

EL VALIENTE JUSTICIERO O EL RICOHOMBRE DE ALCALÁ DE MORETO Y LA REFUNDICIÓN DE CALISTO BOLDÚN EN EL SIGLO XIX

CARMEN SANTANA BUSTAMANTE
Universidad de Castilla la Mancha

Resumen: En este artículo se presenta un estudio comparativo entre *El valiente justiciero* o *El ricobombre de Alcalá* (1657) de Agustín Moreto y la refundición de Calisto Boldún (1872), un dramaturgo del siglo XIX. Esta refundición no ha sido estudiada anteriormente, 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. Para ello, primero explicaremos los patrones que seguían las refundiciones decimonónicas y partiremos de estos para comparar el tratamiento de la comedia en todos sus constituyentes: estructura, personajes, estilo, tiempo, espacio y métrica. Se intentarán buscar las causas y efectos de las modificaciones realizadas por Boldún, para finalmente extraer conclusiones y valorar la calidad de la refundición. Apoyaremos nuestro trabajo en estudios especializados en la reescritura de piezas teatrales barrocas en los siglos posteriores así como sobre Moreto y esta comedia, editada reciente-mente por Alfredo Hermenegildo.

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

EL VALIENTE JUSTICIERO O EL RICOHOMBRE DE ALCALÁ BY AGUSTÍN MORETO AND THE CALISTO BOLDÚN'S NINETEENTH CENTURY RECASTING

Abstract: In this paper we present a comparative study between *El valiente justiciero* o *El ricobombre de Alcalá* by Agustín Moreto (1657) and Calisto Boldún's recasting (1872), a 19th century playwright. This recasting has not been studied previously. Therefore, 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 to try to justify the changes introduced by the recaster. For it, we will explain the patterns followed by nineteenth-century recasts and we will start from these to compare the treatment of comedy in all its constituents: structure, characters, style, time, space and metrics. We will try to find the causes and effects of the changes made by Boldún, to finally draw conclusions and assess the quality of the recasting. We will support our work in specialized studies on the rewriting of baroque plays in subsequent centuries as well as on Moreto and this comedy, recently edited by Alfredo Hermenegildo.

Keywords: *El valiente justiciero*..., theatre, Spanish Golden Age, recasting, Moreto, Calisto Boldún

EL VALIENTE JUSTICIERO O EL RICOHOMBRE DE ALCALÁ DE MORETO E A REFUNDI- CIÓN DE CALISTO BOLDÚN NO SÉCULO XIX

Resumo: Neste artigo preséntase un estudo comparativo entre *El valiente justiciero* o *El ricobombre de Alcalá* (1657) de Agustín Moreto e a refundición de Calisto Boldún (1872), un dramaturgo do século XIX. Esta refundición non fora estudada anteriormente, de xeito que ofreceremos un estudo comparativo entre a obra barroca e a refundición homónima, co obxectivo de establecer as semellanzas entre diferenzas entre ambas e intentar xustificar os cambios introducidos polo re-fundidor. Para iso, primeiro explicaremos os patróns que seguen as refundicións decimonónicas e partiremos destes para comparar o tratamento da comedia en todos os seus constituíntes: estrutura, personaxes, estilo, tempo, espazo e métrica. Procuraranse as causas e efectos das modificacións realizadas por Boldún, para finalmente extraer conclusións e valorar a calidade da refundición. Apoiaremos o noso traballo nos estudos especializados na reescritura de pezas teatrais barrocas nos séculos posteriores así como sobre Moreto e esta comedia, editada recentemente por Alfredo Hermenegildo.

Palabras chave: *El valiente justiciero*..., teatro, Século de Ouro, refundición, Moreto, Calisto Boldún

1. INTRODUCCIÓN

Es bien conocido el enorme éxito del que gozó el teatro del Siglo de Oro español en el siglo XVII, que se convirtió 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 cuales 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 ricobombre de Alcalá* (1657) de Agustín Moreto realizada por Calisto Boldún y Conde (1872) y que todavía no se ha analizado¹. 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.

Lamentablemente, sobre Calisto Boldún y Conde no hemos encontrado ningún dato biográfico ni literario, salvo algunos que aporta Evangelina Rodríguez Cuadros (2004) en el estudio de su refundición de *El vergonzoso en palacio* de Tirso. Sabemos que fue un actor y dramaturgo andaluz, cuyas obras no gozaron de gran éxito. Dos de sus hijas también fueron importantes actrices de la época, destacando particularmente Elisa Boldún, que incluso actuó en el montaje de esta refundición. Si observamos las fechas de publicación de sus obras, debió situarse hacia la mitad del siglo XIX, época en la que el teatro romántico daba paso a un teatro realista, en el que destacaba la alta comedia. Además, en concreto esta

¹ Existen también otras dos refundiciones de la obra: una es la de Dionisio Solís (1811), estudiada recientemente por Santana Bustamante (2022), 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.

refundición muestra una clara tendencia paródica, o, al menos, un tratamiento cómico del drama moretiano y lo tendremos en cuenta para nuestro estudio. En lo que respecta a la transmisión textual de la refundición, tenemos una única edición, impresa en 1872 y que seguiremos para nuestro trabajo.

En cuanto a la comedia original de Moreto², 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.

2. 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 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 Sánchez de León, 1990, p.78).

Así pues, el teatro barroco suscitó un intenso debate en esos siglos, especialmente a partir de la *Poética* de Luzán (1737), ya que una parte de los literatos y críticos defendían la dramaturgia áurea, mientras que otros rechazaban por tener algunos defectos: la falta de didactismo, las tramas demasiado inverosímiles, la falta 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

² Para profundizar en el autor, véanse los detallados trabajos de Lobato (2003, 2009 y 2010a).

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, p. 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 Latre³, Trigueros⁴, Enciso Castrillón, Rodríguez de Arellano y Dionisio Solís, entre otros, y cuyas refundiciones se representaron con asiduidad durante la época del famoso actor Isidoro Máiquez. De hecho, entre 1820 y 1833, las obras barrocas refundidas alcanzaron un total de 1166, como recoge (Gies, 1990, p. 113-119).

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 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.

Profundizando en los cambios introducidos por estos refundidores de corte neoclásico, Ermanno Caldera (1983, p. 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

³ 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).

⁴ 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).

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 intentaban mantener o, al menos, que el tratamiento fuese lo más verosímil y armonioso posible.

El estilo era uno de los ámbitos 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, p.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 y que se integre mejor en la trama.

Debemos tener presente que desde mitad del siglo XIX existía una consideración generalizada, especialmente por parte de críticos e intelectuales, de que el teatro estaba sumido en una profunda crisis, sin un rumbo concreto ni ideas nuevas, atractivas ni calidad. Había, sin duda, una división entre quienes abogaban por un teatro de corte popular que satisficiera los gustos burgueses, y aquellos que creían en la imperiosa necesidad de renovar la dramaturgia. La búsqueda de ese teatro nuevo propio español supone que, después de la segunda generación de refundidores, no encontramos ningún grupo notable, pues “en el del teatro posterior, la refundición ya no posee esa dimensión escénica que

animó a los Solís, Gorostiza, Bretón, Mesonero Romanos, en la década de 1820. El teatro barroco ya no tiene vigor en las carteleras y las esporádicas refundiciones constituyen un ensayo literario sin expectativas de representación” (Vellón Lahoz, 1996, p. 138-139).

3. LA REFUNDICIÓN DE BOLDÚN

Intentando situar la refundición de Boldún en el teatro de su tiempo, partimos de su lectura previa, en la cual apreciamos cierta tendencia a la exageración, un marcado carácter declamatorio, patetismo e incluso una inclinación hacia el tratamiento del conflicto en clave cómica. Por ello, es importante acudir al contexto de escritura y recepción de la refundición, ya que el propio Boldún, en el subtítulo, indica que la escribió “para representarse en el Teatro Español la noche del 30 de marzo de 1872, aniversario de Moreto” (p. 1). Además, se nos ofrece la lista de actores que representaron *El valiente justiciero...*, en la que figura Rafael Calvo en el papel del rey don Pedro y Elisa Boldún en el de Leonor⁵.

Si analizamos esta valiosa información, encontramos que el Teatro Español, nombre con el que pasó a designarse al anterior Teatro del Príncipe desde 1849, se convirtió en la sede principal para representar las obras barrocas en esa época, aunque la escasa afluencia de público y la fuerza del teatro convencional que mencionábamos antes, dificultaron la continuidad de sus estrenos. En esta disyuntiva nace la especialización del actor, considerado una suerte de “divo” que gozaba de gran prestigio y destacaba por sus actuaciones sumamente efectistas y exageradas. Como explica Menéndez Onrubia,

es un fenómeno psicológico comprensible si se tiene en cuenta que esa continua necesidad de confirmación nacionalista a través de un teatro de actitudes y motivaciones tan exageradas, no se puede conseguir si no se dispone de unos temperamentos histriónicos, de unos actores con una capacidad física y prestancia fuera de lo común, que sean capaces de hacer realidad en la efímera creación escénica, los extraordinarios comportamientos que los espectadores imaginan (1990, p. 190).

El principal inconveniente es que, al depender tanto de un actor concre-

⁵ Como se comentó, Elisa Boldún y Corellano (1843-1915) fue una de las actrices más sobresalientes del siglo xx, empezando en el Teatro del Príncipe con Rafael Calvo y su hermano Ricardo Calvo. De ella se destaca su capacidad cómica, gran sensibilidad, inteligencia y capacidad técnica (Granada, 2000: 95).

to, el interés hacia el teatro clásico en sí mismo, desaparece, como sucedió a la muerte del actor más representativo del Teatro Español⁶, Rafael Calvo en 1888, considerado uno de los mejores actores del siglo XIX. Destacó sobremanera por sus papeles cómicos y de galán joven en las piezas clásicas, luciéndose con un marcado estilo declamatorio. Así describe Alas Clarín sus intensas interpretaciones, mencionando incluso la de nuestra comedia:

Sí, ese Rafael que tantas veces hemos visto en las tablas del Español y del Circo acorralado por malsines, batiéndose solo contra muchos, pinchando aquí y allí, a este quiero a este no quiero, matando al Comendador y a don Luis y, en más nobles empresas, dando de cabezadas al Rico Home de Alcalá, y después humillándole en lid soltera, de incógnito, en la sombra; ese Rafael que sacaba la espada como si fuera el plectro y la espada contraria una lira, y al son de los aceros cantaba el ideal del amor, del honor y de la patria en el octosílabo inmoral de nuestros grandes dramaturgos (1890: 21).

A continuación, comenzaremos estudio comparativo de la pieza moretiana y la refundición de Boldún, 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 deshora 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 déspo-

⁶ En cambio, el Teatro de la Comedia, el otro gran espacio para las piezas auriseculares, se sostenía en la recuperación de comedias de tipo realista, respetando más los textos originales (Menéndez Onrubia, 1990: 191). Para todas estas cuestiones, véanse Funes (1894) y Deleito y Piñuela (1946).

⁷ El argumento de la obra 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).

ta 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.

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 a Pedro 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 auri-seculares⁸. 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, p. 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, en el teatro auri-secular 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.

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.

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

2.1.1. Jornada I

En primer lugar, se observa que la refundición mantiene las mismas secuencias y en idéntico orden que la obra moretiana, aunque, si profundizamos en ellas, encontramos diferencias en el planteamiento de algunas. Así, por ejemplo, Boldún comienza la obra presentando en plan de Tello de secuestrar a María. Es decir, 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, se añaden fragmentos de la segunda secuencia, en los que justifica sus actos basándose en su linaje superior al de Rodrigo. De hecho, Boldún incide en esta idea, incorporando una intervención donde Perejil ensalza el comportamiento de Tello, opinión que contrasta con la del criado en la obra original, intentando remover la conciencia de su señor.

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

Moreto	Boldún
1. Discusión Tello-Leonor (vv. 1-192)	1. Conversación Tello-Perejil y discusión Tello-Leonor (vv. 1-184)
2. Boda Rodrigo-María (vv. 193-240) 2.1. Secuestro de María (vv. 241-284) 2.2. Lamento de rodrigo y plan de justicia (vv. 285-345)	2. Boda Rodrigo-María (vv. 185-213) 2.1. Secuestro de María (vv. 214-228) 2.2. Lamento de Rodrigo (vv. 229-240)
3. Enrique y Mendoza huyen del rey (vv. 346-363) 3.1. Caída del rey (vv. 364-376) 3.2. Conversación rey-Rodrigo-Leonor-Inés (vv. 377-600)	3. Enrique y Mendoza huyen del rey (vv. 241-265) 3.1. Caída del rey (vv. 266-279) 3.2. Conversación rey-Rodrigo-Leonor-Inés (vv. 280-421)
4. El rey se dirige a la casa de Tello (vv. 601-614)	4. El rey se dirige a la casa de Tello (vv. 422-427)
5. Discusión Tello-María (vv. 615-711)	5. Discusión Tello-María (vv. 428-522)
6. Llegada del rey y conversación con Tello (vv. 712-837) 6.1. Llegada de Inés-Leonor y conversación entre todos (vv. 838-938)	6. Llegada del rey y conversación con Tello (vv. 523-685) 6.1. Llegada de Inés-Leonor y conversación entre todos (vv. 686-703)

En la escena de la boda, se incorporan algunos pasajes, principalmente, uno donde desarrolla de forma más emotiva el encuentro amistoso entre Leonor y María, además de recrear la ceremoniosidad del enlace, con Tello llevando a María al altar. Luego, detalla en una grana acotación el secuestro de la novia, dotándolo de gran dramatismo y dinamismo. En este caso, a Rodrigo le quitan la espada y lo atan a una verja, impidiendo así que defienda a su mujer, pero, lo más significativo es que Tello no finge que a María la rapta otra persona, sino que lo hace él mismo e incluso se ríe del indefenso Rodrigo, mostrándose superior a él, incidiéndose en la crueldad y prepotencia del tirano.

Tras el lamento de Rodrigo por la pérdida de su amada, parlamento del que Boldún omite bastantes versos, aparece en escena el hermano del rey huyendo, presentando el mismo contenido, pero incorporando breves fragmentos donde Enrique propone a su criado huir de Pedro a Zaragoza; mientras tanto, Leonor desata a Rodrigo de la verja.

A partir de aquí las dos obras coinciden sustancialmente, salvo algunos cambios de Boldún, entre los que destaca la síntesis de casi 90 versos de Moreto en solo 12, donde Leonor explica la evolución de su relación con Tello. También incorpora un breve pasaje donde Rodrigo insiste en que en Alcalá no existe más justicia que la de Tello. La siguiente secuencia donde se aprecian modificaciones significativas es la quinta, en la que tiene lugar la discusión entre Tello y María.

En concreto, el refundidor incorpora un tenso pasaje donde Tello intenta forzar a María y ella se resiste, quitándole la daga y amenazando con herirse si no la suelta. Además, en ese momento llega el rey, que aprecia el forcejeo e interrumpe la disputa presentándose a Tello como un caballero que busca descanso en su villa.

Ya al final de la jornada, se mantiene la mayor parte del texto original, excepto algunas modificaciones estilísticas y un caso de *lectio faciliior*, que comentaremos más adelante. También introduce varios pasajes, entre los que destaca uno donde remarca aún más la prepotencia de Tello ante el rey, de quien afirma solo temer su poder, no su valor. Se añade, además, una breve conversación disimulada entre el rey y María, donde ella le pide ayuda y él le asegura ofrecérsela, pues conoce sus infortunios a manos de Tello.

Pero la adición más importante del refundidor es un pasaje de Moreto que completa y desarrolla más, a modo de *amplificatio*, la ira contenida del rey tras el encuentro con Tello anticipando explícitamente la futura condena a muerte del noble.

2.1.2. Jornada II

En la segunda jornada de las comedias, no encontramos notables cambios hasta la octava secuencia: en Moreto, el capitán simplemente solicita al rey algún medio para subsistir, petición que le parece coherente y satisface concediéndole una vacante como contador en Murcia. Por su parte, Boldún amplía la secuencia con unos 150 versos más, en los que presenta un capitán mucho más hablador, que primero se queja de que los soldados no tienen una sepultura digna. Después, se lamenta de que, tras haber luchado toda su vida, ahora no tiene modo de mantenerse. Al inicio, el rey se muestra compasivo, pero luego considera al capitán hiperbólico y prepotente, dudando de lo que le relata y le manda marcharse. A continuación, llega el contador que reclama una vacante en Murcia y Pedro se la deniega para dársela finalmente al capitán, que regresa agradecido.

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

Moreto	Boldún
7. Conversación rey-Gutierre (vv. 939-988)	7. Conversación rey-Gutierre (vv. 704-752)
8. El rey atiende a un soldado y a un contador (vv. 989-1062)	8. El rey atiende a un capitán y a un contador (vv. 753-1027)
9. Conversación rey-Rodrigo-Leonor (vv. 1063-1326)	9. Conversación rey-Rodrigo-Leonor (vv. 1028-1099)
10. Llegada de Tello a palacio (vv. 1327-1373)	10. Llegada de Tello a palacio (vv. 1100-1123)
11. Conversación Tello-Leonor-Inés (vv. 1374-1419)	-----
12. Encuentro Tello-rey: el rey lee la carta de su hermano (vv. 1420-1452)	11. Encuentro Tello-rey: el rey lee la carta de su hermano (vv. 1124-1139)
12.1. Discusión rey-Tello (vv. 1453-1547)	11.1. Discusión rey-Tello (vv. 1140-1218)
12.2. Lamento de Tello (vv. 1548-1596)	11.2. Lamento de Tello (1219-1238)
12.3. Conversación Tello-Leonor-María (vv. 1597-1637)	11.3. Conversación Tello-Leonor-María (vv. 1239-1280)
12.4. Discusión Tello-Rodrigo (vv. 1638-1674)	11.4. Discusión Tello-Rodrigo (vv. 1280-1313)
12.5. Conversación Tello-Leonor-rey (vv. 1675-1801)	11.5. Conversación Tello-Leonor-rey (vv. 1314-1398)

Este caso significativo de *amplificatio* por parte del refundidor, puede deberse a dos motivos fundamentales: el primero es que el papel del capitán era interpretado por el propio Boldún y quizá querría dar mayor protagonismo a su personaje; el segundo es que, a través de sus quejas, se reflejaban las dificultades de la dura y desagradecida vida militar, pudiendo incluso entenderse como una crítica a las condiciones del ejército de su época, como se aprecia en el siguiente fragmento:

CAPITÁN.

[...]

Y a evitar fueseis vendido,
yo, sin desnudarme el hierro,
cien días... ¡más!... como un perro
sobre peñas he dormido.
Y en el cerco de Antequera
consumida mi vitualla.
A Almoajid libré batalla,
debajo de su trinchera.
Y, aunque él hiríome en la lid,
y, el acero desbaraté,
y mi sangre restañé,
con las tocas de Almoajid.
Esto hice yo por mi ley...
Y, por vos, porque en su afán,
nunca olvidó el capitán
que don Pedro era su rey.
Y, hoy, que viejo... y achacoso
pido el natural sustento,
¿es justicia, irme yo hambriento,
y quedar vos cuidadoso?
(Boldún II, vv. 896-915, pp. 33-34)

Ya en la secuencia 9, además de algunos pasajes que se reescribe, encontramos de nuevo varios ejemplos de supresiones, como la omisión de hasta 120 versos del extenso parlamento donde Leonor informa pormenorizadamente al rey de lo ocurrido con Tello. Más adelante, se prescinde del primer encuentro entre Tello y Leonor y sus respectivos criados en palacio. En realidad, en ella solo hay un intercambio de pareceres entre ellos, pero de forma tan superficial que apenas interfiere en el desarrollo de la trama principal.

La disputa entre el rey y el tirano sigue el planteamiento de la obra áurea, pero con alguna síntesis de pasajes redundantes o innecesarios. Pero sí presenta una escena más dramatizada, exagerada y con bastante gesticulación por parte de los actores, como muestran las abundantes acotaciones, incidiendo especialmente en la soberbia e indignación de Tello al ser inicialmente ignorado por el rey.

2.1.3. Jornada III

La tercera jornada, es en la que se introducen más cambios, como iremos viendo. Aparte de la síntesis de ideas y mayor fluidez de algunos pasajes, destaca la omisión de la aparición del clérigo ante el rey, quizá debido también a su carácter inverosímil. Además, se enlazan mejor algunas secuencias, por ejemplo, mientras que en Moreto es Gutierre quién comunica al rey que ha mandado al secretario a notificar a Tello su sentencia, en la refundición es directamente el rey el que ordena al secretario interrogar a Tello sobre su condena y que luego le cuente lo que este le responda.

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

Moreto	Boldún
13. Lamentos de Leonor, María e Inés (vv. 1802-1853)	12. Lamentos de Leonor, María e Inés (vv. 1399-1434)
14. Conversación rey-Gutierre (vv. 1854-1893)	13. Conversación rey-Gutierre (vv. 1434-1442)
15. Leonor y María piden clemencia al rey (vv. 1894-2079)	14. Leonor y María piden clemencia al rey (vv. 1443-1510)
16. Plan del rey (vv. 2080-2119)	15. Plan el rey (vv. 1511-1558)
17. Sentencia de Tello a muerte (vv. 2120-2247)	16. Sentencia de Tello a muerte (vv. 1559-1735)
18. El rey libera a Tello (vv. 2248-2311)	17. El capitán libera a Tello (vv. 1736-1787)
18.1. Llegada de Enrique y Mendoza a palacio (vv. 2312-2347)	-----
-----	17.1. Conversación rey-Gutierre (vv. 1788-1879)
18.2. Conversación rey-Tello (vv. 2348-2385)	17.2. Conversación capitán-Tello (vv. 1880-1949)
-----	17.3. Lucha rey-Tello (vv. 1950-1999)
18.3. Lucha rey-Tello (vv. 2386-2438)	17.4. Victoria rey, reconciliación con Tello y destierro (vv. 2000-2053)
18.4. Victoria rey, reconciliación y exilio de Tello (vv. 2439-2514)	-----
19. Visión del clérigo (vv. 2515-2601)	-----
20. Acercamiento de Enrique y Mendoza a palacio (vv. 2602-2647)	-----
21. Reencuentro rey-Enrique y conmutación pena de Tello (vv. 2648-2748)	18. Unión Rodrigo-María y exilio de Leonor a Portugal con Tello (vv. 2054-2101)

En la siguiente secuencia, el contenido es el mismo, excepto la omisión de intervenciones menores, como algunos comentarios de Inés o la supresión de los 73 versos del largo parlamento de Leonor pidiendo clemencia al rey, que se resumen en solo 10. Después, cuando el rey cuenta a Gutierre su plan sobre Tello, en Boldún, manda al capitán liberar a Tello, probablemente para volver a dar más protagonismo a este personaje interpretado por él mismo.

Una vez se encuentran Tello y Perejil encarcelados, el noble hará gala otra vez de su soberbia y rechazo hacia Pedro, a quien critica por sus vicios, como la infidelidad a su mujer Blanca con María de Padilla⁹. E incluso llega a pedir que sus hombres se unan a Enrique, el hermano del rey y lo derroquen por cruel. La conclusión general es que mientras en Moreto Tello se muestra reflexivo y asume la condena, aceptando hasta casarse con Leonor, es decir, apreciamos un punto de inflexión en el personaje, en Boldún, aparece enfadado, desafiante y, solo al

⁹ “¡Decirle al rey necesito, / que ha mirado en mí el delito, / no el valer de mi persona!... / ¿De qué culpa en puridad / me acusa que él no practique? / ¡Decidle que me lo indique / la torpeza y liviandad, / del que, en mengua de Castilla, / atropellando el derecho, / de doña Blanca, su lecho / divide con la Padilla!” (Boldún, III, vv. 1572-1582, pp. 58-59).

final, lo observamos silencioso y dubitativo. Además, el refundidor opta por incorporar un amplio monólogo humorístico del gracioso sobre la condena, el cual no aporta nada a la trama y rompe con el tono elevado de la escena.

La liberación de Tello y Perejil a manos del capitán sucede de forma similar a la obra moretiana, pero el refundidor prescinde de la llegada del hermano del rey y, en contraposición, incorpora una nueva secuencia (vv. 1812-1879, pp. 66-68), donde el monarca pide a Gutierre que abra dos fosas, le lleve una carta a su hermano Enrique y no interfiera en la disputa que allí tendrá lugar. Por último, cuando amanezca, deberá volver y enterrar en la fosa al hombre que encuentre muerto en el parque y ayudar al que sobreviva. El sentido de estas nuevas escenas puede ser dotar de mayor intensidad dramática la situación, además, su parlamento ofrece una interesante reflexión sobre el poder igualatorio de la muerte, como observamos en el siguiente fragmento:

GUTIERRE.	Entre un rey y su vasallo hay gran distancia...
REY.	Ninguna al morir; con la mortaja, ambos son de igual altura, a los voraces gusanos que en los féretros pululan, para comer de los muertos no hay que distingán alcurnias... (Boldún, III, vv. 1866-1873, p. 68)

El duelo entre el rey y Tello, así como su posterior reconciliación se desarrollan simétricamente en ambas obras, siendo al final de la comedia donde sí se aprecian algunas diferencias en el planteamiento. Así, en la refundición, Gutierre le anuncia al rey la huida de Tello, a lo que le responde que no lo sigan, porque él mismo lo liberó. Mientras tanto, aparece Rodrigo, que toma la mano de María, Leonor pide a Pedro reunirse con Tello en el destierro para restaurar su honor o encerrarse en un convento, a lo que le responde que el noble la espera en Portugal para casarse con ella y que él mismo les hará de padrino. Por último, tenemos a Perejil cerrando la comedia, donde hace referencia al rescate de la obra, que había sido olvidada y ahora sirve para elogiar al dramaturgo áureo¹⁰.

¹⁰ “Hoy se da a luz, pretenciosa / de lucir su hablar discreto, / su agudo y claro conceto... / y a que sus amigos fieles / reverdezcan los laureles / de su padre el gran Moreto” (Boldún, III, vv.

Este final de Boldún plantea algún problema debido a ciertas incongruencias en torno al personaje del rey, ya que obliga a Tello a desterrarse a Portugal para evitar matarlo, pero, cuando le comunican su huida, reconoce públicamente que él mismo lo liberó. Este giro no se sostiene de ninguna manera, porque, si el objetivo es mantener su autoridad regia en el reino, no tiene sentido alguno que lo publique ante todos, perdiendo de repente la autoridad que acababa de conseguir. Sin duda, cuando Leonor le pide irse a Portugal con Tello y él mismo se ofrece como padrino de su boda, constituye el culmen de la incoherencia que venimos comentando.

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 tres comedias, que se muestra aquí y luego procederemos a su análisis comparativo.

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

Moreto	Boldún
El rey	El rey don Pedro
Don Tello	Don Tello
Don Rodrigo	Don Rodrigo
Don Gutierre	Don Gutierre
Don Enrique, Conde de Trastamara	El conde
Mendoza	Mendoza
Doña Leonor	Doña Leonor
Doña María	Doña María
Perejil, gracioso	Perejil
Inés, criada	Inés
Soldado	Un capitán
Un contador	Un contador
Músicos	-----
Un muerto	-----
-----	-----
-----	-----
-----	Un secretario

2096-2101, p. 77).

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 lugar¹¹. Tras su muerte, debido en parte a intereses políticos en tono 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 de que esta polarización generó un intenso debate que se mantuvo a lo largo del tiempo, entremezclando los hechos históricos con su propia literaturización a través de algunas crónicas¹² 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 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 él¹³. Si bien, como se ha dicho, solía ser tratado con bene-

¹¹ Para consultar su biografía e importancia desde el punto de vista histórico, véanse García Torraño (1996) y Valdeón (2002), entre otros.

¹² 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.

¹³ 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 obras. También se siguió escribiendo sobre él en los siglos posteriores, e incluso con mayor profusión en el siglo xix. Véase Sanmartín (2003: 59-840).

volencia 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 a un rey sumamente complejo y rico, probablemente, como apunta Mackenzie (1994, p. 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 que Pedro sea realmente el rey fuerte y seguro que pretende aparentar (Mackenzie, 1994, p. 197-198 y Arellano, 1995, p. 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, p.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 al rey de la refundición del Boldún, sí presenta cambios. En primer lugar, la imagen del monarca llega a ser incluso más impulsiva que en Moreto, como se observa en la siguiente reflexión del rey consigo mismo justo tras abandonar la casa de Tello en la primera jornada: “[...] Mas mi majestad me deba / este noble sufrimiento; / cartel será su cabeza / que pregone por Castilla / el respeto y la obediencia / que a la ley debemos todos” (Boldún, II, vv. 689-694, p. 26). Efectivamente, esta será la condena desvelada posteriormente, el problema es que la anticipación de Boldún influye en la psicología del rey, al mostrarlo tomando una decisión tan importante precipitadamente, sin apenas meditarla.

Además, el soberano parece aún más obsesionado con demostrar su superioridad y se dibuja muy estático, impasible, rígido y afectado, en definitiva, exagerado, como se refleja especialmente en las acotaciones que acompañan sus palabras. Al omitir también el encuentro final entre Pedro y Enrique, deben recurrir a otras estrategias para plantear su final, optando por obligar a Tello al destierro, pero reconociendo ante todos esta decisión. Además, pide que no lo persigan, salvo Leonor, a la cual permite reunirse con él para casarse, llegando incluso a ofrecerse él como padrino de la boda. La decisión del rey se justifica de nuevo con la ambigüedad de su persona¹⁴. El problema es que ese desdoblamiento de sus dos facetas, además de hacerse público, se lleva a tal extremo que roza la personalidad múltiple en el monarca. Además, es incongruente que después de tanto dramatismo, tensión y decisión, el rey indulte a Tello tan fácilmente, como si no hubiera cometido falta alguna.

2.2.2. *Don Tello*

Este personaje con rasgos donjuanescos 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

¹⁴ “[...] Entended que no fue el rey / quien la dio, fue el caballero [...] si así procedo / es porque un día la historia, / pregone en distintos ecos, / que fue don Pedro el Cruel, / rey valiente y justiciero” (Boldún, III, vv. 2066-2091, p. 76).

le concede pleno derecho a ejercer su voluntad a libre disposición, aunque ello suponga humillar y deshonorar 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 boda.

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 Boldún, como venimos viendo 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.

Un claro ejemplo se aprecia cuando rapta personalmente a María y ordena atar a Rodrigo a una verja para que no pueda defenderse, además, aprovecha para reírse de él y justificar sus actos debido a su linaje superior:

RODRIGO.	¡Oh, a los filos de mi acero moriréis... (A los criados, que le quitan la espada y le atan. Don Tello suelta una carcajada.)
TELLO.	¿Qué hay que os asombre? Hidalgo vos, yo rico-hombre, ¡mi gusto ha de ser primero que no el vuestro, vive Dios! ¿Y hay justicia que tal mande? Sí; la que me hizo a mí grande y tan pequeñuelo a vos
RODRIGO.	[..]
TELLO.	¡Ja! ¡Ja! Al eco de esas voces Gozaré a doña María. (Boldún, I, vv. 217-228, p. 10)

También protagonizará una violenta escena con María, una vez en su casa, intentando forzarla contra su voluntad, hasta que llega el rey y los interrumpe. Su consideración hacia el rey es aún peor que en Moreto, pues lo criticará sin reparos, tanto por su vida privada como por descuidar sus responsabilidades regias. Pero, sin duda, lo que más sorprende de esta refundición es la imagen especialmente infantil e inmadura que se ofrece de Tello, la cual apreciamos, por ejemplo, cuando, tras ser golpeado por Pedro en palacio, lo primero que le preocupa es si lo habrá visto alguien, por lo que intenta recomponer su apariencia, como se desprende en un aparte¹⁵

A partir de aquí, su desprecio hacia el rey será absoluto, sin ni un solo ápice de remordimientos o aceptación de su destino, sustituyéndose su inicial arrepentimiento de la obra moretiana por un extenso parlamento donde crítica duramente al rey, porque lo ha condenado injustamente y por sus actos inmorales y crueles, ya que ha abandonado a su legítima esposa y, en segundo lugar, es despiadado. Para ello, recurre a datos históricos concretos, como el asesinato de bastantes nobles a manos Pedro, supuestamente por conspirar contra él, cuando incluso se encontraba su madre presente, motivo por el cual esta decidió trasladarse a Portugal, su tierra natal¹⁶.

2.2.3. Otros personajes

El resto de los personajes, secundarios respecto a Pedro y Tello, presentan muchos menos cambios en la pieza de Boldún. 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. Así, por ejemplo, sobre el papel de Rodrigo no modifica apenas nada, excepto que aquí en hidalgo reconoce su miedo a Tello abiertamente ante el rey. De igual forma procede con los personajes femeninos de Leonor y María, que mantienen iguales, salvo la simplificación de algunos de sus parlamentos más amplios o la adición del intento de violación de María.

¹⁵ “(aparte) ¡Cielos! ¿Si desde esa estancia / mi humillación habrán visto? (Recoge del suelo el sombrero y compone su vestido, cabellos, etc., que están desordenados.) ¡El rubor quema mi rostro! ...” (Boldún, II, vv. 1241-1243, p. 46).

¹⁶ Las referencias a todos estos hechos históricos, mayor o menormente fundamentados, parece indicar que Boldún era conocedor de la biografía de Pedro I o se documentó para elaborar su refundición, ya que en la obra moretiana no aparecen.

Así mismo, prescinde del hermano del monarca, Enrique, que no aparece al final para reconciliarse con su hermano. No obstante, el refundidor, que parece consciente de que así deja abierta la trama de los hermanos, lo suple de la siguiente manera: aprovecha cuando pide a Gutierre que cave una fosa por si muere para decirle también que en ese caso busque a su hermano en Toledo y le entregue una carta escrita por él. El contenido de la misiva no se nos desvela, pues Pedro no muere, pero, al menos, Boldún no olvida completamente a Enrique y lo incluye como última voluntad del monarca. Quién sabe si quizá en esa carta le cedía el trono a su muerte...

Contra las preceptivas neoclásicas, el gracioso aquí mantiene gran parte del peso que en la pieza moretiana, llegando incluso a potenciarse su comicidad y faltas: ridiculez, expresiones fuera de lugar, dramatismo, etc. A continuación, se muestran un ejemplo:

Perejil. ¿Robar a doña María
cuando se cada este día?

Tello. Por eso he determinado
que hoy sea.
¡Jesús, señor! (Persig-
nándose)
(Boldún, I, vv. 2-5, p. 3)

Perejil. ¡Buena la hicimos, señor!
¡Morir! ¿Nos querrían dar
un plazo para llamar
de algún modo al confesor
que tuvo mi bisabuela
en tiempo del rey Ordoño,
y ha de un siglo murió en Logroño
de un acceso de viruela?
(Boldún, III, vv. 1639-1645, p. 60)

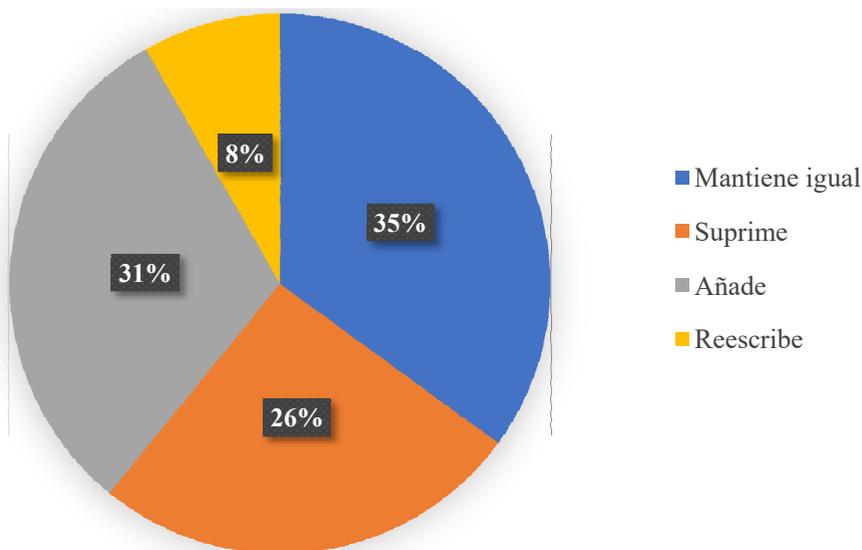
En algunas ocasiones, modifica o actualiza los chistes de Perejil, debido a su difícil comprensión para el público contemporáneo, es decir, aporta casos de *lectio facillior*, que comentaremos en el apartado de los “aspectos formales”. Por último, Boldún mantiene los personajes del contador y el capitán, aunque concede mucho más protagonismo a este último, como comentamos antes, probablemente porque él mismo interpretaba ese papel.

2.4. Aspectos formales

Como puede deducirse del análisis que hemos ido mostrando de la refundición de Boldún se aleja bastante de la pieza áurea original, con 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 gráfico:

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



En primer lugar, cabe señalar que la obra de Moreto tiene un total de 2748 versos y la refundición 2101 versos, es decir, tiene 647 versos menos: un 23,54 %.¹⁸ Puede apreciarse que esta obra se aleja algo más de la original que la primera refundición, ya que, de entrada, mantiene solo un 35 % de los versos moretianos, además, el porcentaje de versos añadidos alcanza un 31 %, así como ligeramente el de versos reescritos llegan al 8 %.

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 La primera jornada de Moreto tiene 938 versos y la refundición de Boldún 703, es decir, tiene 235 versos menos. El segundo acto de la pieza áurea tiene 862 versos y la refundición 694, es decir, 168 versos menos. La tercera jornada consta de 943 versos y 702, respectivamente, es decir, 241 versos menos.

Comenzando por las supresiones, normalmente se emplean con el objetivo de sintetizar el exceso retórico innecesario de la obra áurea y conseguir un lenguaje más natural y sencillo, como se aprecia aquí, por ejemplo:

RODRIGO. Ese agravio a mí me toca;
mas, no sé si tendré aliento
para decir que tirano
me robó mi esposa. Cielos,
¿cómo a tan grande maldad
sordo está el castigo vuestro?
En fin, señor, con mi esposa,
me quitaron el acero
y, sin poder apelar
desta traición, sino al cielo,
del modo que nos halláis
nos dejó el bárbaro fiero:
sin vida, sin ser, sin honra

[...]

(Moreto, I, vv. 553-565, p. 212)

RODRIGO. Ese agravio a mí me toca:
róbome mi esposa, y luego
por sus serviles lacayos
atado me vi a esos hierros,
mientras que él entre sus brazos
llevo, en pedazos hecho,
mi amor y mi honra, dos joyas
¡ay! De inestimable precio.
(Boldún, I, vv. 382-389, p. 16)

También hay casos de ampliación de pasajes de la pluma de Boldún, como se muestra aquí, donde el rey desarrolla las conclusiones extrañas del encuentro con Tello y sus planes futuros con él:

- REY. Cielos, ¿qué esto haya en Castilla,
y haya tenido paciencia
para no matarle a coces?
Mas, mi majestad me deba
este noble sufrimiento;
que yo haré que, en su cabeza,
los que me llaman el cruel,
por justiciero me tengan.
(Moreto, I, vv. 931-938, p. 225)
- REY. ¡Yo mismo me causo asombro!
¡Que haya tenido paciencia,
de no ahogarle entre mis manos!
Mas, mi majestad me deba
[...]
este noble sufrimiento;
cartel será su cabeza
que pregone por Castilla
el respeto y la obediencia
que a la ley debemos todos.
- GUTIERRE. ¿Señor? Place a vuestra alteza...
[...]
que marchemos.
- REY. Sí, a mi alcázar,
Gutierre, y picando espuela,
Que no quiero que el coraje
me ciegue, y acá me vuelva.
[...]
¿Decir que a mi padre infamo?
¡Oh! Sabré hacer de manera
que los que cruel me apellidan
por justiciero me tengan.
(Boldún, I, vv. 686-703, p. 26)

En cuanto a las modificaciones estilísticas y reescritura de versos, es una práctica también más frecuente en Boldún, quien toma la idea de Moreto y la reelabora en mayor o menor medida:

TELLO. ¿No pudiera la lealtad
vengarse deste furor,
sin que fuera deshonor
agraviar la majestad?
Que entonces de mi nobleza
el brazo se había de ver,
aunque juntase el poder,
el valor y la grandeza.
Mas, si impulsos soberanos
ofenden al inferior,
¿qué valor es, si al valor
ata el respeto las manos?
Fuera en campaña, y no aquí,
y fuera el reñir blasón.
(Moreto, II, vv. 1564-1577, p. 341)

TELLO. ¡Si pudiese mi lealtad
vengarse de este furor
sin que fuera deshonor
agraviar la majestad,
del rico-hombre, la firmeza
don Pedro había de ver,
aunque juntase al poder
el valor y la grandeza!
Pero el escudo te ampara
(Condescendiente)
De tu cetro, ¡Oh, rey tirano!...
Sin él, hoy mi propia mano,
Y en el campo, y cara a cara,
¡vive Dios! Te curaría
[...]
del torpe error en que estás
de que tú puedas ser más
de lo que es Tello García.
(Boldún, II, vv. 1223-1238, p. 45)

Respecto al vocabulario, tiende a mantenerse el de la obra moretiana, incluso algunas de sus formas arcaicas como “priesa, efeto” o los demostrativos contraccios “aqueste, deste” etc., pero intentan actualizarse siempre y cuando no entorpezcan la métrica. Cabe mencionar también un caso de *lectio facillior*, en la que se actualiza la referencia a María de Padilla, amante de Pedro I, por “barragana”, ya que el rey convivía con ella mientras estaba casado con otra mujer:

TELLO. Con doña María, su prenda,
nos vendrá a dar buen ejemplo.
(Moreto, I, vv. 750-751, p. 218)

TELLO. Con su barragana bella
¡vendrá a darnos buen ejemplo!...
(Boldún, I, vv. 565-566, p. 22)

Cabe apuntar, como ya se mencionó anteriormente, en esta refundición, en un par de ocasiones, Tello habla de sí mismo en tercera persona, como marca de prepotencia y ego desmedidos: “Si amedrentarme creísteis, / don Pedro, vedme tranquilo, / que para trances como este / truje a don Tello conmigo. / Afrontar sabré la envidia, / que por mi poder te inspiro: / pues, si como rey te acato, / hombre te desprecio, altivo” (II, vv. 1391-1398, p. 51).

En cuanto a las acotaciones, que en el Siglo de Oro solían ser implícitas, se mantienen por Boldún, además de añadir nuevas indicando las entradas y salidas de personajes en cada escena, así como otras con información adicional. En cambio, el refundidor hace un empleo casi obsesivo de las acotaciones, adquiriendo una relevancia muy cercana a la del propio texto, debido, como ya se explicó, a la importancia de la intensa gestualidad e histrionismo de los actores en esta obra¹⁹. Incorpora así una acotación en cada acto, como la que inaugura el tercer acto:

(La bóveda o rotonda de una cárcel con reja practicable en el centro y puerta en la derecha.— Otras de calabozos en ambos lados. — Una lámpara colgada del techo alumbraba débilmente.— Al levantarse el telón, aparece doña María sentada en un escaño; un criado la acompaña.— Dos guardias vigilan la reja por la parte exterior.— Después de una pausa de algunos instantes, se abre la puerta del calabozo de la izquierda del actor, y salen por ella doña Leonor e Inés, precedidas de un carcelero, el cual, después de cerrar, se marchará por la reja del centro) (Boldún, III, p. 53).

Las acotaciones también juegan un papel fundamental en la actuación de los actores, con frecuentes desmayos, ademanes, gestos altivos, lágrimas, etc., configurando así el carácter de los personajes. Destacan particularmente las acotaciones referentes a Tello, las más abundantes de toda la comedia y que lo retratan constantemente como un hombre infantil, arrogante y soberbio en grado extremo. A continuación, presentamos un ejemplo:

REY.	¿Qué busca en este parque?
TELLO.	Leña verde (Burlándose)
	[...] ¡Válgame el diablo! (Mofándose)
	[...] ¡Bravo cuento! (Con fanfarronería)
	[...] ¡Lindo, por cierto!
	¿Tú conmigo reñir?... (Con desprecio)
	(Boldún, III, vv. 1960-1975, p. 72).

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

¹⁹ De idéntica forma procede en su refundición de *El vergonzoso en palacio* (Rodríguez Cuadros, 2004: 183-184).

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, p. 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 se desarrolla 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*²⁰. En concreto, la trama comienza en un jardín en la quinta de Tello, donde 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

²⁰ Que, cuando ese campo veo / diez leguas alrededor, / por nada ajeno paseo? / ¿No miras cumbreres y llanos, / que, en sembrados diferentes / para enriquecerme ufanos, / me crece el oro en los granos / la plata de sus corrientes? / 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).

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 jornada, 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, p. 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, estando en consonancia con el gusto neoclásico. 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 predomina 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 otro²¹.

²¹ 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.

Estudiando los espacios en la refundición de Boldún, observamos que mantiene los mismos espacios de la comedia moretiana y con la misma funcionalidad, aunque incorpora muchísimas más acotaciones a lo largo de toda la obra, como la previa a la pieza, donde especifica los principales lugares donde se desarrollará la misma: “(La acción del primer acto se supone en Alcalá de Henares; la del segundo en el Alcázar de Madrid, y la del tercero en su torre y parque—1353)” (I, 1+, p. 2).

Después, encontraremos la acotación propia de cada uno de los tres actos de la pieza, las cuales son tan amplias que no solo aportan información espacial, sino también de los movimientos de los personajes, como la de la segunda jornada: “(Salón de palacio— Aparecen el rey y don Gutierre: este de pie junto a la mesa, donde aquel está escribiendo, le entrega un memorial, que el rey se pondrá a leer)” (II, 704+, p. 27).

Como ya vimos, hay abundantes acotaciones de este tipo también al comienzo de muchas escenas e intercaladas entre los parlamentos de los personajes, ofreciendo valiosas referencias para la representación escénica, como la que tenemos en la llegada del rey a la casa de Tello: “Se dirige a llamar en la puerta de la quinta, pero se detiene oyendo la voz de doña María, y se retira ocultándose detrás de un árbol. Ábrese la puerta, y sale por ella doña María corriendo, con el tocado descompuesto. Don Tello y Perejil salen detrás de ella.” (I, 427+, p. 17).

En esta secuencia, además, Boldún modifica el lugar donde conversan Tello y el rey, situando la acción en el jardín de la casa del noble. Pero, sin duda, donde más abundan estas acotaciones son a partir de la segunda mitad del acto segundo, es decir, una vez que la trama se sitúa en el palacio real, acompañando la acción de numerosas referencias al decorado, especialmente sobre las estancias de cada secuencia (entrada, antecámara, cámara, proscenio, calabozos...) y a las constantes entradas y salidas de personajes en escena.

Aparte de todas estas precisiones espaciales, de la alternancia entre “alcázar” y “palacio” para nombrar la residencia del rey y de la sustitución del jardín de palacio de la obra moretiana por un parque, destaca la adición de nuevos lugares en la refundición, nombrados de forma implícita por los personajes. Así, por ejemplo, incorpora una capilla donde se va a oficializar el matrimonio fallido

entre Rodrigo y María (p. 9), o la mención de “Zaragoza” como lugar donde deciden refugiarse los hermanos del rey en su huida (p. 11). También destaca, en boca de Tello para ensalzar su casa, la alusión a Brihuega, localidad de Guadalajara donde el padre de Pedro acudió a mitigar una revuelta²²: “[...] Aun se me acuerda / que a don Alfonso, su padre, / pudo mostrar su grandeza / esta mi quinta, una noche / que el tumulto de Brihuega / salió a sofocar valiente...” (I, vv. 583-588, p. 22).

Ya en el último acto aparecen nuevas referencias espaciales, como la de Portugal, aludiendo a la marcha de la madre de Pedro allí refugiándose de la ira de su hijo (p. 59); Logroño, mencionada por Perejil al explicar que allí murió su bisabuela (p. 60); la Calle Mayor de Madrid, también en un chiste de Perejil (p. 64) y Lisboa, lugar al que se exilia Tello al final de la pieza (p. 75).

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.

²² Se refiere año 1445 en que Brihuega sufrió el primer cerco de su historia por las tropas del rey Juan II de Navarra y Aragón, con la intención de apropiarse de Castilla, bajo el reinado de Juan II de Castilla y León. Brihuega fue sitiada durante nueve días por el ejército navarro, sufriendo grandes estragos, pero saliendo victoriosa (Herrera Casado, 1995: 50).

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.

En cuanto a la refundición de Boldún, se nos ofrece la fecha exacta de la historia en la acotación previa a la obra: 1353, pero plantea problemas, ya que la masacre del Alcázar de Toro tuvo lugar en 1356 y el matrimonio de Pedro con María de Padilla se reconoció oficialmente en 1362, por lo que se producen graves anacronismos en la pieza. Analizando los demás elementos temporales de la refundición, reciben también el mismo tratamiento que en la obra original,

aunque finaliza la historia durante la noche del segundo día en lugar de alargarla a la mañana del tercero.

Así, la primera y segunda jornada siguen la misma organización temporal y las mismas alusiones. Sin embargo, el tercer acto sí presenta más diferencias, probablemente porque también es en el que aparecen más precisiones del tiempo y, además, hay que recordar que es donde el refundidor realiza más cambios. Por ejemplo, omite la alusión de Tello a que es de noche cuando ya está en el calabozo, y añade la presencia de una lámpara en el techo mediante la acotación que inaugura la jornada: “[...] Una lámpara colgada del techo alumbra débilmente” (1399+, p. 53).

Incorpora el refundidor también dos menciones a la Luna para incidir en que el final de la obra sucede en la oscuridad que embarga la acción. También se omiten las varias alusiones al amanecer de Moreto por solo una nueva, cuando el rey pide a Gutierre que entierre en una fosa el cadáver que encuentre por la mañana (tras la lucha con Tello): “(que no has de hacer hasta el alba)” (v. 1824, p. 66), aunque, igual que en Solís, la obra finaliza durante la noche del segundo día.

Destaca particularmente que Perejil, en lugar de emplear una luz natural para alumbrar a Tello y al monarca, utiliza una linterna, debiendo recordar que estas aparecieron en el último tercio del siglo XIX, suponiendo un anacronismo no solo ya respecto al siglo XVII de Moreto, sino al siglo XIV en el que se ambienta la trama. Por último, encontramos también una marca temporal en boca de Perejil refiriéndose a Lisboa, lugar al que se exilian él y Tello y que ayudaría a situar la obra estacionalmente: “¡Mejor, que es tierra caliente / y se anuncia crudo invierno!” (Boldún, III. vv. 2052-2053, p. 75). Aquí podemos deducir que la historia sucede probablemente en otoño, ya que está próxima la llegada del invierno.

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, es decir, el empleo de 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.

Tabla 5. *Porcentajes globales métricos de Moreto y Boldún*

Metro	Moreto		Boldún	
	Número de versos	Porcentajes	Número de versos	Porcentajes
Romance	1566	56,99 %	876	41,69 %
Redondilla	928	33,77 %	925	44,03 %
Quintillas	155	5,64 %	150	7,14 %
Silvas	91	3,31 %	—	—
Seguidilla	8	0,29 %	—	—
Silva de consonantes	—	—	86	4,09 %
Endecasílabos pareados	—	—	34	1,62 %
Décimas	—	—	30	1,43 %
	Total: 2748	100 %	Total: 2101	100 %

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, p. 60)²³. También se mantiene el patrón del autor de mostrar una variedad métrica de entre cuatro y ocho formas estróficas diferentes (Morley, 1918, p. 171), empleando romance, redondilla, 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 (Hermene-gildo, 2013, p. 186).

En este caso, la refundición de Boldún se aleja notablemente de la pieza áurea, invirtiendo el predominio claro del romance sobre la redondilla, aunque

²³ Se cumple además la tendencia moretiana de iniciar las jornadas con redondillas y terminarlas en romances (Lobato, 2010b).

con menos de un 3 % de diferencia. Es decir, a lo largo de la pieza se emplean mayoritariamente romance y redondilla y en proporciones cercanas entre sí (41,69 % y 44,03 %, respectivamente). La tercera forma estrófica más empleada también es la quintilla, con un 7,14 %, cifra muy próxima al 5,64 % de Moreto. También suprime silvas y seguidillas, pero introduce nuevas formas métricas: las silvas de consonantes (4,09 %), que sustituyen a las silvas moretianas; endecasílabos pareados (1,62 %) y 3 décimas (1,43 %).

3. CONCLUSIÓN

Como hemos comprobado, Boldún sigue el mismo argumento y estructura moretiana, pero con cambios, algunos acertados, como la supresión de pasajes superfluos y la unión de otros del mismo contenido, y otros poco certeros, como la incorporación de fragmentos tan dramáticos que rayan lo patético o que simplemente parecen orientarse a dar mayor protagonismo a los actores (recuérdese el caso del capitán interpretado por él mismo).

Realizaba también más cambios en el tercer acto, con la síntesis y fusión de secuencias, así como la adición o ampliación de otros pasajes, los cuales consideramos no solo innecesarios por su escasa aportación, sino incluso rupturistas con la trama; así ocurre, por ejemplo, con el amplio monólogo de Perejil en la celda. Pero, sin duda, lo menos convincente de la obra es el final, ya que Pedro obliga a Tello a marcharse a Portugal, pero a la vez reconoce ante todos que lo ha liberado y llega a ofrecerse como padrino de la boda entre Leonor y el noble.

Los personajes son los mismos que los de Moreto, prescindiendo también de Enrique y su criado y presentando importantes cambios, como ocurre con el rey, a quien muestra más impulsivo y obsesionado con mostrar su superioridad, objetivo que no logra por el desenlace que acabamos de mencionar. Pero será Tello el personaje peor desarrollado de la pieza, pues la acentuación de sus defectos es tan grande que cae en la ridiculez, infantilismo y jactancia gratuitas. Lo mismo sucede con Perejil, del que se aumentan los comentarios y chistes, en muchas ocasiones, poco justificados.

Formalmente, la obra consta de 647 versos menos que la original, manteniendo intactos un 35 % de los versos moretianos, incorporando hasta un 31 %

de versos nuevos, suprimiendo un 26 %, y reescribiendo un 8 %. Además, el refundidor realiza un importante empleo de acotaciones extensas a lo largo de toda la obra, y no solo para aportar un marco espacial y temporal, sino para marcar la profusa gestualidad de los actores y su personalidad, insistiendo especialmente en la arrogancia e infantilismo de Tello.

Respecto al espacio, sí se conserva el mismo tratamiento y funcionalidad, pero sí es verdad que Boldún precisa mucho más el espacio a través de sus detalladas acotaciones, especificando los lugares, el decorado, la iluminación, etc. Pero, salvo estas adiciones y la incorporación de algún lugar menor nuevo, sigue a la comedia barroca. Lo mismo sucede con el tiempo, a pesar de cometerse algún anacronismo histórico al situar la trama en 1353, al aludir a hechos posteriores, aunque lo más destacado es que se termina la obra durante la noche del segundo día.

Por último, en la métrica se vuelve a distanciarse considerablemente de la pieza moretiana, ya que llega a invertir los porcentajes moretianos, pues mientras en la obra original predominaba un 33 % el romance sobre la redondilla, en Boldún se emplean ambos metros en proporciones muy próximas, sobresaliendo ligeramente la redondilla con un 44 % frente a un 42 % del romance. Si bien la quintilla se utiliza en proporciones muy similares, el refundidor suprime las silvas y, en cambio, incorpora silvas de consonantes (4 %), endecasílabos pareados (1,6 %) y alguna décima (1,4 %).

En conclusión, la refundición de Boldún ni sigue los preceptos neoclásicos y, además, tiende a alejarse bastante de la comedia áurea y creemos que en la mayoría de las ocasiones sin acierto. La estructura sí es bastante fiel, pero no sucede lo mismo con los personajes, que se presentan histriónicos y desmesurados, perdiendo credibilidad y profundidad. Así lo refleja, por ejemplo, el incongruente desenlace de historia. Prueba de dicho distanciamiento es la mayor presencia de pasajes nuevos y modificados por el refundidor que, salvo excepciones, no suelen aportar matices interesantes ni sobre la trama ni sobre los personajes, sino que parecen orientarse más hacia la espectacularidad, el dramatismo gratuito y una comicidad nada ingeniosa.

Por consiguiente, pensamos que la pieza termina desvirtuando la esencia de la obra original y, sobre todo, cambia totalmente el tono serio y dramático por

uno cómico, cercano a lo ridículo. Quizá el motivo se deba a que la comedia se concibió solo para representarse en un momento y lugar muy concreto, el Teatro Español, donde actuaban una serie de actores con una técnica declamatoria muy característica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS CLARÍN, L. (1890). *Rafael Calvo y el Teatro Español. Folletos literarios VI*. Librería de Fernando Fe.
- 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* (pp. 279-324). Reichenberger.
- ARELLANO, I. (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Cátedra.
- BINGHAM KIRBY, C. (2003). *El rey don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas*. Reichenberger.
- BOLDÚN Y CONDE, C. (1872). *Rey valiente e justiciero y el Rico-home de Alcalá, comedia en tres actos de D. Agustín Moreto, reformada por D. Calisto Boldún y Conde*. Establecimiento tipográfico de Pedro Abienzo.
- BRITT, C. H. (1966). *A Variorum Edition of Moreto's 'El valiente justiciero'* (tesis doctoral inédita) Northwestern University.
- CALDERA, E. (1983). Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica). *Anales de Literatura Española*, 2, 81.
- COTARELO y MORI, E. (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Tipografía de las Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- DELEITO y PIÑUELA, J. (1946). *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I. Teatros de declamación. Español-Comedia-Princesa-Novedades-Lara*. Saturnino Calleja.
- FUNES, E. (1894). *La declamación española*. Tipografía Díaz y Carballo.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2009). Acotación y didascalía: un deslinde para la dramaturgia actual en español. En J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez -Orrubia (coords.). *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo* (pp. 1125-1139). CSIC.
- GARCÍA TORAÑO, P. (1996). *El rey don Pedro el Cruel y su mundo*. 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). Ministerio de Cultura.
- GRANADA MARÍN, J. J. (2000). Calderón, los cómicos y el verso en el siglo xx. En J. M Díez Borque y A. Peláez Martín (coords.). *Calderón en escena: siglo xx* (pp. 79-100). Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- HERMENEGILDO, A. (2001). *Teatro de palabras: Didascalías en la escena española del siglo XVI*. Ediciones de la Universitat de Lleida.
- HERRERA CASADO, A. (1995). *Brihuega: la roca del Tajuña: una guía para conocerla y visitarla*. AACHE Ediciones.
- KENNEDY, R. L. (1932). *The Dramatic Art of Moreto*. University of Pennsylvania.
- LOBATO, M.^a 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* (pp. 1181-1205). Gredos

- LOBATO, M.^a 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* (pp. 199-219). Instituto de Estudios Almerienses.
- LOBATO, M.^a 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* (pp. 207-230). Iberoamericana.
- LOBATO, M.^a L. (2010a). La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669), *Studia Aurea*, 4, 54-71.
- LOBATO, M.^a L. (2010b). *Verbum dicendi, verbum nuntiandi*: el dramaturgo alerta a su público, *Teatro de palabras*, 4, 139-157.
- 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, pp. 257-339). Librería General de V. Suárez.
- MACKENZIE, A. (1994). *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis e investigación*. 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*, (pp. 58-101) Presses universitaires de Provence.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1990). El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900). En J. Álvarez Barrientos (coord.). *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, 5, 187-207.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1974). *Historia de las ideas estéticas*. CSIC.
- 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)* (pp. 279-308). Librería Europea de Baudry.
- 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 (pp. 332-372) Rivadeneyra.
- MORETO, A. (1867). *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero, coleccionado e ilustrado con una introducción, notas y observaciones críticas, y biografías de los 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. Anaya.
- MORETO, A. (2013). *El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá*, ed. A. Hermenegildo. En M.^a L. Lobato (dir.), *Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, (vol. VIII, pp. 177-295). Reichenberger.
- 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, 131-173.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B. y M. RODRÍGUEZ CÁCERES (1980). *Manual de literatura española, IV. Barroco: teatro*. Cénlit Ediciones.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. (2004). *En virtud de los que las recitaron*: los actores (de entonces y después) en la comedia de Tirso. En F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello (eds.). *Tirso de capa y espada. Actas de las XXVI Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. (pp. 151-199). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.^a 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 (eds.). *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, (pp. 291-292). Castalia.
- SANMARTÍN BASTIDA, R. (2003). Un viaje por el mito del rey «Cruel»: la literatura y la historia después del Romanticismo, *Revista de Literatura*, LXV, 129, 59-84.
- SANTANA BUSTAMANTE, C. (2022). *El valiente justiciero o El ricobombre de Alcalá de Moreto y la refundición de Dionisio Solís en el siglo XIX. Tonos Digital: Revista de estudios filológicos*, 42, 1-37.
- VALDEÓN BARUQUE, J. (2002). *Pedro I el Cruel y Enrique de Trastámara. ¿La primera guerra civil?* 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. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- VELLÓN LAHOZ, J. (1996). Dos versiones decimonónicas de *El alcalde de Zalamea*: Dionisio Solís y Pedro Carreño. Hacia la dramaturgia burguesa, *Criticón*, 68, 125-140.