, quien, a pesar de tener buenas intenciones, despertará tal desconfianza en el rey, que está a punto de matarlo, sugestionado también por la reciente aparición de un clérigo al que asesinó hace tiempo y que le advirtió de que su hermano lo acabaría matando. A pesar de ello, el malentendido se resuelve y se reconcilian, pero, justo en ese momento, traen de regreso a Tello, apresado mientras huía. Pedro, rígido en su decisión, decide ajusticiarlo, aunque su hermano interviene pidiendo misericordia para el noble, siéndole así concedido el perdón. Finalmente, la obra termina con la reconciliación de todos y la unión de las parejas Tello-Leonor y Rodrigo-María.

2.1. Estructura

Por un lado, debemos considerar que tanto las obras dramáticas áureas como las decimonónicas se dividen en actos, que son la unidad estructural superior de una pieza teatral. Los actos o, las llamadas jornadas en el siglo XVII, son como bloques que sirven para organizar la trama. Por otro lado, recordamos que los actos se dividen a su vez en cuadros en las comedias del Siglo de Oro, y en escenas a partir del siglo XVIII. Ambos conceptos son diferentes y por ello, resulta oportuno delimitarlos.

Por "cuadro", término acuñado por la crítica moderna, se entiende el conjunto de las unidades espacio-temporales que constituyen las comedias auriseculares⁸. Como explica Ruano de la Haza,

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 (1994: 291-292).

En cuanto a la división en escenas, fue importada del teatro francés en el siglo XVIII y sirve para organizar la trama según 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 frente a la acción.

En realidad, ambos conceptos no son totalmente incompatibles, ya que un cuadro abarca una serie de escenas, además y en el teatro aurisecular también se marcaba la entrada y salida de personajes, con acotaciones del tipo "Sale el rey, Conde dentro, Vase...", aunque no de forma tan sistemática como en los siglos venideros. El principal inconveniente es que la noción de cuadro es mucho más amplia que la de escena, y emplear los dos conceptos dificulta el proceso de comparación. Por ello, 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 moretiana y de la refundición se corresponden en cada jornada.

Antes de comenzar, es importante tener en cuenta que el teatro barroco sí abogaba por mantener la unidad de acción, porque es la única realmente importante por cuestiones de economía dramática (Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1980: 69-70). Sin embargo, a pesar de defender el desarrollo de un conflicto principal, evitando otras tramas secundarias, en la práctica, no siempre se cumplía o, al menos, no completamente, como ocurre en *El valiente justiciero...*, donde el tema principal del enfrentamiento noble-rey es acompañado por otros, como la disputa de Pedro con su hermano y los fantasmas del pasado del monarca. Este planteamiento de la comedia

⁸ El final de un cuadro se solía indicar con la acotación *Vanse* o *Vanse todos*, que anuncia que el escenario debe quedar vacío durante unos segundos. Además, cabe señalar que estas unidades no se marcaban explícitamente en los textos, sino que corresponde a una división interna de la composición.

es relevante porque recordemos que las preceptivas neoclásicas defendían la unidad de acción y, por tanto, puede suponer cambios en la refundición de Solís.

2.1.1. Jornada I

Como acabamos de explicar, a continuación, se muestra el cuadro comparativo entre las secuencias solisianas y moretianas, a partir de las cuales iremos analizando los cambios realizados en la refundición:

Moreto		Solís	
Jornada I	1. Discusión Tello-Leonor (vv. 1-192)	1. Discusión Tello-Leonor (vv. 1-152)	Jornada I
	2. Boda Rodrigo-María (vv. 193-240)	2. Boda Rodrigo-María (vv. 153-184)	
	2.1. Secuestro de María (vv. 241-284)	2.1. Secuestro de María (vv. 185-224)	
	2.2. Lamento de Rodrigo y plan de justicia (vv. 285-345)	2.2. Lamento de Rodrigo y plan de justicia (vv. 225-269)	
	3. Enrique y Mendoza huyen del rey (vv. 346-363)	-----	
3.1. Caída del rey (vv. 364-376)	3. Caída del rey (vv. 270-290)	Jornada II	
3.2. Conversación rey-Rodrigo-Leonor-Inés (vv. 377-600)	3.1. Conversación rey-Rodrigo-Leonor-Inés (vv. 291-434)		
4. El rey se dirige a la casa de Tello (vv. 601-614)	4. El rey se dirige a la casa de Tello (vv. 435-446)		
5. Discusión Tello-María (vv. 615-711)	5. Discusión Tello-María (vv. 447-571)		
6. Llegada del rey y conversación con Tello (vv. 712-837)	6. Llegada del rey y conversación con Tello (vv. 572-741)		
6.1. Llegada de Inés-Leonor y conversación entre todos (vv. 838-938)	6.1. Llegada de Inés-Leonor y conversación entre todos (vv. 742-845)		

Tabla 1. Comparación entre las secuencias de Moreto y Solís en la jornada I

Lo primero que destaca es que Solís divide la primera jornada moretiana en dos, a partir de la secuencia 5. Esto se debe a que entre la secuencia 4 y 5 hay un lapso espacio-temporal, quedando el escenario vacío momentáneamente: es lo que en la dramaturgia áurea vendría a ser un cambio de cuadro. Por tanto, el refundidor

decide comenzar un acto nuevo, ya que también se cambia el decorado, pasando del camino/bosque anterior al interior de la casa de Tello⁹.

Centrándonos en el contenido de la trama, Solís mantiene las mismas secuencias de Moreto y en el mismo orden, salvo omitiendo la tercera, como explicaremos después. La comedia comienza con una discusión entre Tello y Leonor, cuando esta le reclama que cumpla su palabra de matrimonio y él se niega, ya que planea secuestrar a María durante su boda con Rodrigo. Por su parte, Solís, aunque mantiene, focaliza sobre el plan de Tello, el cual se explica desde la primera intervención de la comedia. De esta forma, opta por presentar las intenciones del tirano, motivo por el que rechaza después a Leonor, es decir, se busca explicar primeramente la causa y después la consecuencia, dotando de mayor coherencia la actitud del noble. Además, Solís omite y sintetiza muchos de los chistes groseros del gracioso Perejil, presentando el planteamiento de la trama de forma más directa y concentrada.

No encontramos diferencias hasta la tercera secuencia, en la que Solís prescinde de Enrique y Mendoza, el hermano de Pedro y su criado. El motivo parece obvio: el conflicto del soberano con su hermano es un tema totalmente secundario y prescindible en la obra. No obstante, Enrique y los otros hermanos del monarca aparecen en la pieza indirectamente, al ser mencionados por él en un aparte cuando se levanta del suelo. Esta alusión permite profundizar en el carácter y motivaciones del rey, ya que el problema de sus hermanos justificaría su irascibilidad, arrebatos de cólera y, sobre todo, la necesidad de mantener su autoridad con Tello, ya que no puede permitirse perderla también ante sus vasallos.

Por consiguiente, Solís plantea una solución intermedia y muy acertada: prescinde del personaje de Enrique y de su criado, pues, como vimos, el gusto neoclásico prefería el menor número de personajes posible, pero los presenta con alusiones y menciones en boca del rey en varios momentos de la obra, pudiendo así mantener este conflicto sin necesidad de que intervengan los personajes físicamente.

A partir de aquí, el desarrollo de la historia es igual en ambas obras, excepto las omisiones comunes de Solís de pasajes muy extensos y/o ampulosos¹⁰. Ya en la

⁹ Esta forma de proceder no es casual en Solís, sino una constante en sus primeras refundiciones (Vellón Lahoz, 1996: 129).

secuencia 5, la acción se traslada a la casa de Tello, marcándose con un cambio de jornada en la refundición, como ya se explicó anteriormente. A pesar de que encontramos el mismo contenido de la obra áurea, Solís condensa los múltiples pasajes de discusión entre Tello y María en muchos menos, concentrando la opinión de cada uno, pero añadiendo versos propios que desarrollan mejor el conflicto.

Destaca una adición de Solís, que amplía con 22 versos la enumeración de las numerosas riquezas de Tello que, aunque podría parecer innecesaria y contraria al principio de síntesis, sabemos que era una práctica propia del refundidor, quien sentía, en palabras de Miguel, una “inclinación a la expansión o hipertrofia verbal, el gusto por los detalles concretos y coloristas, su afán de reconstrucción arqueológica en muchos de los matices o novedades introducidas [...]” (1996: 276).

Posteriormente, el encuentro entre Pedro y Tello en su casa se desarrolla de igual forma en ambas obras, salvo las omisiones comunes de los chistes del gracioso y un breve lamento del rey por tener que reprimirse. Encambio, sí encontramos varias adiciones que pretenden incidir en la soberbia y mala educación de Tello, como ocurre en un pasaje introducido entre los versos 746-747 de Moreto, en el que el noble le cuenta al rey que reniega de la ley y el derecho, en favor de tomar justicia propia. También se incorpora otro fragmento a modo de *amplificatio* para mostrar la negativa imagen que tiene el noble sobre el rey, menospreciándolo respecto a las glorias que logró su padre, mientras él no atiende a sus obligaciones. Además, esta adición permite situar y ambientar mejor históricamente la trama, como tendía a hacer Solís en sus refundiciones (García Santo-Tomás, 1997: 91): “Entonces vieron los moros / granadinos las banderas / castellanas, tremolando / en los muros de Antequera / y Algeciras, y caudillo / Alfonso de la nobleza / de sus reinos, ir cubriendo / de cadáveres su tierra. / Mas, hoy, su hijo entre delicias [...] con sus vicios las infama” (Solís, II, vv. 666-678, p. 20).

2.1.2. Jornada II

Moreto	Solís
7. Conversación rey-Gutierre (vv. 939-	7. Conversación rey-Gutierre (vv. 846-

¹⁰ Ejemplos de ellas las encontramos en la omisión de hasta 30 versos del amplio parlamento donde Leonor cuenta detalladamente al rey su relación con Tello y reflexiona sobre el amor (Moreto, I, vv. 461-484, pp. 209-210; vv. 496-504, p. 210).

988)	887)
8. El rey atiende a un soldado y a un contador (vv. 989-1062)	8. El rey atiende a un soldado y un contador (vv. 888-957)
9. Conversación rey-Rodrigo-Leonor (vv. 1063-1326)	9. Conversación rey-Rodrigo-Leonor (vv. 958-1046)
10. Llegada de Tello a Palacio (vv. 1327-1373)	10. Llegada de Tello a palacio (vv. 1047-1075)
11. Conversación Tello-Leonor-Inés (vv. 1374-1419)	11. Conversación Tello-Leonor (vv. 1076-1118)
12. Encuentro Tello-rey: el rey lee la carta de su hermano (vv. 1420-1452)	12. Encuentro Tello-rey: el rey lee la carta de su hermano (vv. 1119-1134)
12.1. Discusión rey-Tello (vv. 1453-1547)	12.1. Discusión rey-Tello (vv. 1135-1212)
12.2. Lamento de Tello (vv. 1548-1596)	12.2. Lamento de Tello (vv. 1213-1252)
12.3. Conversación Tello-Leonor-María (vv. 1597-1637)	12.3. Conversación Tello-Leonor-María (vv. 1253-1296)
12.4. Discusión Tello-Rodrigo (vv. 1638-1674)	12.4. Discusión Tello-Rodrigo (vv. 1296-1332)
12.5. Conversación Tello-Leonor-rey (vv. 1675-1801)	12.5. Conversación Tello-Leonor-rey (vv. 1333-1402)

Tabla 2. Comparación entre las secuencias de Moreto y Solís en la jornada II

En esta jornada, se aprecia que el refundidor conserva también un único acto, igual que Moreto, pues toda la acción sucede en un mismo espacio (palacio real de Madrid) y se concentra en el tiempo. Como veremos, apenas hay modificaciones significativas de Solís, por lo que solo señalando los cambios principales.

No encontramos cambios significativos, excepto las omisiones características del refundidor, como el pasaje donde Rodrigo vuelve a contar su problema con Tello a Pedro, ya que le contó lo ocurrido en su encuentro del día anterior. También se vuelven a suprimir bastantes intervenciones de Perejil, además de incorporar un fragmento en boca del soberano recordando al noble su insolencia y falta de obediencia a la autoridad.

2.1.3. Jornada III

Moreto	Solís
--------	-------

Jornada III	13. Lamentos de Leonor, María e Inés (vv. 1802-1853)	-----	Jornada IV
	14. Conversación rey-Gutierre (vv. 1854-1893)	13. Conversación rey-Gutierre (vv. 1403-1414)	
	15. Leonor y María piden clemencia al rey (vv. 1894-2079)	14. Leonor y María piden clemencia al rey y le conmuta la pena a Rodrigo (vv. 1415-1494)	
	16. Plan del rey (vv. 2080-2119)	-----	
	17. Sentencia de Tello a muerte (vv. 2120-2247)	-----	
	-----	15. El rey se informa sobre la sentencia de Tello (vv. 1495-1535)	
	-----	16. Reconciliación rey-Rodrigo (vv. 1536-1640)	
	-----	17. Plan del rey (vv. 1641-1694)	Jornada V
	18. El rey libera a Tello (vv. 2248-2311)	18. Gutierre libera a Tello (vv. 1695-1849)	
	18.1. Llegada Enrique-Mendoza a Palacio (vv. 2312-2347)	-----	
	18.2. Conversación rey-Tello (vv. 2348-2385)	-----	
	18.3. Lucha rey-Tello (vv. 2386-2438)	18.1. Lucha rey-Tello (vv. 1850-1912)	
	18.4. Victoria rey, reconciliación y exilio de Tello (vv. 2439-2514)	18.2. Victoria del rey y reconciliación de todos (vv. 1913-2063)	
	19. Visión del clérigo (vv. 2515-2601)	-----	
20. Acercamiento de Enrique-Mendoza a Palacio (vv. 2602-2647)	-----		
21. Reencuentro rey-Enrique y conmutación pena de Tello (vv. 2648-2748)	-----		

Tabla 3. Comparación entre las secuencias de Moreto y Solís en la jornada III

En esta tercera y última jornada es en la que mayores cambios realiza Solís. Primeramente, prescinde de los lamentos de las tres damas, puesto que son innecesarios, así como la parte relacionada con el clérigo, creemos que por varios

motivos. El primero es que no guarda relación alguna con la trama principal ni favorece su desarrollo en ningún sentido; el segundo es que su carácter sobrenatural e inverosímil tampoco era del gusto neoclásico y, por último, contar que el rey mató a sangre fría a un clérigo y no siente remordimientos no configura una buena imagen de él, que parece ser el objetivo de la comedia. Por ello, la refundición comienza la jornada con la segunda secuencia de Moreto, aquella donde se le informa al rey sobre la sentencia Tello que constituye, en realidad, el verdadero conflicto en este momento. Poco después, el monarca de Solís sí libera a Rodrigo de prisión, ya que su falta no es tan grave como la de Tello, ofreciendo una visión más compasiva y justa de Pedro que en la obra barroca.

También modifica el orden de los siguientes acontecimientos e incorpora nuevas secuencias. Por ejemplo, decide suprimir cómo a Tello le comunican su sentencia a muerte y, sin embargo, añade otra donde presenta al soberano solicitando a Gutierre que le informe de la reacción del noble al recibirla, dándole así un motivo para decidir retarlo a un duelo, pues el noble ha puesto seriamente en duda su bizarría. Otra secuencia nueva es la reconciliación entre el monarca y Rodrigo, quien le pide que le deje luchar con Tello para recuperar su honor ultrajado. Dicha petición, será empelada por el soberano para llevar a cabo su plan para liberar al noble, que consiste en citar a Rodrigo en un lugar y hora determinados para luchar supuestamente con el tirano, aunque, en realidad, lo hará contra él mismo, embozado durante la noche.

A partir de aquí, asistimos el punto álgido de la comedia, donde los acontecimientos se suceden rápidamente, manteniendo la tensión hasta el desenlace y sirviéndose de la oscuridad nocturna como un útil recurso dramático a favor del equívoco. Aquí Solís de nuevo divide la jornada de nuevo en dos partes, porque transcurre un lapso entre que Pedro cuente su plan a Gutierre durante la tarde y este lo ejecute por la noche. De hecho, Solís también cambia el escenario, omitiendo la secuencia de liberación en el calabozo y presentando directamente a los personajes ya en el parque exterior de palacio, verbalizándose de forma narrada lo ocurrido¹¹.

No obstante, sin duda, el cambio más significativo de Solís es el final de la obra, ya que omite el exilio de Tello, la aparición del clérigo y el reencuentro del rey con su hermano. Aquí el conflicto se resuelve pacíficamente, con el noble siendo perdonado

¹¹ “Andad, Tello, y no temáis, / con recato y con secreto, / qué importa para el efeto. / Ya en el parque y libre estáis” (Solís, V, vv. 1695-1698, p. 50).

por Pedro y convenciendo a Rodrigo de que su honor ya está limpio, pues ha demostrado que es capaz de defenderlo y con eso es suficiente. El balance general es que el final del refundidor presenta algunas ventajas, como el desenlace mejor enlazado y concentrado que el moretiano, así como la solución del problema del honor de Rodrigo, tema olvidado completamente en la obra aurisecular.

En este giro final radican profundos cambios desde el punto de vista ideológico y del personaje de Pedro, debido a que no mantiene su autoridad y rápidamente perdona la rebeldía del infanzón. En efecto, este planteamiento favorece una imagen sumamente compasiva del monarca y, por ende, una mayor aceptación del público del XIX. Sin embargo, según el código moral del Siglo de Oro, este final no sería tan natural, ya que el rey debe recuperar la autoridad perdida y, además, mostrarla ante los demás súbditos, manteniendo la condena de Tello o, de lo contrario, correría el riesgo de que sus vasallos actuaran como el noble tiránico. Por ello, Moreto, quien quería conseguir un final feliz para su obra, propone la intercesión de Enrique, como una suerte de *deus ex machina*, que le permite lograr su objetivo: el rey mantiene su soberanía y bizarría intactas, pero, a la vez, logra salvar la vida del noble y que el desenlace sea agradable. No obstante, desde la perspectiva neoclásica, resultaría inverosímil e injustificable este recurso, pues queda muy forzado que aparezca un personaje tan secundario para salvarle la vida a alguien que ni siquiera conoce.

2.2. Personajes

El valiente justiciero... de Moreto consta de doce personajes, músicos y un muerto, pero solo seis son realmente importantes: el rey, Tello, Leonor, María, Rodrigo y el criado. Para estudiar los personajes, presentaremos primero el *dramatis personae* de las dos comedias y luego procederemos a su análisis comparativo.

Moreto	Solís
El rey	El rey don Pedro
Don Tello	D. Tello García
Don Rodrigo	D. Rodrigo
Don Gutierre	D. Gutierre
Don Enrique, Conde de Trastamara	-----
Mendoza	-----

Doña Leonor	Doña Leonor
Doña María	Doña María
Perejil, gracioso	Mendo
Inés, criada	Inés
Soldado	Un soldado
Un contador	Un contador
Músicos	-----
Un muerto	-----
-----	Criados de D. Tello
-----	Guardias
-----	-----

Tabla 4. Comparación entre el *dramatis personae* de Moreto y Solís

Como se puede observar, la refundición mantiene prácticamente todos los personajes de la pieza áurea, salvo alguna excepción, que explicaremos en este apartado.

2.2.1. El rey don Pedro I

El personaje principal de la obra es el rey Pedro I (1334-1369), que reinó en Castilla desde 1350 hasta su muerte en 1369, con un reinado marcado por el enfrentamiento con sus hermanastros bastardos, hasta que fue asesinado por uno de ellos, Enrique de Trastámara, que subió al trono en su lugar¹². Tras su muerte, debido en parte a intereses políticos en torno al nuevo monarca y también a la violencia de Pedro, que quitó la vida a muchos de sus vasallos, le dieron el sobrenombre de el "Cruel", pero también tuvo muchos defensores por su labor como protector del pueblo frente a los abusos señoriales, apodándole el "Justiciero".

De lo que no cabe duda es que esta polarización generó un intenso debate que se mantuvo a lo largo del tiempo, entremezclándose los hechos históricos con su propia literaturización a través de algunas crónicas¹³ y romances, hasta tal punto que su figura se convirtió en una suerte de leyenda. Así, su biografía ha despertado un enorme interés, tanto histórico como literario desde el siglo xv. Si bien es destacable

¹² Para consultar su biografía e importancia desde el punto de vista histórico, véanse García Toraño (1996), Valdeón (2002) y Álvarez Rubio (2013), entre otros.

¹³ El canciller Pedro López de Ayala elaboró en el siglo xiv la *Crónica del rey don Pedro*, en la que se ofrece una imagen muy negativa del monarca, probablemente influida por los intereses políticos del autor y su círculo, relacionados con el nuevo rey Enrique.

que, mientras la historia y el romancero hispánico no presentan una imagen positiva del rey, en cambio, la literatura sí lo ha hecho, optando por su vindicación, resaltando sus virtudes y, especialmente, su cualidad de justiciero (Lomba y Pedraja, 1899). De hecho, este monarca despertó un gran éxito en el teatro del Siglo de oro, como prueba la cantidad de comedias que se escribieron en torno a él¹⁴. Si bien, como se ha dicho, solía ser tratado con benevolencia en muchas de esas obras, no por ello rehuían hablar de sus crímenes, sus conflictos y advertían de su desgraciado final.

Analizando este personaje en la comedia moretiana, comprobamos que es quien lleva el peso de la trama, al tener que impartir justicia en su reino y, a la vez, mantener su autoridad. Sin embargo, esta tarea no le resulta sencilla, ya que se debate constantemente entre, por un lado, sus obligaciones como soberano, el respeto a la ley y ejercer autoridad y, por otro, su deseo de ser un simple caballero, con mayor libertad. Sobre esta dicotomía girará el desarrollo del personaje a lo largo de la obra.

En realidad, si profundizamos en su psicología, el rey parece un hombre inseguro, vulnerable y atormentado, fundamentalmente por dos motivos: el primero es que siente remordimientos por algunos crímenes cometidos tiempo atrás, como el asesinato de un clérigo y un cantor, que no puede olvidar. La segunda causa es el conflicto que mantiene con sus hermanos, representados en la comedia metonímicamente por Enrique de Trastámara quien, aunque apenas interviene en la historia, resulta una preocupación constante para el monarca por el trono de Castilla.

Todos estos conflictos, preocupaciones y traumas presentan, efectivamente, a un rey contradictorio, en tensión permanente y con una necesidad imperiosa por mantener el orden y la autoridad en su territorio. El resultado general es un don Pedro sumamente complejo y rico, probablemente, como apunta Mackenzie (1994:197), uno de los personajes masculinos más logrados de la producción dramática moretiana.

El balance general del personaje también ha suscitado opiniones encontradas. Por un lado, hay quienes piensan que al rey lo consume una obsesión por demostrar su capacidad como buen monarca que nunca llega a solucionarse. Por ello, a pesar del triunfo tanto físico como psicológico que logra sobre Tello, no estamos convencidos de

¹⁴ Matas Caballero (2015: 75-76) ofreció un primer catálogo y estudio de las piezas áureas en las que aparece el rey Pedro I, concluyendo que fue el monarca más representado en el teatro aurisecular, figurando hasta en catorce obras¹⁴. También se siguió escribiendo sobre él en los siglos posteriores, e incluso con mayor profusión en el siglo XIX. Véase Sanmartín (2003: 59-840).

que Pedro sea realmente el rey fuerte y seguro que pretende aparentar (Mackenzie, 1994: 197-198 y Arellano, 1995: 532). Por otro lado, se sitúan los que consideran que se ofrece la imagen de un hombre que logra dominarse a sí mismo y acepta el devenir de su destino con confianza (Casa, 1966: 114-115). En nuestra opinión, creemos que, precisamente, la complejidad y contrariedad del rey es lo que lo encumbra como un personaje complejo y humano, con virtudes, defectos, dudas y miedos.

En cuanto a la refundición, en general, se mantiene el mismo planteamiento y evolución, aunque con algunas diferencias o, más bien, matices, inclinándose por ofrecer una imagen más compasiva, mesurada y con más coherencia en sus actos que en la pieza original. Todo ello lo logra a través de varias modificaciones y adiciones, las que encontramos sobre todo a partir de la segunda jornada de la pieza. Así, por ejemplo, se justifica mejor su decisión de liberar y batirse con Tello, ya que el noble duda de su valía como caballero, como apreciamos en el fragmento:

GUTIERRE. [...] Pues luego,
señor, que le fue intimada
la sentencia, [...] que no era el valor de un
hombre
quien le vencía en campaña,
sino la majestad vuestra
aprimado y sin armas;
pero que, si acaso, fuera
de la cárcel en que estaba
se hallase, quizá no habría
en vuestras gentes y guardias
quien le prendiese.

REY.
GUTIERRE. ¿Eso dijo?
Y que no era grande hazaña
matar a quien no se puede
defender de quien le mata.
Está bien; pronto veremos,
soberbio Tello, si basta
por sí solo el rey D. Pedro
a humillar esa arrogancia.
(Solís, IV, vv. 1505-1534, p.
45)

Solís también presenta a un monarca más compasivo y flexible al decidir liberar a Rodrigo tras su disputa con Tello en palacio, ya que su delito es menor. Además, se

preocupa por la restauración del honor del hidalgo. Uno de los cambios más importantes y que determinan completamente el carácter de Pedro es la omisión de las apariciones fantasmales del clérigo y la cuasi completa supresión del conflicto con su hermano, al cual solo se alude indirectamente de forma tangencial. El resultado es que el rey no tiene mayores problemas que la rebeldía de Tello, justificando su castigar, aunque suponga perder la paz.

Como este único y más importante conflicto logra solucionarlo satisfactoriamente, se justifica que le conmute la pena al tirano, tras pedirle misericordia y jurarle lealtad, sin ser necesaria la intervención de Enrique. Sin embargo, a pesar de que este final podría no resulta convincente según el código moral de la época, pues el rey no mantiene su palabra, con la pérdida de credibilidad ante sus súbditos que ello supone, teniendo en cuenta la diferente ideología de siglo XIX, es más coherente mostrar a un monarca compasivo y equilibrado que cruel y obligando a Tello al destierro, de manera que el planteamiento sería acertado.

Definitivamente, con estos pequeños, pero significativos cambios, Solís muestra a un Pedro más estable emocionalmente, prudente e inteligente, proclamándose en este caso, el vencedor moral de la obra, como puede apreciarse en la última intervención de la comedia: “[...] A palacio / guiad, Gutierre a D. Tello, / seamos amigos; procura / que no dejemos de serlo. / Porque en tu ejemplo conozcan / los demás, que el rey D. Pedro, / o bien como soberano, / o bien como caballero, / de espada o de cetro armado, / es valiente y justiciero” (Solís, V, vv. 2054-2063, p. 59).

2.2.2. Don Tello

Este personaje es, junto al rey, quien lleva el peso de la trama, conformándose como el opuesto de Pedro, su antagonista, pues mientras el monarca tiende a ser justo, caballeroso y considerado con los demás, el noble es un tirano déspota, egoísta y soberbio. Su personaje queda perfectamente definido desde el comienzo: es noble y rico, motivo por el cual se cree igual e incluso superior al rey, y dicha superioridad le otorga un sentimiento de impunidad que le concede pleno derecho a ejercer su voluntad a libre disposición, aunque ello suponga humillar y deshonar al resto. En concreto, rechaza a Leonor, con la que mantuvo una relación y ahora no quiere

cumplir su palabra de matrimonio, porque dice desear a María, la novia de su amigo Rodrigo y a la cual planea robar el mismo día de su boda¹⁵.

La soberbia, ego e insensibilidad desmedidos de Tello se observan a lo largo de toda la obra, como en el siguiente pasaje donde justifica sus atropellos escudándose en su alto linaje, a la altura del rey: “[A Perejil] Pues, ¿quién ha de poner ley en un hombre como yo, / que, ya que rey no nació, / tampoco es menos que el rey? / Mi gusto, aunque en otro daño, / he de cumplir y seguir)” (Moreto, I, vv. 65-70, p. 195).

Lo más significativo del Tello de Solís es que se incide notablemente en sus defectos, potenciando su soberbia, despotismo..., posiblemente con el fin de ensalzar las virtudes del rey (cumplimiento de su deber, prudencia, etc.) y justificar mejor su decisión de castigarlo. Para ello, se añaden secuencias y parlamentos acentuando la personalidad del tirano y haciéndolo aún más despreciable a ojos del espectador, como iremos analizando. Un ejemplo lo encontramos en un pasaje donde el noble muestra su insensibilidad y poca consideración hacia María tras raptarla:

TELLO. Aunque más de mi osadía
y del amor que me abrasa
quejas me des, ya eres
mía,
ingrata doña María,
y estás en mi propia casa.
Ea, celebrad, criados,
el venturoso trofeo
de mis amantes cuidados,
merecidos del deseo
y de la industria logrados.
Y no os embargue vella
sentir su dolor prolijo,
y acusar su triste estrella;
celebrad mi regocijo
y dejad que sienta ella.
(Solís, II, vv. 447-461, p.
16)

Si bien este tipo de adiciones, en principio, no afectan al desarrollo del personaje, plantean un problema hacia el final de la obra, ya que Solís suprime aquel principio de arrepentimiento de Tello tras conocer su sentencia, aceptando su destino

¹⁵ Por tanto, se aprecian en él rasgos propios del don Juan (Mackenzie, 1994: 197).

y deseando casarse con Leonor. Quizá lo eliminó porque consideró demasiado repentino el cambio de Tello; el inconveniente es que, mientras en la obra moretiana, la actitud del noble experimenta un proceso evolutivo más reflexivo y madurado previamente, en la refundición, se alcanza solo cuando el rey lo derrota con la espada, resultando algo forzado y precipitado.

2.2.3. Otros personajes

El resto de los personajes, secundarios respecto a Pedro y Tello, presentan muchos menos cambios en la pieza solisiana. De ellos, solo se prescinde del hermano del rey y su criado, pues su trama no está bien integrada en la historia, pero sí mantiene algunas alusiones al conflicto entre él y el monarca. En el resto de los personajes, el refundidor introduce leves modificaciones o matices, por ejemplo, respecto a Rodrigo, tan solo introduce la resolución de su honor del ultraje sufrido, cuestión olvidada por Moreto. Sobre María y Leonor, tan solo se realizan supresiones o síntesis de pasajes demasiado retóricos.

Gutierre, el fiel y prudente consejero del rey Pedro, tiene algo más de peso en la refundición, pues el soberano le encarga liberar a Tello por la noche en su nombre. Además, este personaje interviene al final de la obra para pedir al rey que sea clemente con Tello y le perdone la vida¹⁶, petición a la que Pedro acaba accediendo.

Del gracioso en la obra moretiana, caracterizado con los rasgos propios de este tipo de personaje comicidad, ingeniosidad, fanfarronería, glotonería, etc., sí se reduce drásticamente su papel, porque su concepción y funcionalidad no comulgaban en armonía con los preceptos del teatro neoclásico. Los motivos eran varios: por un lado, las apostillas, chistes y comentarios constantes de Perejil interfieren en la fluidez del texto, rompiendo con el tema de los diálogos de los personajes. Por otro lado, desde un punto de vista más estilístico, ya comentamos que muchos de esos comentarios resultan incomprensibles por ser anacrónicos para el público del momento, además, no siempre respetarían la norma del decoro y buen gusto de la época (Miguel, 1995: 117).

¹⁶ “[...] Gran señor, / el mayor de los derechos / de los reyes, es poder / usar piedad con el reo / que la implora. Usadla, dando / un testimonio con esto / de que a vos os basta haber / ganado en un vencimiento / dos triunfos; que en un rendido / malogra el golpe al trofeo” (Solís, V, vv. 2034-2043, pp. 58-59).

En conclusión, Solís opta por mantener el personaje, al igual que en todas sus refundiciones, pero eliminando gran parte de sus intervenciones y sustituyendo sus rasgos por un carácter mucho más serio, prudente y mesurado. De este modo, se pierde la esencia del donaire y, en cambio, encontramos un compañero y confidente para Tello, al que aconseja sabiamente y reprende por sus atropellos. Además, prescinde de su relación con Inés, la criada de Leonor, con la que protagonizaba lances amorosos cómicos hasta terminar casándose al final, siendo esta cancelación una práctica frecuente en las refundiciones solisianas (Miguel, 1995: 119).

Inés, la criada de Leonor y también pareja de Perejil, con quien comparte algunos rasgos, también disminuirá su aparición en la obra, suprimiéndose su relación con el gracioso, así como muchas de sus intervenciones prescindibles, manteniendo solo aquellas que ayudan a la evolución de la historia y no rompen con la fluidez de la misma.

2.3. Aspectos formales

Como puede deducirse del análisis que hemos ido mostrando de la refundición solisiana, en líneas generales, suele ser fiel a la pieza áurea original, aunque encontramos cambios, omisiones, ampliaciones, etc. Para obtener unos datos más objetivos, hemos computado el número de versos que mantiene iguales, reescribe, añade y suprime la refundición respecto a la obra moretiana¹⁷; después, se han calculado los porcentajes correspondientes a cada práctica, como se recoge en el siguiente gráfico¹⁸:

¹⁷ Por verso “mantenido igual” consideramos aquel que es idéntico al original o que solo varía un par de palabras menores, pero que no cambia el significado, y con “verso reescrito” entendemos aquel que, aun modificando el verso primigenio, presenta el mismo contenido, es decir, simplemente supondría una variación estilística. En cambio, si se aportan matices o información nueva o diferente, estaríamos ante un verso añadido por la refundición.

¹⁸ Por limitaciones de espacio, ofreceremos solo los gráficos globales del conjunto de cada refundición, recogiendo en el anexo IV (gráficos 3-8) el resto, con los datos de cada jornada.

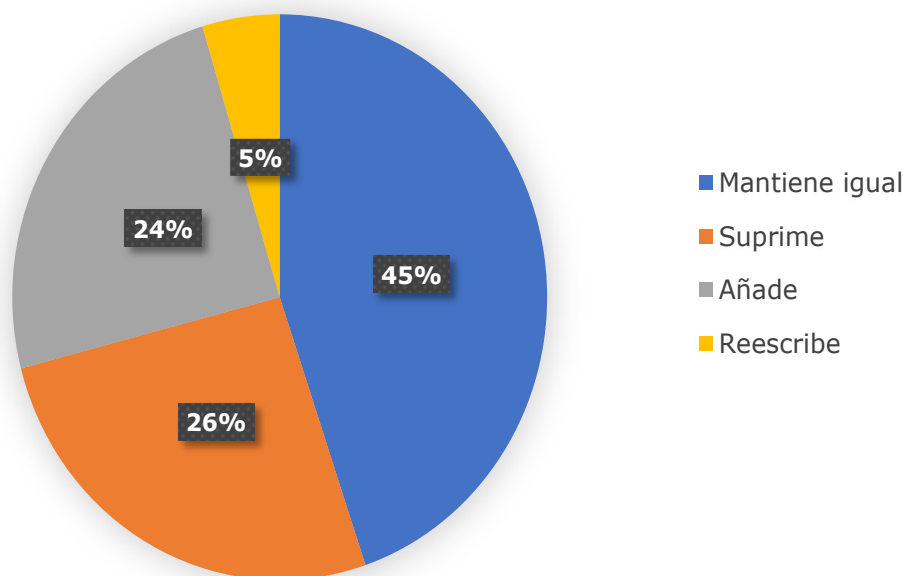


Gráfico 1. Porcentajes globales de versos mantenidos igual, suprimidos, añadidos y reescritos por Solís

En primer lugar, cabe señalar que la obra de Moreto tiene un total de 2748 versos y la refundición de Solís 2063, es decir, tiene 685 versos menos: un 24,92%¹⁹. Como se aprecia, el refundidor mantiene cerca de la mitad de los versos de la pieza aurisecular, con un 45 %, mientras que suprime y añade casi el mismo número de versos (717 y 669 versos, concretamente), sobre un 25 %, de forma que los versos que omite se compensan con los que incorpora. En cambio, el porcentaje de versos reescritos es muy bajo, suponiendo solo un 5 % del total.

En el caso de las supresiones, es más frecuente la síntesis de pasajes extensos o demasiado retóricos de la comedia barroca que la eliminación completa de estos, ya que Solís opta por reducir las ideas a lo fundamental, suprimiendo aquello prescindible. Así procede, por ejemplo, en un amplio parlamento donde Leonor informa al rey de lo sucedido con Tello y donde se inserta esta reflexión sobre la caducidad del amor a colación de su relación con el noble, y que Solís omite.

En cuanto a las supresiones totales, como ya comentamos, se omiten gran parte de los chistes y comentarios del criado Perejil, debido a su poco oportunismo y

¹⁹ La primera jornada de la obra de Moreto tiene 938 versos y la refundición de Solís 845, es decir, tiene 93 versos menos (10%). La segunda jornada moretiana consta de 862 versos y la refundición solisiana de 556, es decir, tiene 306 versos menos. La tercera jornada tiene 943 y 660 versos, respectivamente, es decir, presenta 283 versos menos.

decoro²⁰. Tenemos un ejemplo en el anterior juego de palabras de Perejil, el cual resultaría dificultoso de comprender para el público decimonónico, debido al empleo de conceptos y expresiones propias del siglo XVII²¹.

Respecto a las adiciones, aunque son menos frecuentes que las supresiones, también son relevantes, ya que suelen aclarar o completar algunas ideas importantes para la obra. Como las adiciones de pasajes nuevos se detallaron más al analizar la estructura, aquí ejemplificaremos un caso concreto de *amplificatio*, es decir ampliación de la idea original en un extracto donde el rey extiende su reprimenda a Tello, recriminándole que no reconozca su autoridad ni valor:

REY. [...]
¿Esto lo aprendáis de mí?
Pues entended que el valor
 [...]
(Moreto, II, vv. 1512-1513, p.
247)

REY. [...]
¿Esto lo aprendéis de mí?
¿Vos, quien tan mal de mí
siente
que juzga que es de la ley
a sombra, cuando os intente
rendir; para ser valiente
necesito de ser rey?
Vos, en fin, quien en mi
ausencia
ajando la autoridad
que ejerzo, con insolencia
pensáis que en vuestra
presencia
temblase la majestad?
Pues, entended que el valor
(Solís, III, vv. 1167-1178, p.
35)

La práctica de la reescritura de versos o modificación estilística se encuentra, normalmente, orientada a condensar las ideas a lo esencial y aportar mayor sencillez y fluidez al texto. Un claro ejemplo aparece en este fragmento de una intervención de Leonor, en la que se recoge la idea y se expresa de forma más natural, prescindiendo de la metáfora moretiana:

²⁰ La supresión de chistes y comentarios de mal gusto del gracioso era una práctica muy frecuente en las refundiciones de corte neoclásico, entre las que se incluyen las solisianas. Así procede, por ejemplo, en otras refundiciones como en *El mejor alcalde, el rey* (García Santo-Tomás, 1997), *Cuántas veo, tantas quiero* (Cienfuegos, 2013) o *El escondido y la tapada* (González Cañal, 2021).

²¹ El mismo proceder observamos con la intervención de Inés en la que alude al derecho de asilo en la ciudad de Alcalá, al igual que ocurría con los conventos y las universidades (Hermenegildo, 2013: 212): “[...] es lugar estudiantino / y, si alguno hace un mal hecho, / en partiéndose a Alcalá / es lo mismo que a un convento” (I, vv. 577-580, p. 212).

LEONOR. Pues yo, señor, no le admito;
 que si el oro, siendo tanto
 lo que la tierra atesora,
 y las perlas que la Aurora
 cuaja con líquido llanto,
 se juntase ahora a cuanto
 don Tello me puede dar,
 [...]
 (Moreto, II, vv. 1699-1705, p.
 253)

LEONOR. Pues yo, señor, no le admito;
 porque si todo el valor
 de sus riquezas me aplica,
 bien puedo quedar más rica,
 pero no con más honor;
 y cuantos bienes, señor,
 D. Tello me puede dar,
 [...]
 (Solís, III, vv. 1356-1362, p.
 40)

Pero, sin duda, la práctica solisiana más curiosa consiste en modificar un verso de Moreto para introducirlo como enlace entre los versos anteriores y los siguientes al fragmento que omite entre ellos. A continuación, mostramos un ejemplo concreto donde se respeta intacto el parlamento de Leonor hasta llegar al verso 493, después del cual, Solís omite ocho versos, y parte del verso 494 (marcado en negrita) para modificarlo ligeramente, de forma que no entorpezca la rima, y continuar a partir del verso 503 en adelante.

LEONOR. [...]
 El hielo de mi desdén
 desde aquí se trocó en fuego:
 precipíteme a quererle:
no sé si lo hizo el afecto,
 o el trato o la obligación,
 o el mirarle como a dueño
 o si desto no fue nada.
 Sin duda fue lo más cierto
 que, para estar más galán,
 le adornó mi mismo exceso
 con la joya de mi honor
 que mi error puso en su pecho.
 La llama que en mí crecía
 en su amor iba muriendo.
 [...]
 (Moreto, I, vv. 493-506, p. 210)

LEONOR. [...]
 El hielo de mi desdén
 desde aquí se trocó en
 fuego.
 Precipíteme a quererle:
mas, con distintos
efectos,
 la llama que en mí crecía,
 en su amor iba muriendo.
 [...]
 (Solís, I, vv. 375-380, p.
 13)

Respecto al vocabulario, tiende a mantenerse el de la obra moretiana, incluso algunas de sus formas arcaicas como "priesa, efeto" o los demostrativos contractos "aqueste, deste" etc., pero intentan actualizarse siempre y cuando no entorpezcan la métrica. Cabe mencionar también un caso de *lectio facillior* que detallamos aquí:

PEREJIL. [...] Y eso agradezca,
que mi amo no da asiento
ni aun a ginoveses.
(Moreto, I, vv. 730-732, p. 218)

PEREJIL. [...] Y eso agradezca,
que mi amo no da asiento
sino solo a reyes.
(Solís, II, vv. 599-601, p.
19)

Esta es la intervención de Perejil cuando Tello no concede una silla al rey en su casa, diciéndole que su amo no le ofrece asiento ni a los ginoveses o genoveses, que en el siglo XVII tenían fama de ser buenos comerciantes (Hermenegildo, 2013: 218). Como el público decimonónico perdería esa connotación de los genoveses, Solís decide actualizar la lectura y sustituir el término por otro más sencillo y comprensible, en este caso, “reyes”.

En cuanto a las acotaciones, que en el Siglo de Oro solían ser implícitas, se mantienen en la refundición de Solís, además de añadir nuevas indicando las entradas y salidas de personajes en cada escena, así como otras con información adicional. Entre estas últimas, tenemos la que antecede la comedia, donde se nos sitúa la historia espacialmente: “La escena es [en] los dos primeros actos en Alcalá de Henares, y los tres restantes en Madrid” (Solís, p. 2). También hay acotaciones inaugurando cada uno de los cinco actos de la obra, aportando de nuevo información del espacio, como reproducimos aquí:

Jornada I	Selva—Alquería ²² de D. Tello
Jornada II	Salón de la casa de D. Tello
Jornada III	Salón del palacio real en Madrid
Jornada IV	La decoración anterior
Jornada V	Selva o parque de palacio

Por último, se incluyen acotaciones intercaladas en el texto, con información acerca de las acciones de los actores, como esta de la boda de Rodrigo y María: “(Van entrando y, al llegar la novia al paño, salen criados enmascarados y la roban)” (Solís, I, 184+, p. 8). Pero este tipo de acotaciones son escasas, llegando apenas a la docena en toda la obra.

²² Una alquería es una “casa de campo con tierras de labor o granja que está alejada de una población” (DRAE).

2.4. Espacio y tiempo

Respecto al tiempo y el espacio de las comedias del Siglo de Oro, debemos recordar lo que explicamos al abordar la estructura de las obras: el teatro barroco prioriza la acción y no tiende a respetarse la unidad de espacio ni de tiempo, porque

no se maneja un tiempo y un espacio reales, sino dramáticos [...] Las dimensiones tempo-espaciales de la acción dramática nos van a ser dadas a través de la palabra de los personajes. Este es un importante adelanto técnico: el tiempo y el espacio dramáticos van indisolublemente unidos a la acción y su proceso (Pedraza y Rodríguez Cáceres, 1980: 69).

Esta concepción áurea se traduce en la presencia de acotaciones implícitas, es decir, dentro del propio texto y transmitidas por los actores al ávido público de los corrales, capaz de recrear en su imaginación ese cambio espacial o temporal sin necesidad de que el decorado se lo hiciera saber. En cambio, la dramaturgia del XVIII y XIX concede mucha más importancia al espacio y la trama tiende a desarrollarse en un único y definido lugar, además, sí se especifican con detalle cuándo y dónde suceden los hechos a través de precisas acotaciones al inicio de las escenas y actos. Dicho cambio de paradigma se tendrá en cuenta en nuestro estudio del espacio y el tiempo en las dos comedias.

En primer lugar, cabe distinguir, por un lado, el espacio geográfico en el que ocurre la historia y, por otro, los lugares internos específicos. El espacio geográfico está formado por dos lugares principales: Alcalá, perteneciente al reino de Castilla y controlada por el tirano Tello García, donde sucede el primer acto; y Madrid, perteneciente también al reino de Castilla y donde el rey imparte justicia en su palacio a partir de la segunda jornada. Respecto a los espacios concretos, podemos dividirlos en exteriores e interiores: entre los primeros encontramos un camino y dos jardines, el de la boda de Rodrigo y María y el de palacio. En cuanto a los interiores, predominantes en la pieza, tenemos también dos: la casa de Tello en Alcalá y el palacio real de Madrid.

La primera jornada se desarrolla en varios lugares de Alcalá, mencionada en la acotación implícita donde Tello ensalza sus campos, acercándose a un *locus amoenus*²³. En concreto, la trama comienza en un jardín en la quinta de Tello, donde

²³ Que, cuando ese campo veo / diez leguas alrededor, / por nada ajeno paseo? / ¿No miras cumbres y llanos, / que, en sembrados diferentes / para enriquecerme ufanos, / me crece el oro en los granos / la plata de sus corrientes? /

se van a casar Rodrigo y María y, a continuación, la acción se sitúa en un camino (a la salida del jardín) por el que huye el tirano y donde Rodrigo y Leonor se quedan lamentando sus infortunios, hasta que aparece el rey a caballo. A partir de la segunda mitad del acto (verso 615 en adelante), la historia tiene lugar en la casa del noble.

Ya en la segunda y tercera jornadas, la acción se concentra en un único espacio: el palacio real de Madrid, tanto en su interior como alrededores. A él llegan, salen e interactúan todos los personajes de la obra, hasta alcanzar el desenlace del conflicto. En el tercer y último acto, aunque el espacio sigue siendo el palacio, se incorporan otras estancias aledañas, como el castillo donde encierran a Tello y Perejil. Tras ser liberados por el rey, se dirigen al jardín de palacio y allí finaliza la obra con la lucha y posterior reconciliación. De forma que, como apunta Lobato, el jardín se concibe como un lugar de protección de Pedro hacia Tello y, a la vez, de peligro al ser descubiertos y la necesidad de que el noble se destierre:

También el rey en esa misma comedia prepara la huida, oculto en la noche y en las sombras del jardín, a cuya puerta pide a Gutierre que le espere "con secreta vigilancia" y que encomiende a un mozo que lleve dos caballos y una espada a aquel lugar, con el fin de que él pueda escapar. Paradójicamente, este espacio de protección que hemos visto en el jardín, se torna también espacio para la huida y en este sentido se le considera capaz de minimizar los riesgos que podrían surgir en otros ámbitos para el mismo hecho (2007: 217-218).

En conclusión, aunque no apreciamos una total unidad espacial, la mayoría de la trama sucede en el palacio real y sus estancias próximas, siguiendo los patrones neoclásicos. También se percibe cierto simbolismo en el empleo de los espacios, ya que el palacio se configura como el único lugar donde hay orden y se imparte justicia, pues en él reside el monarca. En cambio, en el resto de sitios predominan la tiranía de sus vasallos y las leyes que promulgan ellos, cuyo paradigma lo encarna Tello en Alcalá. En realidad, esta especialización tan marcada de los espacios parece necesaria para configurar la oposición rey-Tello, monarca-noble, ambos distanciados, desconocidos y ajenos a lo que ocurre en el lugar del otro²⁴.

Estudiando los espacios en la refundición de Solís, observamos que mantiene todos los de la obra moretiana y con la misma funcionalidad, aunque sí introduce

Del sol contra los rigores / que sale flechando ardores, / ¿no miras montes y prados, / por el estío nevados / de mis ganados menor [...] (Moreto, I, vv. 636-653, pp. 214-215).

²⁴ Además, esta organización espacial contribuye también a dibujar la dualidad constante del rey: su parte como caballero y la de monarca. En este sentido, Pedro solo desempeña sus funciones regias en su palacio, cuando atiende las peticiones y problemas de sus súbditos; en cambio, fuera de él, se desenvuelve mejor como un caballero desconocido, desprovisto del poder y obligaciones que parecen pesarle tanto.

algunos cambios. En primer lugar, como ya explicamos, destacan las acotaciones que incorpora al inicio de cada uno de sus cinco actos, informando del lugar donde sucede la acción. Además de estas, el refundidor también emplea las acotaciones implícitas que concretan el espacio o anuncian al espectador los cambios de lugar, como se procede en Moreto. Realiza, además, otras modificaciones leves, como la sustitución del jardín de palacio donde tiene lugar el final de la obra por un parque, aunque la similitud de ambos lugares resulta obvia. Encontramos varias adiciones más: una de ellas es la torre del castillo donde encierran a Tello.

Respecto al tiempo, Lope de Vega recomendaba que, por razones de intensidad dramática, la acción "pase en el menos tiempo que ser pueda" (2016: v. 193, p. 92), aunque es bien sabido que las piezas áureas no respetaban la unidad temporal. Por ello, se opone a los preceptos neoclásicos que intentan desarrollar la trama en 24 horas y que también se perseguía en las refundiciones.

Si comenzamos analizando el tiempo en la pieza moretiana, primeramente, debemos distinguir entre el tiempo histórico en el que se contextualiza y el tiempo interno. Respecto al externo o histórico, la trama se sitúa durante el reinado de Pedro I de Castilla, esto es, entre 1350 y 1369. De la lectura de la comedia deducimos que sería después de 1362, porque el rey menciona que ha declarado a María de Padilla su legítima esposa, hecho que ocurrió justo en ese año. Creemos que puede situarse entre 1366 y 1369, cuando tuvo lugar la guerra entre el monarca y su hermanastro Enrique por el trono de Castilla. Además, al final de la pieza se vaticina la cercana muerte del rey a manos de su hermano, que perpetró en 1369.

En cuanto al tiempo interno, no se cumple la unidad temporal, ya que la historia tiene lugar a lo largo de tres días: el primero y el segundo completos y del tercero, solo se abarca la mañana. La primera jornada sucede durante el primer día, pero no hay apenas alusiones temporales, salvo que Tello ha prevenido el secuestro de María para ese mismo día en su quinta. Tras el enlace fallido, la trama continúa con los encuentros entre Leonor, Rodrigo y el rey y Tello, hasta finalizar al anochecer con Pedro marchándose de la casa del noble.

En la segunda jornada la trama gira en torno al encuentro de los personajes en el palacio real y termina con el encarcelamiento de Tello y Perejil, abarcando todo ello la mañana del segundo día, aunque no se indica ninguna referencia temporal, salvo que los condenados serán ajusticiados al día siguiente. El tercer acto comienza

enlazando con el final del anterior, con Pedro trazando su plan para liberar a Tello, por lo que parece que todo tiene lugar a lo largo de la mañana y la tarde del segundo día, aunque también podría concentrarse durante las horas de la tarde. Después, Tello y Perejil reciben su sentencia a muerte cuando ya está anocheciendo, como lo hace saber el noble. Tras la huida de Tello, el rey quiere llegar a palacio lo antes posible porque va a amanecer y podrían reconocerlo, sin embargo, su encuentro con la sombra del clérigo lo retrasa y ya está amaneciendo. La obra se cierra a primera hora de la mañana con la resolución del conflicto y la unión final de las parejas.

El tercer acto es el que acumula mayor cantidad de referencias espaciales y temporales, debido muy probablemente a que los personajes están en continua interacción y tienen lugar muchos acontecimientos en un solo día. Además, la noche juega un papel clave en el final de la comedia, porque se aprovecha su oscuridad para que el rey pueda enmascarar su identidad y recupere así el respeto de Tello.

La refundición sigue el mismo tratamiento temporal de la pieza barroca, aunque con modificaciones menores debido a las adiciones y supresiones. Sin duda, el principal cambio de Solís es concentrar el desenlace de la trama durante la noche del segundo día y no alargarlo hasta la mañana del tercero, como Moreto. Esto se debe a que simplifica el final omitiendo la aparición del clérigo y, sobre todo, el reencuentro con Enrique y la huida y posterior vuelta de Tello. De esta manera, la pieza termina después de la victoria del rey y el perdón concedido al noble, siendo todavía de noche, como prueba la necesidad de luces en la acotación de la última escena.

A pesar de dicha reducción temporal, contra las recomendaciones neoclásicas, aquí no se busca la unidad de tiempo reduciendo los tres días de la historia a solo 24 horas. Puede deberse a que Solís, más que ceñirse a un número concreto y cerrado de horas, intenta que el tiempo en el que transcurren los hechos sea verosímil, armonioso, natural (Miguel, 1996: 272).

2.5. Métrica

Antes de comenzar, es importante tener en cuenta que la métrica solía constituir un elemento estructurador en las obras teatrales auriseculares, es decir, que habitualmente el cambio de forma estrófica marcaba el paso de un cuadro a otro o de una secuencia a otra. Además, el teatro barroco se caracteriza por la polimetría, empleando variadas formas métricas, e incluso su especialización dependiendo de la

situación dramática (Lope de Vega, 2016: vv. 305-312, pp. 96-97). No obstante, esta especialización fue más propia de la escuela de Lope de Vega y se fue difuminando en la escuela calderoniana, en la que se encuentra Moreto, donde predomina claramente el romance y la redondilla sobre el resto de metros.

Para comprobar si hay diferencias en la métrica de las dos comedias que analizamos, estableceremos y compararemos las sinopsis métricas mediante un cuadro con los datos globales de las piezas.

<i>Metro</i>	Moreto		Solís	
	<i>Número de versos</i>	<i>Porcentajes</i>	<i>Número de versos</i>	<i>Porcentajes</i>
Romance	1566	56,99 %	1240	60,11 %
Redondilla	928	33,77 %	613	29,71 %
Quintillas	155	5,64 %	210	10,18 %
Silvas	91	3,31 %	—	—
Seguidilla	8	0,29 %	—	—
Silva de consonantes	—	—	—	—
Endecasílabos pareados	—	—	—	—
Décimas	—	—	—	—
	Total: 2748	100 %	Total: 2063	100 %

Tabla 5. Porcentajes globales métricos de Moreto y Solís

Como se aprecia, en primer lugar, la obra moretiana consta de 2748 versos, de manera que se encuentra en la media de 2750 versos de sus comedias (Kennedy, 1932: 60)²⁵. También se mantiene el patrón del autor de mostrar una variedad métrica de entre cuatro y ocho formas estróficas diferentes (Morley, 1918: 171), empleando romances, redondillas, quintillas, silvas y seguidillas. En conclusión, 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 (Hermenegildo, 2013: 186).

Por su parte, la refundición solisiana suprime un total de 685 versos, además, simplifica las formas métricas de Moreto, eliminando las silvas y seguidillas y duplica el empleo de quintillas, debido a la sustitución de los pasajes en silvas por la quintilla.

²⁵ Se cumple además la tendencia moretiana de iniciar las jornadas con redondillas y terminarlas en romances (Lobato, 2010).

Pero, en general, se acerca mucho a la obra original, pues sigue predominando el romance, seguido de la redondilla, y en porcentajes muy cercanos (menos de un 3 % de diferencia), en consonancia con la preferencia neoclásica por los versos octosílabos.

CONCLUSIÓN

Tras el estudio comparativo de las obras que hemos llevado a cabo, podemos concluir que la refundición es bastante fiel a la pieza moretiana, aunque Solís realiza cambios, especialmente en la tercera jornada, la mayoría orientados a la concentración de la acción, la búsqueda de la verosimilitud y la claridad expresiva. Por ello, suprime todo aquello prescindible para el desarrollo de la historia, como la trama secundaria y poco integrada del conflicto entre el rey y su hermano. También se introducen secuencias y pasajes nuevos que permiten justificar mejor las acciones de los personajes y soluciona algún tema sin resolver en Moreto, como la honra perdida de Rodrigo.

Con los mismos objetivos procede sobre los personajes, prescindiendo así del hermano de Pedro, Enrique de Trastámara, y del clérigo asesinado por él años atrás, quizá para dibujar un soberano más compasivo. Contribuye a este objetivo también la acentuación deliberada de la arrogancia y soberbia desmedidas de Tello, parece que para oponerlo más a Pedro y aportar mayores motivos justificadores de su castigo. Sin embargo, la actitud del noble no se modifica en ningún momento, salvo al final de la obra, resultando, por tanto, mucho más forzado que en Moreto, donde el arrepentimiento es fruto de un proceso más gradual. Los demás personajes, con papeles secundarios, no presentan cambios muy significativos, salvo el gracioso Perejil, que se adapta mejor a los preceptos neoclásicos, eliminando muchos de sus comentarios, chistes e interrupciones. De hecho, Solís sustituye su nombre por otro más sobrio: Mendo, y lo dibuja notablemente más prudente y respetuoso, con un peso más limitado.

Formalmente, la refundición solisiana es bastante fiel a la obra original, manteniendo intactos casi la mitad de los versos moretianos. No obstante, su refundición consta de 2063 versos, es decir, 685 menos que los 2748 de Moreto. También suprime y añade nuevos pasajes, en proporciones muy cercanas al 25 %, respectivamente, por lo que supone la mitad de la obra. El 5 % restante corresponde

a los versos reescritos, es decir, modificados estilísticamente, pero conservando el mismo contenido. Por consiguiente, observamos que Solís prefiere seguir de cerca la comedia áurea y solo interviene añadiendo o suprimiendo aquello necesario para explicar mejor algunos aspectos o aligerar pasajes superfluos o demasiado retóricos.

También incorpora nuevas acotaciones al inicio de cada jornada, que aportan información espacial, un elemento muy importante en el teatro decimonónico. Aparte de estas precisiones, el espacio recibe el mismo tratamiento que en la obra barroca, con solo leves cambios apenas relevantes. En cuanto tiempo, la principal variación es terminar la historia durante la noche del segundo día, y no por la mañana como en Moreto, debido a la simplificación del desenlace de Solís, acercándose así al respeto de la unidad temporal de las preceptivas clasicistas.

Por último, la métrica también se aproxima considerablemente a la de la obra original, predominando el romance cerca del doble sobre la redondilla, aunque sí aumenta un 5 % el empleo de las quintillas. Como ya se comentó, que Moreto utilice principalmente versos octosílabos se encuentra en consonancia con el gusto neoclásico hacia la sencillez y ligereza del verso.

En definitiva, podemos concluir que nos encontramos, en general, ante una refundición muy bien construida, fruto de la medida, la racionalidad y un profundo conocimiento del teatro, en armonía con los patrones neoclásicos propios del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Así pues, Solís intenta mantener la esencia de la pieza áurea, pero amoldándola a la búsqueda de verosimilitud, el mejor desarrollo de los personajes, la unidad de acción y puliendo el excesivo retoricismo barroco. Es decir, el refundidor solo modifica lo que considera estrictamente necesario para lograr una comedia más equilibrada, sencilla, coherente y ligera, todas ellas cualidades agradecidas por el público de su época.

BIBLIOGRAFÍA

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

- Álvarez Rubio, M.^a R. (2013). Pedro el Cruel. En L. Romero Tobar (coord.), *Temas literarios hispánicos*, I. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 197-218.
- Arellano, I. (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.
- Ballew, H. L. (1957). *The Life and Works of Dionisio Solís* (tesis doctoral). Chapel Hill: University of North Carolina.
- Bingham Kirby, C. (2003). *El rey don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas*, ed. C. Bingham Kirby. Kassel: Reichenberger.
- Britt, C. H. (1966). *A Variorum Edition of Moreto's 'El valiente justiciero'* (tesis doctoral inédita). Illinois: Northwestern University.
- Caldera, E. (1983). Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica), *Anales de Literatura Española*, 2, pp. 57-81.
- Casa, F. P. (1966). *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press.
- Cienfuegos Antelo, G. (2013). Colaborada, refundida y adaptada: *Cuántas veo, tantas quiero*, un enredo de comedia de dos ingenios de la corte, *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 31, pp. 9-32.
- Cotarelo y Mori, E. (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Tipografía de las Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- [DRAE] Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., recuperado de: <https://dle.rae.es>, (fecha de consulta: 10/09/2021).
- García Santo-Tomás, E. (1997). Silencios y proyecciones del canon dramático: *El mejor alcalde, el rey* en la refundición de Dionisio Solís (1818), *Anuario Lope de Vega*, III, pp. 83-98.
- García Toraño, P. (1996). *El rey don Pedro el Cruel y su mundo*. Madrid: Marcial Pons.
- Gies, D. T. (1990). Notas sobre Grimaldi y «el furor de refundir» en Madrid (1820-1833). En J. Álvarez Barrientos (coord.), *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 111-124.
- González Cañal, R. (2021). Difusión y fortuna escénica de *El escondido y la tapada* de Calderón de la Barca, *Anuario calderoniano*, 14, pp. 343-376.
- Hartzenbusch, J. E. (1843). Noticias sobre la vida y escritos de D. Dionisio Solís. 1839. En J. E. Hartzenbusch, *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres*. Madrid: Yenes, pp. 171-214.
- Kennedy, R. L. (1932). *The Dramatic Art of Moreto*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

- Lobato, M. L. (2003). Moreto, en J. Huerta Calvo (dir.), A. Madroñal Durán y H. Urzáiz Tortajada (coords.), *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos, pp. 1181-1205.
- Lobato, M. L. (2007). Jardín cerrado, fuente sellada: espacios para el amor en el teatro barroco. En A. Serrano (coord.), *En torno al Teatro del Siglo de Oro. Jornadas XXI-XXIII*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp. 199-219.
- Lobato, M. L. (2009). Los fundamentos del teatro de Moreto. En A. Blecua, I. Arellano y G. Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*. Madrid: Iberoamericana, pp. 207-230.
- Lobato, M. L. (2010). La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669), *Studia Aurea*, 4, pp. 54-71.
- Lomba y Pedraja, J. R. (1899). El rey D. Pedro en el teatro. En *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, tomo II. Madrid: Librería General de V. Suárez, pp. 257-339.
- Mackenzie, A. (1994). *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis e investigación*. Liverpool: University Press.
- Matas Caballero, J. (2015). *La fuerza de las historias representada*. Reflexiones sobre el drama histórico: Los reyes de la historia de España en los teatros del Siglo de Oro. En I. R. Soupault y P. Meunier (dirs.), *Tiempo e historia en el teatro del Siglo de Oro. Actas selectas del XVI Congreso Internacional*. Aix-en-Provence: Presses universitaires de Provence, pp. 58-101.
- Medina García, V. (1996). *Estudio de la vida y obra dramática de Dionisio Solís* (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- Menéndez Pelayo, M. (1974). *Historia de las ideas estéticas*, vol. I. Madrid: CSIC.
- Miguel y Canuto, J. C. (1995). Dionisio Solís, aventador de comedias lopianas: notas para una poética. En A. S. Bustamante, A. Romero Ferrer y M. Cantos Casenave (eds.), *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*. Cádiz: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 115-130.
- Miguel y Canuto, J. C. (1996). Lope revisado y corregido: refundiciones decimonónicas de su obra teatral. En I. Arellano Ayuso, C. Pinillos Salvador, M. Vitse, F. Serralta (coords.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, vol. II. Pamplona/Toulouse, pp. 269-277.
- Moreto, A. (1838). *El valiente justiciero y el ricohombre de Alcalá*, en *Tesoro del teatro español: desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días; arreglado y dividido en cuatro partes por don Eugenio de Ochoa*, tomo IV, *Teatro escogido desde el siglo XVII hasta nuestros días (primera parte)*. París: Librería Europea de Baudry, pp. 279-308.

- Moreto, A. (1856). *El valiente justiciero y rico hombre de Alcalá*, en *Comedias escogidas de don Agustín Moreto, coleccionadas e ilustradas por Luis Fernández-Guerra y Orbe*, BAE. Madrid: Rivadeneyra, pp. 332-372.
- Moreto, A. (1867). *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero, coleccionado e ilustrado con una introducción, notas y observaciones críticas, y biografías de lo principales autores*, ed. F. J. Orellana, tomo II. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Salvador Manero, pp. 781-807.
- Moreto, A. (1971). *El valiente justiciero y el Rico-hombre de Alcalá*, ed. F. P. Casa. Salamanca: Anaya.
- Moreto, A. (2013). *El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá*, ed. A. Hermenegildo, en M. L. Lobato (dir.), *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, vol. VIII. Kassel: Reichenberger, pp. 177-295.
- Morley, S. G. (1918). Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto, *University of California Publications in Modern Philology*, 7, pp. 131-173.
- Pedraza Jiménez, F. B. y M. Rodríguez Cáceres (1980). *Manual de literatura española, IV. Barroco: teatro*. Cénlit Ediciones: Tafalla (Navarra).
- Rodríguez Sánchez de León, M. J. (1990). El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX. En J. Álvarez Barrientos (coord.), *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 77-98.
- Ruano de la Haza, J. M. (1994). Una nota sobre la división en cuadros. En J. M. Ruano de la Haza y J. J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, pp. 291-292.
- Solís, D. (1848). *El valiente justiciero y el Rico-hombre de Alcalá, comedia en cinco actos de D. Agustín Moreto, y refundida por D. Dionisio Solís*. Madrid: Imprenta de Tomás Aguado.
- Valdeón Barunque, J. (2002). *Pedro I el Cruel y Enrique de Trastámara. ¿La primera guerra civil?* Madrid: Aguilar.
- Vega, F. L. de (2016). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición crítica y anotada de F. B. Pedraza Jiménez, fuentes y ecos latinos de P. Conde Parrado. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Vellón Lahoz, J. (1995). Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: el actor en la evolución de la dramaturgia en el siglo XIX. En A. S. Bustamante, A. Romero Ferrer y M. Cantos Casenave (eds.), *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX... y la burguesía también se divierte. Actas del I Congreso de Historia y Crítica del Teatro de Comedias*. Cádiz: Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 370-376.

Vellón Lahoz, J. (1996). Dos versiones decimonónicas de *El alcalde de Zalamea*: Dionisio Solís y Pedro Carreño. Hacia la dramaturgia burguesa, *Criticón*, 68, pp. 125-140.