

IR CONTRA EL VIENTO, UNA REFUNDICIÓN DE JOSÉ FERNÁNDEZ GUERRA
DE *YO POR VOS Y VOS POR OTRO* DE AGUSTÍN MORETO

Carmen Santana Bustamante
Universidad de Castilla-La Mancha
carmen.santana@alu.uclm.es
<https://orcid.org/0000-0001-6881-5992>

RESUMEN: En este artículo se presenta un estudio comparativo entre *Yo por vos y vos por otro* (1676) de Agustín Moreto y la refundición *Ir contra el viento* (1826), de José Fernández Guerra, un dramaturgo y bibliófilo del siglo XIX. Esta refundición no ha sido estudiada anteriormente, de forma que ofreceremos un estudio comparativo con el objetivo de establecer las semejanzas y diferencias entre ambas e intentar justificar los cambios introducidos por el refundidor.

PALABRAS CLAVE: *Yo por vos y vos por otro*, *Ir contra el viento*, Moreto, José Fernández Guerra, refundición, Siglo de Oro

IR CONTRA EL VIENTO, A JOSÉ FERNÁNDEZ GUERRA'S RECASTING OF *YO POR VOS Y VOS POR OTRO* BY AGUSTÍN MORETO

ABSTRACT: In this paper we present a comparative study between *Yo por vos y vos por otro* by Agustín Moreto (1676) and *Ir contra el viento* (1826), a recasting of the play by José Fernández Guerra, a 19th century playwright and bibliophile. This recasting has not been studied previously. Therefore, we will offer a comparative study in order to establish the similarities and differences between both plays and try to justify the changes introduced by the recaster.

KEYWORDS: *Yo por vos y vos por otro*, *Ir contra el viento*, Moreto, José Fernández Guerra, recasting, Spanish Golden Age.

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, sobre todo 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. No obstante, recientemente algunas de estas refundiciones han despertado el interés de la crítica y se han llevado a cabo estudios comparativos en la línea que planteamos en este artículo. Cabe mencionar los trabajos de González Cañal (2010, 2021), Vellón Lahoz (1996), Cienfuegos Antelo (2013), Santana Bustamante (2021), entre otros.

Así, tenemos una refundición de *Yo por vos y vos por otro* (1676), una comedia de enredo de Agustín Moreto, realizada por José Fernández Guerra (1826) y que todavía

no se ha analizado.¹ 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.

José Fernández Guerra (1791-1846) fue un destacado abogado y literato del siglo XIX, desatendido por la crítica. Además de la refundición que nos ocupa, llevó a cabo varias refundiciones de obras barrocas, como *La dama duende* de Calderón de la Barca (Vellón Lahoz, 1990) y *Cuántas veo tantas quiero* de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa y Francisco de Avellaneda y *El valiente justiciero o el ricohombre de Alcalá* también de Moreto, pero esta última se ha perdido.

En concreto, de la refundición que nos ocupa solo tenemos una edición impresa de 1826 y es la que seguiremos como base para el estudio. En cuanto a la comedia original de Moreto,² fue publicada por primera vez en la *Parte quarenta y dos de comedias nuevas, nunca impresas de los mejores ingenios de España* (1676), aunque pudo ser escrita entre 1668 y 1669, perteneciendo a la etapa de madurez del dramaturgo.³ Así, guardaría relación con otras obras del autor como *El desdén con el desdén* o *El poder de la amistad* (Moreto, 2018: 1).

LA PRÁCTICA DE LA REFUNDICIÓN EN EL SIGLO XIX

El teatro barroco suscitó un enorme interés en los siglos posteriores, especialmente el XVIII y XIX, aunque se creó un gran debate en torno a su idoneidad respecto al teatro de ese tiempo. Así, 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 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 definitiva, se juzgaba que no respetaba los patrones del teatro neoclásico que se impuso desde el siglo XVIII y se prolongó hasta la primera mitad del XIX. Por ello, es necesario refundir las piezas teatrales barrocas y depurar todos estos defectos antes de llevarlas a escena.

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.

¹ Existe también una edición arreglada de Vicente de Lalama (1849) y una zarzuela del siglo XVIII a cargo de Bartolomé Massa (1768).

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

³ Véase Lobato, 2010.

En esta línea, en 1767, el conde de Aranda le encargó al literato Bernardo de Iriarte que elaborara una selección de comedias áureas, escogiendo aquellas más correctas y que mejor se pudieran reformar, siguiendo los criterios de la *Poética* de Luzán (1737) (Palacios, 1990: 47). En dicha lista, encontramos en segundo lugar, por detrás de Calderón, a Agustín Moreto con hasta once comedias, la mayoría pertenecientes al género de capa y espada, porque tenían una estructura menos complicada y eran más verosímiles. Por ello, entre las once piezas moretianas elegidas, encontramos, principalmente, comedias de enredo, palatinas y alguna de figurón: *El parecido en la corte*, *El lindo don Diego*, *El caballero*, *El desdén con el desdén*, *El mejor amigo, el rey*, *De fuera vendrá*, *Trampa adelante*, *La confusión de un jardín*, *La traición vengada*, *No puede ser el guardar una mujer* y, por supuesto, *Yo por vos y vos por otro*, la obra que nos concierne (Palacios, 1990: 54-64).

De hecho, como estudia Gies (1990: 114), Moreto fue el cuarto dramaturgo barroco más refundido en la franja temporal de 1820-1833, con hasta 82 refundiciones,⁴ un dato significativo teniendo en cuenta que el corpus moretiano no es tan extenso como el de otros dramaturgos auriseculares, como Lope de Vega o Calderón de la Barca, por ejemplo. En mi opinión, se debe a que, en líneas generales, el teatro de Moreto es equilibrado, se tienden a racionalizar las acciones de los personajes, es decir, hay una relación causa-efecto en ellas y, además, su estilo no suele ser especialmente ampuloso ni oscuro, es decir, se acerca un poco más a los preceptos neoclásicos que imperaban en el teatro de la época.

En este contexto, aparece la conocida como primera generación de refundidores, integrada por Sebastián y Latre,⁵ Trigueros,⁶ Enciso Castrillón, Rodríguez de Arellano y Dionisio Solís, entre otros, y cuyas refundiciones se representaron con asiduidad durante la época de Isidoro Máiquez⁷ (Gies, 1990: 119). De todos ellos, Solís es el más importante de las tres primeras décadas del siglo XIX, la época clave para la práctica de refundir (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 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.

⁴ Algunas de estas refundiciones ya han sido estudiadas, como las dos de *El parecido en la corte* (Gómez Sánchez-Ferrer, 2017: 87-110), así como otras dos de *El valiente justiciero* o *El ricohombre de Alcalá* (Santana Bustamante, 2021: 145-184; 2022: 1-37). Es más, según estudios recientes, sabemos que algunas comedias de Moreto gozaron de gran éxito escénico en los siglos XVIII y XIX, como por ejemplo *De fuera vendrá quien de casa nos echará* (Santana Bustamante, Carmen e Iván Gómez Caballero, 2021: 7-34) o *El valiente justiciero...* que mencionábamos antes (Santana Bustamante, Carmen e Iván Gómez Caballero, 2022: 192-257).

⁵ 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).

⁶ 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).

⁷ Isidoro Máiquez (1768-1820) fue un importante actor de la época. Véase Vellón Lahoz (1995: 370-376).

Profundizando en los cambios introducidos 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 fuera 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: 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 y decimonónico.

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.

LA REFUNDICIÓN DE FERNÁNDEZ GUERRA

En este apartado abordaremos el estudio comparativo de la pieza moretiana y la refundición de Fernández Guerra, aunque antes explicaremos brevemente el argumento de la obra original, para facilitar la comprensión del trabajo. *Yo por vos y vos por otro*,⁸ que se nutre de tópicos del amor cortés y la poesía cancioneril,⁹ se sustenta en el enredo amoroso, presentando a dos galanes pretendientes que desean casarse con dos hermanas, pero, por azar del destino, al enviarse sus retratos para conocerse, se confundieron y ellas se han enamorado del hermano equivocado por error. Por tanto, la trama se orienta a lograr, gracias a la ayuda e ingenio del gracioso Motril, en primer lugar, a que las jóvenes se desengañen del hombre que dicen amar y, luego, a que se enamoren del otro, finalizando con el intercambio de parejas. En concreto, se recurre al engaño, fingiendo Íñigo, que ama a Margarita –dama celosa por naturaleza–, ser celoso para que Isabel lo

⁸ En cuanto a la fortuna escénica de la comedia, solo se han localizado dos funciones: una en 1766 y otra en 1830 (Moreto, 2018: 17).

⁹ Se aprecia particularmente en la concepción del amor y las amadas, siendo el primero cruel, como una suerte de batalla que el enamorado debe vencer, y ellas se dibujan idealizadas, así como esquivas y desdeñosas con los galanes. Para esta cuestión véase Van Beysterveldt (1974).

abandone y, Enrique, enamorado de Isabel –mujer más esparcida y alegre–, aparenta ser mujeriego para que Margarita rompa su compromiso con él.

Especialmente valioso es el prólogo de Fernández Guerra, en el que desarrolla una suerte de poética sobre las refundiciones, explicando los defectos del teatro barroco y la solución que debe darse en una adaptación acorde a los preceptos dramáticos de su tiempo. Así, comienza alabando la obra de Moreto, pues le resulta muy interesante; no obstante, considera que en ella hay muchos defectos que la perjudican: «El pensamiento sobre el que gira es de suyo tan cómico, tan interesante, que habría sido una lástima dejarle confundido entre los defectos con que Moreto manchaba y oscurecía sus mismas bellezas» (p. IV).

Concretamente, de *Yo por vos y vos por otro* critica la excesiva cantidad de chistes que salpican toda la obra, dirigidos a satisfacer el gusto que el público del siglo XVII sentía por ellos. Guerra atribuye esta inclinación a la falta de buen gusto de la época, cuyo teatro no respetaba las normas neoclásicas ni se regía por la búsqueda de la verosimilitud: «Mas como ni la filosofía, ni el buen gusto, ni el conocimiento de las reglas reinaban en aquel siglo, Moreto no prepara el desenlace, no da caracteres a los personajes, ni trazó una marcha natural y verosímil» (p. VI). Por ende, dichos defectos deben corregirse refundiendo la obra, la que debe caracterizarse por «dar carácter a los personajes, regularidad al plan, naturalidad a la marcha de la acción y verosimilitud al desenlace. Este es, a mi entender, el gran secreto del arte; secreto olvidado por muchos de los que me han precedido en la afición de refundir comedias antiguas» (p. II).

Por tanto, aquí observamos una síntesis de la poética de las refundiciones del siglo XVIII y gran parte del XIX, recogiendo, en efecto, los principales preceptos que explicábamos antes y que nos servirán para establecer la comparación entre las obras, así como justificar los cambios realizados por Fernández Guerra.

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 auriseculares.¹⁰ 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).

¹⁰ 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.

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 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.¹¹

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 *Yo por vos y vos por otro*, donde el principal y único tema es el intercambio erróneo de parejas, no abordándose tramas secundarias. 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.

Jornada I

MORETO	FERNÁNDEZ GUERRA
-Secuencia 1: Quejas de Íñigo y Enrique a Motril y trazado del plan (vv. 1-538)	-Secuencia 1: Quejas de Diego a Motril y trazado del plan (vv. 1-180)
-Secuencia 2: Lamentos de Isabel y Margarita por sus amores no correspondidos (vv. 539-660)	—————
—————	-Secuencia 2: Diego corteja a Isabel y ella lo rechaza; Margarita siente celos (vv. 181-252)
-Secuencia 3: Motril intenta desencantar a las hermanas de sus enamorados (vv. 661-757)	—————
—————	-Secuencia 3: Conversación Margarita-Inés (vv. 253-287)
-Secuencia 4: Enrique se confiesa a Margarita e Íñigo a Isabel, pero son rechazados (vv. 758-1009)	-Secuencia 4: Enrique corteja a Margarita y ella lo rechaza; Isabel siente celos (vv. 288-338)
-Secuencia 5: Conversación Motril-Enrique-Íñigo (vv. 1010-1043)	—————

¹¹ Seguimos la noción de microsecuencia de Marc Vitse (1998: 45-63), en su estudio de la estructura del *Burlador de Sevilla*, aunque nosotros no partimos de la métrica de la obra, como procede él.

_____	-Secuencia 5: Lamentos de Isabel y Margarita por sus amores no correspondidos (vv. 339-394)
_____	-Secuencia 6: Motril intenta desencantar a las hermanas de sus enamorados (vv. 395-476)
_____	-Secuencia 7: Conversación parejas y reconciliación (vv. 477-606)
_____	-Secuencia 8: Conversación Motril-Enrique-Diego (vv. 607-638)

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

Sin considerar el gran número de versos suprimidos y las modificaciones estilísticas que introduce el refundidor, como llamar a «Íñigo», «Diego», y establecer que Enrique y Diego son hermanos cuando, en Moreto, eran solo amigos, su refundición comienza la trama de la misma forma: Íñigo cuenta a Motril que se iban a casar con dos hermanas, pero estas se han enamorado del hermano opuesto, respectivamente. También omite la confusión de los retratos de los enamorados, atribuyendo la atracción de las hermanas por el hombre «equivocado» a una simple cuestión de preferencias personales, «sin otro motivo que los impulsos de su corazón se deciden en sentido contrario», en palabras de Guerra (p. v). Tras este matiz aparentemente insignificante, puede vislumbrarse una intención del refundidor por dotar a las mujeres de opción a decidir libremente cuál de los dos hermanos les agrada más físicamente, a pesar de que estuvieran prometidas al otro, siendo este un planteamiento más moderno del amor.

A partir de la segunda secuencia encontramos diferencias, pues Guerra organiza los acontecimientos de forma más concentrada. Así, en Moreto aparecen primero las hermanas lamentándose porque sus amados no las corresponden y luego llega Motril para intentar desencantarlas de sus enamorados, contándole sus defectos. Como su método no surte efecto, aparecen los hermanos alabando a la mujer que cada uno ama, pero vuelven a ser rechazados. En cambio, Guerra opta por abordar el encuentro directo de los cuatro protagonistas, mostrando a los hermanos que se presentan ante Margarita e Isabel para cortejarlas, aunque en vano, pues estas los rechazan. Ante esta negativa, el refundidor inserta los lamentos de las hermanas por sus amores no correspondidos, y utiliza a Inés para convencer a Margarita de que es importante la similitud de caracteres para elegir marido. Después, llegará Motril para intentar desencantarlas de Enrique y Diego, pero, como no lo logra, comienza su plan, confesando a las hermanas que han fingido el desencuentro con ellas para comprobar si su amor es firme y, como se han dado cuenta de que sí lo es, quieren casarse con ellas. El final de la jornada es igual en ambas obras, donde los hermanos aparecen desesperados pidiéndole ayuda a Motril, quien los consuela explicándoles que tiene un plan para conquistarlas.

Jornada II

MORETO	FERNÁNDEZ GUERRA
-Secuencia 1: Conversación Motril-Íñigo-Enrique (vv. 1044-1098)	_____
_____	-Secuencia 1: Conversación Motril-Inés (vv. 639-670)

-Secuencia 2: Discusión Margarita-Enrique (vv. 1099-1389)	-Secuencia 2: Discusión Margarita-Diego (vv. 671-845)
-Secuencia 3: Alegría Enrique-Motril (vv. 1390-1407)	-Secuencia 3: Alegría Diego-Motril (vv. 846-854)
-Secuencia 4: Pelea Motril-Marcelo (vv. 1408-1467)	_____
_____	-Secuencia 4: Diego confiesa su amor a Isabel (vv. 855-880)
-Secuencia 5: Motril intenta desencantar a Isabel de Íñigo (vv. 1468-1579)	_____
_____	-Secuencia 5: Conversación Isabel-Inés (vv. 881-896)
_____	-Secuencia 6: Motril intenta desencantar a Isabel de Enrique (vv. 897-949)
-Secuencia 6: Íñigo e Isabel discuten y rompen su compromiso (vv. 1580-1969)	-Secuencia 7: Isabel y Enrique discuten y rompen su compromiso (vv. 950-1216)
_____	-Secuencia 8: Conversación Inés-Isabel-Margarita (vv. 1217-1233)
_____	-Secuencia 9: Acercamiento Enrique-Margarita (vv. 1234-1256)
_____	-Secuencia 10: Conversación Enrique-Motril (vv. 1257-1264)

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

La segunda jornada de Moreto comienza con los hermanos y el criado ultimando los detalles del plan para provocar enfrentamientos con las hermanas y desenamorarlas. A continuación, comienza la primera parte de su estrategia, que consiste en tirar, disimuladamente, al lado de Margarita un papel al suelo, donde Enrique concierta una cita amorosa con otra mujer. Al descubrirlo, esta sufrirá una gran crisis de celos, que se verá agravada cuando además llegue Enrique y justifique que su condición es ser “mujeriego” y ella tiene que aceptarlo. En consecuencia, ella lo echa de su casa, encolerizada, mientras, Motril y Enrique celebran su logro efusivamente.

Después, Moreto inserta una pelea entre Motril y Marcelo para probar la valía del criado alcahuete, pero que resulta totalmente prescindible para el desarrollo de la trama, motivo por el cual, Guerra la omitiría de su refundición. Por último, tenemos dos secuencias donde Motril visita a Isabel para contarle que Enrique es tremendamente celoso, la mayoría de las ocasiones, sin motivo alguno. De hecho, en ese momento aparece Enrique y se enfurece al encontrar a Motril allí a solas con su prometida. Como Isabel comprueba lo violento y posesivo que es su amado, también terminará rompiendo su compromiso con él.

Por su parte, Guerra añade la primera secuencia en la que Inés y Motril tienen una conversación de amor apicarada, y con la que parece desarrollar más la relación entre los criados, ya que al final de la obra se casarán. Las secuencias 2 y 3 son iguales que las de Moreto, pero la siguiente (discusión entre Marcelo y Motril) es eliminada porque, como hemos comentado, rompe con la trama principal. El resto de la acción transcurre igual, girando en torno a las estrategias de Diego y Enrique para enfadar a las hermanas y que rompan sus compromisos con ellos. No obstante, el refundidor incorpora más secuencias

que la obra moretiana, con la intención de profundizar en la relación entre las parejas, añadiendo escenas donde hay un acercamiento entre Enrique y Margarita (secuencia 9). En ella, se muestra la compatibilidad de caracteres entre ellos, ya que Margarita prefiere un marido celoso, como Enrique, que mujeriego como Diego:

MARGARITA. No, Enrique. La ligereza
de cascos es el defecto
que a los hombres más afea;
defecto que no perdonan
mujeres de ciertas prendas.

ENRIQUE. Un celoso...
Será a veces
molesto; nadie lo niega:
pero todo se consagra
al dulce objeto a quien cela...

MARGARITA. Sabe amar...
[...]

ENRIQUE. ¿Por qué no piensa
Isabel cual vos pensáis?

MARGARITA. ¿Y por qué, Enrique, desprecia
vuestro hermano las lecciones
que de vos tomar debiera?
(II, pp. 82-83, vv. 1238-1256)

Además, Inés conversa con Margarita e Isabel, incidiendo en los defectos de sus prometidos respectivamente, lo que ayuda a convencerlas de que no serán buenos maridos. Así lo muestra el siguiente ejemplo:

INÉS. Antes la garganta diera
a un cuchillo, antes sería...
lo más malo que haber pueda...
beata, que de un celoso
mujer, ¡Jesús! [...]
(II, p. 81, vv. 1225-1230)

Por consiguiente, Fernández Guerra intenta acercar posturas entre las parejas para alcanzar el intercambio final, ya que uno de los principales defectos de la obra moretiana es la falta de verosimilitud cuando las hermanas se terminan enamorando del otro hombre, pues lo hacen de forma repentina y poco creíble:

tan chocante e inesperada sea la afición repentina con que en la última escena se unen a dos sujetos a quienes un momento antes detestaban. Este defecto clásico contra la razón y contra el arte solo puede suplirle la identidad en los caracteres, la conformidad en los genios, la semejanza en las condiciones: y este ha sido mi primer trabajo (pp. VII, VIII).

Jornada III

MORETO	FERNÁNDEZ GUERRA
-Secuencia 1: Lamentos de Margarita e Isabel por desamor (vv. 1970-2121)	—————
-Secuencia 2: Motril convence a hermanas de que Diego y Enrique siguen enamorados de ellas (vv. 2122-2214)	-Secuencia 1: Motril convence a las hermanas de que Diego y Enrique siguen enamorados de ellas (vv. 1265-1348)
-Secuencia 3: Enrique conversa con Isabel para recuperar a Margarita (vv. 2215-2441)	-Secuencia 2: Enrique conversa con Margarita para recuperar a Isabel (vv. 1349-1420)
—————	-Secuencia 3: Motril ensalza a Enrique ante Margarita (vv. 1421-1456)
-Secuencia 4: Isabel rechaza a Íñigo (vv. 2242-2468)	—————
-Secuencia 5: Íñigo conversa con Margarita para recuperar a Isabel (vv. 2469-2597)	-Secuencia 4: Diego conversa con Isabel para recuperar a Margarita y tienen mismos pareceres (vv. 1457-1554)
—————	-Secuencia 5: Conversación Margarita-Isabel-Inés (vv. 1555-1640)
-Secuencia 6: Inés descubre engaño e informa a sus señoras (vv. 2598-2659)	—————
-Secuencia 7: Intercambio de parejas y matrimonio (vv. 2600-2809)	-Secuencia 6: Intercambio de parejas y matrimonio (vv. 1641-1764)

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

La última jornada plantea el intercambio de parejas final con matrimonio feliz. Para ello, Moreto se sirve de nuevo de Motril, quien primero intenta convencer a Isabel y Margarita de que los hermanos todavía las quieren, con el objetivo de concertar otro encuentro entre ellos, aunque no lo logra. Más adelante, Íñigo habla con Isabel para intentar recuperar a Margarita, para así darle envidia de su amor desmedido por ella, como se muestra aquí:

MOTRIL. Quedo ¡pesia mi linaje!
 ¿No ves que está aquí Isabel,
 y para que ella te ame
 es menester darla envidia?
 Dila mil ansias mortales,
 finge flechas, que ella es
 la que importa que se clave.
 (II, p. 127, vv. 2235-2241)

Y, aunque Isabel acaba echando a Enrique, en efecto, logra despertar la envidia en ella, pues lamenta que este profese tanta pasión hacia su hermana, cuando antes la amaba a ella:

ISABEL. (*Ap.* ¿Qué es lo que escucho? Corrida
 he quedado de engañarme,
 pues creyendo que me ofrece

su amor, tercera me hace;
 para nuestra vanidad 2290
 no hay flecha más penetrante
 que imaginarnos queridas
 y llegar a este desaire.)
 (III, p. 127, vv. 2235-2241)

Después, el foco se centra en la otra pareja: Íñigo y Margarita, siguiendo la misma estrategia: despertar en ella envidia, al confesarle su gran amor por su hermana. Tras este nuevo logro de los hermanos, el final de la comedia se precipita cuando Inés escucha a Motril que todo ha sido un plan ideado por él para ayudar a Íñigo y Enrique y se lo cuenta a sus señoras. Estas ordenan llamar a los hermanos inmediatamente para aclarar lo ocurrido y la obra termina con el intercambio de parejas: Margarita-Íñigo y Enrique-Isabel.

En cuanto a la refundición, la trama se desarrolla de la misma manera, pero con algunas variaciones, orientadas de nuevo fundamentalmente a profundizar más en la relación de las parejas. Así, en un primer momento, Guerra recurre, al igual que Moreto, al recurso de generar envidia en Margarita cuando Diego le declara su inmenso amor hacia Isabel. Pero parece que al refundidor le parecía insuficiente el recurso de generar envidia en las hermanas para que estas se enamoraran del otro hermano, respectivamente. De forma que facilita un acercamiento de posturas entre Isabel y Diego, igual que lo hizo con Margarita y Enrique en la jornada anterior. Así, añade la secuencia 4, en la que Diego le dice a Isabel que, si una mujer atiende correctamente a su marido, este no tendrá necesidad de buscar a otras mujeres, opinión que ella comparte también.

DIEGO.	Desengañaos, amiga: un hombre no se distrae de la mujer a quien ama, cuando la tal mujer sabe estudiar el corazón que para sí cautivare.
MARGARITA.	En eso estamos conformes. [...]

(III, pp. 100, 101, vv. 1515-1521)

Además, aumenta la influencia de Motril, ya que aparece en la secuencia 3 ensalzando las virtudes de Enrique ante Margarita, para reforzar su opinión sobre él. También añade una conversación muy importante hacia el final de la comedia entre Inés, Isabel y Margarita, donde las hermanas reflexionan sobre sus sentimientos y acaban confesándose que, en realidad, detestan a quienes antes amaban profundamente y que sería mejor intercambiarse las parejas.

Tras las conclusiones a las que llegan, mandan llamar a Diego y Enrique para aclarar la situación y se resuelve el conflicto, pues Diego termina con Isabel y Enrique con Margarita. Por tanto, se omite la secuencia 6 de Moreto, donde Inés descubre la trama de Motril y se la cuenta a sus señoras, quizá porque no es necesaria para el desarrollo de la acción, sino que Guerra opta por dotar la obra de un final más fluido y natural.

En resumen, en esta tercera jornada, se aprecia que el refundidor omite los pasajes más prescindibles, como los lamentos iniciales de Isabel y Margarita y la escena en la que Inés descubre el engaño de los hermanos y, en cambio, incorpora algunas secuencias

determinantes para acercar la pareja Isabel-Enrique, la que más faltaba por reforzar emocionalmente.

Personajes

Yo por vos y vos por otro consta de nueve personajes y músicos, pero solo seis son realmente importantes: la pareja de enamorados, el gracioso Motril y la criada Inés. Para estudiar los personajes, presentaremos primero el *dramatis personae* de las dos comedias, que se muestra aquí, y luego procederemos a su análisis comparativo.

MORETO	FERNÁNDEZ GUERRA
Don Íñigo de Mendoza	Don Enrique
Don Enrique de Ribera	Don Diego
Doña Margarita	Doña Margarita
Doña Isabel, dama	Doña Isabel
Motril, lacayo	Motril
Inés, criada	Inés
Marcelo, criado	_____
Juana, criada	_____
Rodríguez, vejete	_____
Músicos	_____

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

En primer lugar, observamos que el refundidor mantiene los personajes principales de la comedia moretiana, prescindiendo de los secundarios, como son los criados Marcelo, Juana, el anciano Rodríguez –una suerte de criado anciano de las damas– y los músicos, cuyos papeles no son imprescindibles para el desarrollo de la trama. En esta línea, Guerra apunta como defecto el excesivo número de personajes, algo frecuente en las piezas auriseculares y que, en su opinión «solo servían para entorpecer y embrollar la acción [...] unos interlocutores de mero lujo, creados alguna vez con el solo objeto de poner en sus labios algún retruécano agudo, algún conceptillo o alguna sutileza de ingenio» (p. IX). Respecto a los músicos, también son eliminados junto a los fragmentos cantados, porque en sus propias palabras, «de ninguna otra cosa servían, sino de trovar el antiguo adagio de amor loco, amor loco, perdiéndose una gran parte del tiempo que el espectador quiere ocupar en lances cómicos e interesantes, nacidos de la acción» (p. X).

También cabe señalar que Fernández Guerra modifica el nombre de los galanes, pues Íñigo pasa a ser Enrique y el Enrique moretiano a Diego, aunque parece deberse más a una preferencia personal del autor que a una cuestión de otra índole. Sin embargo, más allá de este cambio, todos los personajes mantienen su misma funcionalidad y evolución en la comedia, aunque se introducen algunos cambios y matices en ellos. No cabe duda de que el refundidor es conocedor de que el teatro áureo prioriza la diversión del público, ante todo, con una trama sustentada en los equívocos, enredos, los chistes del donaire y desarrollada de forma ágil hacia un final precipitado. Por supuesto, aunque los personajes presentan cierta caracterización, no tienen gran profundidad psicológica y, en ocasiones, sus acciones resultan poco creíbles, ya que van dirigidas a un final conocido en las comedias cómicas: el matrimonio feliz de los protagonistas. De esta forma, una vez

planteados estos defectos en la obra moretiana, el refundidor se propone ahondar más en la psicología de los personajes, especialmente en las parejas de enamorados, aportando justificación para sus acciones y logrando, por tanto, mayor verosimilitud, como expone en su prólogo:

No solo he procurado dar carácter a los personajes de mi comedia, sino conformar entre sí los de los cuatro amantes que van a unirse en el desenlace de la pieza [...] Verificada esta mejora [...] las demás son como consecuencias necesarias de la primera [...] Apenas se avistan los personajes que al fin se enlazan [...] Ha sido pues preciso añadir algunas escenas dirigidas a aquel intento (p. VIII).

Así pues, en primer lugar, como ya comentamos, no se recurre al recurso de la confusión de los retratos como motivo del cambio de parejas, sino que las mujeres, por una cuestión de atractivo, se decantan por el hermano «equivocado». Además, se añaden varias escenas en las que los jóvenes acercan posturas y terminan intercambiándose las parejas, pues comprenden que son más afines. Por ejemplo, en la refundición se muestra un primer encuentro de pareceres entre Margarita y Enrique ya en la jornada segunda:

ENRIQUE. [...] ¡Cuán adversa
es mi fortuna! Si yo
fuese tal vez un veleta,
adorado me vería.

MARGARITA. No, Enrique. La ligereza
de cascos es el defecto
que a los hombres más afea;
defecto que no perdonan
mujeres de ciertas prendas.
Un celoso...

ENRIQUE. Será a veces
molesto; nadie lo niega:
pero todo se consagra
al dulce objeto a quien cela...

MARGARITA. Nunca falta a la verdad...

ENRIQUE. No gusta de concurrencias
ni de alborotos, en donde
siempre la virtud se arriesga.

MARGARITA. Sabe amar...
(II, vv. 1234-1251, pp. 81-82)

El refundidor también aproxima la visión del amor entre Diego e Isabel, ya que ella se muestra conforme con la justificación de él de que, si una esposa atiende bien a su marido, este no tendrá necesidad de buscar otras mujeres fuera: «Desengañaos, amiga: / un hombre no se distrae / de la mujer a quien ama, / cuando la tal mujer sabe / estudiar el corazón / que para sí cautivare» (III, vv. 1515-1520 pp. 100-101).

Al contrario que en muchas refundiciones en las que se prescinde o limita la presencia del gracioso, aquí adquiere especial relevancia, ya que es el generador del enredo, apareciendo en escena en prácticamente toda la comedia. Así pues, como apunta Martínez Carro (2018: 9), cumple con las funciones características del donaire moretiano: experimentado, ingenioso y sabio en arreglar problemas de amores.¹² Es más, Guerra

¹² Véase Ontiveros (2010).

aumentará su protagonismo, sobre todo intentando convencer a Isabel y Margarita de que cambien la elección de sus amados, porque sus personalidades son muy diferentes, ya que Diego no soporta los celos y Enrique no puede controlar los suyos, de forma que son opuestos a sus parejas. A continuación, mostramos cómo argumenta a Margarita que los celos de Enrique no son un defecto, sino virtud de un hombre prudente:

- MOTRIL. ¡Pero qué! Los doce pares
 de Francia fueron chiquillos
 de teta, puestos delante
 de don Enrique. ¡Qué mozo
 tan discreto, tan afable,
 tan formal, tan caballeroso...
- MARGARITA. Mas, ¿has podido olvidarte
 del extremo a que le llevan
 los celos?
- MOTRIL. El que pensare
 hallar caballo sin tacha,
 seguro está que cabalgue.
 Tan lejos de ser defecto
 en los hombres este achaque,
 es un tesoro, a mi ver.
 Entre diez mil botarates,
 apenas habrá un celoso.
- MARGARITA. Esa es verdad innegable.
 (III, vv. 1432-1448, pp. 95-96)

Otro cambio que introduce respecto a los personajes es dar mayor importancia al papel de la criada, pues esta ayudará a alcanzar el desenlace deseado a través de sus consejos a las hermanas. El mayor relieve que el refundidor otorga a Inés en su obra se aprecia en los consejos que da a sus señoras, como en este ejemplo donde les intenta explicar que es importante casarse con un hombre cuyo carácter sea similar al suyo:

- INÉS. Si yo alguna vez me caso,
 y me sale (por supuesto
 antes) un mueble cabal,
 observaré lo primero
 si tiene mi mismo aquel,
 si es hombre de pelo en pecho,
 y, sobre todo, si gusta
 de toros [...]
 (I, p. 18, vv. 271-278)

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 el predominio 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 señalar que Moreto tendía a la concentración espacial en sus obras, desarrollándose muchas de ellas en Madrid. Además, solían abarcarse pocos lugares (Cornejo, 2008: 248). Concretamente, en *Yo por vos y vos por otro*, la acción transcurre en la capital, en la casa de Isabel y Margarita, pues en torno a ella gira toda la trama: en ellas viven las damas que van a ser cortejadas por los galanes que las visitan, allí se genera el enredo y tendrá lugar el desenlace feliz. Por consiguiente, este tratamiento del espacio estará en connivencia con los preceptos neoclásicos defendidos por el refundidor y según los cuales se abogaba por la unidad espacial y temporal, así como la preferencia por los interiores domésticos de ambientación burguesa. Así, en la refundición se especifica el lugar en el que transcurre la historia mediante una acotación previa: «La escena es en Madrid. El teatro representa una habitación de la casa de doña Margarita y doña Isabel» (p. 3).

En la comedia también se mencionan otros lugares en boca de los personajes: Sevilla, de donde provienen los galanes y las Indias, donde vivió el padre de las damas y conoció a los jóvenes. Estos espacios son mantenidos por el refundidor, salvo Sevilla, que se sustituye por Toledo.

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, la acción transcurre en dos días: en el primero tenemos el encuentro y desencuentro en las parejas, y durante la noche comienza el plan de Motril para desencantar a las damas y conseguir que cambien de opinión sobre ellos, como hace saber Íñigo: «Pues, Motril, ya la noche dando viene / ocasión a la industria que previene / nuestra cautela [...]» (II, vv. 1082-1084, p. 77). El tercer y último acto tienen lugar durante el segundo día, produciéndose la resolución del conflicto y el feliz enlace entre los enamorados.

Por su parte, la refundición mantiene el mismo tratamiento del tiempo que la obra barroca, ya que estaría cerca de cumplir la unidad temporal de 24 horas. Además, la sensación que transmite la comedia es que transcurre en un lapso breve de tiempo, ya que la historia se desarrolla de forma ágil y sin interrupciones ni saltos temporales, de forma que también respetaría el gusto neoclásico en este punto.

Aspectos formales

Fernández Guerra también apreciaba defectos en el estilo de las comedias áureas, en concreto, el exceso retoricismo del teatro barroco que, aunque pueda gustar en cierta

medida, en demasía termina cansando al espectador, especialmente al decimonónico, como explica de la siguiente manera:

La precipitación con que escribieran, el gusto del tiempo y la falta de exactitud en las ideas, influían muy poderosamente en que los tales autores se explicasen de un modo tan vicioso que, si bien pueden deslumbrar por un momento, después [...] apenas se encuentra en ellas un periodo, una sentencia, un solo verso que no sea defectuoso. El lenguaje del sentimiento y de la razón le suplían con retruécanos, con metáforas, con personificaciones chocantes, con conceptillos cultos y alambicados (pp. XII-XIII).

En consecuencia, la práctica más frecuente en la refundición es la supresión de versos y pasajes que el autor considera prescindibles para la evolución de la trama, especialmente de aquellos excesivamente retóricos, reiterativos o, sencillamente, con escasa aportación, con la pérdida de la poeticidad y belleza estilística que conlleva. Prueba de dicha tendencia es que la comedia original consta de 2809 versos y la refundición de 1764, es decir, tiene 1045 versos menos. Así, se eliminan intervenciones superfluas o se sintetizan aquellas demasiado extensas o recargadas, como mostramos a continuación con un ejemplo de síntesis, en el que se opta por un estilo más natural y fluido:

ÍÑIGO.	Ya sabes tú la amistad que tenemos tan antigua don Enrique de Ribera y yo, los dos en las Indias, tan estrechas la tuvimos, que igualó la nuestra misma con don Gómez de Cabrera, que con la hacienda más rica que hubo en México en su tiempo, a dar buen fin a su vida, de su noble esposa viudo, volvió a Madrid con dos hijas. (Moreto, I, vv. 25-36, p. 29)	DIEGO.	Enrique, mi hermano, y yo cuando estuvimos en Indias contrajimos amistad con don Fernando de Silva, sujeto de riza hacienda y de sangre esclarecida; el cual, habiendo enviudado, resolvió acabar sus días tranquilamente y aquí vino luego con dos hijas, [...] (Fernández Guerra, I, vv. 25-34, pp. 4-5)
--------	--	--------	--

También se suprimen aquellas expresiones y conceptos barrocos que resultarían difíciles de comprender para el público decimonónico. En ese sentido, los graciosos son los personajes que utilizan términos más complejos para un espectador posterior, ya que el humor suele sustentarse en la realidad de la época, como mostramos en el siguiente pasaje de Motril:

MOTRIL.	Bueno, ¿piensas que son hombres mis amos? Pues, señora, no son sino caimanes, y el don Íñigo excede los refranes. [...] Es tan caimán, señora, que el lagarto de san Ginés le hereda a falta de hijos. (I, vv. 681-686, p. 58)
---------	--

En concreto, el donaire hace un paralelismo irónico entre su amo y un cocodrilo, mediante la alusión a san Ginés, patrono de los dramaturgos y comediantes áureos, de cuya iconografía forma parte un lagarto a sus pies (Martínez Carro, 2018: 59).

La modificación estilística mediante la reescritura de versos no es una práctica demasiado frecuente en comparación con la adición y supresión, aunque también la encontramos en algunas ocasiones y en distintos grados, como mostramos a continuación en dos ejemplos:

<p>ENRIQUE. Muerto, señora, a la herida de no haberte hoy asistido, vengo a restaurar la vida que perdí [...] (Moreto, II, vv. 1221-1224, p. 84)</p>	<p>DIEGO. En esos ojos, querida, bellos, divinos a fe, vengo a restaurar la vida que perdí [...] (Fernández Guerra, II, vv. 755- 758, p. 50)</p>
<p>ÍÑIGO. Con sofisticadas razones solo entretenerme intentas. ¡Viven los cielos, tirana, que he de salir! Que, aunque sea verdad que no lo permites, fuera en mi valor bajeza no castigar su osadía o no apurar tu cautela, y vengado he de volver después, aunque tú no quieras, a ser horror de tu casa, a hacer que el sol no te vea, a no dejar un resquicio por donde entre la sospecha, a ser rayo más violento en tu aleve resistencia. (Moreto, II, vv. 1822-181837, p. 109)</p>	<p>ENRIQUE. Con sofisticadas razones solo entretenerme intentas; y he de salir ¡vive el cielo! Pues mucha ignominia fuera no castigar tanto arrojo, o no apurar tus cautelas. Y vengado he de volver después, aunque tú no quieras, a ser horror de tu casa, a hacer que el sol no te vea, a no dejar un resquicio que alterar mi quietud pueda. (Fernández Guerra, II, vv. 1149- 1160, p. 75)</p>

También se eliminan todos los pasajes musicales de la comedia, que son recurrentes en las obras moretianas¹³ y en esta especialmente, ya que se insertan con frecuencia canciones, principalmente la letrilla *Amor loco, loco amor, yo por vos y vos por otro*, cuyo origen está en *La Diana* de Jorge de Montemayor y que da título a la comedia en un juego intertextual. Estos famosos versos fueron empleados en otras comedias barrocas y eran conocidos por el público del Siglo de Oro.¹⁴ Concretamente, en nuestra pieza las canciones adquieren gran relevancia, ya que acompañan la trama, recogiendo ideas, anticipando acontecimientos y, sobre todo, siguiendo la evolución del plan de Motril y su efecto en las damas (Yuri Porrás, 2010). En cualquier caso, como ya dijimos anteriormente, Fernández Guerra suprime por completo la música de su refundición, pues la consideraba innecesaria y de poco agrado para el público decimonónico, que prefería ver diálogo y acción que escuchar melodías antiguas ajenas a su contexto.

¹³ Yuri Porrás (2010: 66) señala que Moreto empleó la música en el 70 % de su corpus total. Véanse también Lobato (1989) y Josa y Lambrea (2008).

¹⁴ Algunas de ellas son *La bella malmaridada*, *Las justas de Tebas* y *reinas de las Amazonas* y *La dama boda*, de Lope de Vega (Moreto, 2018: 3).

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 predominan claramente el romance y la redondilla sobre el resto de metros, lo cual encajaría con la preferencia de los refundidores por los versos octosílabos, más cercanos a la lengua oral por sus patrones prosódicos.

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		FERNÁNDEZ GUERRA	
	<i>Número de versos</i>	<i>Porcentajes</i>	<i>Número de versos</i>	<i>Porcentajes</i>
Romance	1745	62,1 %	1330	75,39 %
Redondilla	536	19 %	352	19,95 %
Endecasílabos pareados	260	9,2 %	—	—
Quintillas	255	9 %	75	4,25 %
Serventesio	4	0,1 %	—	—
Versos sueltos	7	0,2 %	7	0,39 %
Aleluya	2	0 %	—	—
	Total: 2809	99,6 %	Total: 1764	Total: 99,98 %

Tabla 5. Porcentajes métricos globales de Moreto y Fernández Guerra

Como se aprecia, en primer lugar, la obra moretiana consta de 2809 versos, de manera que se encuentra en la media de 2750 versos de sus comedias (Kennedy, 1932: 60).¹⁵ También se mantiene el patrón del autor de utilizar una variedad métrica de entre cuatro y ocho formas estróficas diferentes (Morley, 1918: 171), empleando romances, redondillas, quintillas, endecasílabos pareados, serventesios y aleluyas. 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.

Por su parte, la refundición suprime hasta 1045 versos, pero la versificación se aproxima bastante a la de la pieza barroca, predominando el romance y la redondilla, solo que el romance aumenta un 13 %. En cuanto a las quintillas, disminuye a la mitad, ya que buena parte de los pasajes en este metro se suprimen, mientras que el resto de las formas

¹⁵ Se cumple además la tendencia moretiana de iniciar las jornadas con redondillas y terminarlas en romances, excepto la jornada segunda, que comienza con un serventesio y una serie de endecasílabos pareados (Lobato, 2010).

métricas –endecasílabos pareados, serventesio y aleluya– desaparecen, siendo o bien reformulados en romance o eliminados por completo, como ocurre con las canciones que intercala el dramaturgo aurisecular.

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 se realizan numerosos cambios, especialmente a partir de la primera 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 los personajes secundarios y los constantes chistes y comentarios del gracioso y concentra la acción, presentando el conflicto de forma más directa y fluida. En esta línea, se introducen secuencias y pasajes nuevos que permiten desarrollar mejor la relación entre las parejas, las cuales se encuentran, dialogan, difieren, hasta que se intercambian felizmente según sus afinidades personales. Además, se mantiene la figura del gracioso Motril ya que, a pesar de ser duramente criticado por el canon neoclásico, en esta obra ejerce una función fundamental, pues traza el plan y genera el enredo hasta lograr juntar a las parejas.

Formalmente, hemos observado que, en líneas generales, se tiende a seguir la comedia aurisecular, aunque el refundidor introduce pasajes nuevos, reescribe algunos y, en gran medida, suprime aquellos fragmentos demasiado recargados o superfluos. Normalmente, se consigue un estilo más ligero y directo, apoyado también por el enorme predominio de versos octosílabos, en consonancia con el gusto neoclásico hacia la sencillez y ligereza del verso. Recordamos también que se conserva el tratamiento del tiempo y del espacio, caracterizado por la concentración y la coherencia, ya que la historia tiene lugar en un solo espacio –el interior de la casa de Isabel y Margarita–, y durante dos días.

En definitiva, todos estos cambios, ya expuestos por Fernández Guerra en su prólogo, se dirigen a conseguir una obra más natural y verosímil, una de las normas fundamentales de las refundiciones neoclásicas y decimonónicas. No obstante, aunque sin duda se pierde parte de la belleza poética de la comedia, en general, logra mantener perfectamente la esencia, tono y resortes fundamentales de la pieza áurea, sin desvirtuarla en ningún momento.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Barrientos, Joaquín (2000), «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación», en Luciano García Lorenzo (coord.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel, Reichenberger, pp. 279-324.
- Caldera, Ermanno (1983), «Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de Literatura Española*, 2, pp. 57-81.
- Cienfuegos Antelo, Gema (2013), «Colaborada, refundida y adaptada: *Cuántas veo, tantas quiero*, un enredo de comedia de dos ingenios de la corte», *Acotaciones*, 31, pp. 9-22.
- Cornejo, Manuel (2008), «La representación de Madrid en las comedias de Moreto», en María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 247-272.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1904), *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

- Fernández Guerra, José (1826), *Ir contra el viento. Comedia en tres actos, refundida de la que escribió don Agustín Moreto con el título de Yo por vos, y vos por otro*, Málaga, Oficina de Antonio Fernández de Quincoces.
- Gies, David (1990), «Notas sobre Grimaldi y “el furor de refundir” en Madrid (1820-1833)», *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 111-124.
- Gómez Sánchez-Ferrer, Guillermo (2017), «Las refundiciones de *El parecido* o la comedia moretiana (re)escrita en España al gusto de Europa», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15, pp. 87-110.
- González Cañal, Rafael (2010), «Fortuna y trayectoria escénica de una comedia calderoniana: *Bien vengas, mal, si vienes solo*», *Anuario calderoniano*, 3, pp. 137-153.
- González Cañal, Rafael (2021), «Difusión y fortuna escénica de *El escondido y la tapada* de Calderón de la Barca», *Anuario calderoniano*, 13, pp. 343-376.
- Josa, Lola y Mariano Lambrea (2008), «“Lisonjas ofrezca” Agustín Moreto: intertextualidades poético-musicales en algunas de sus obras», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV, 7-8, pp. 153-172
- Kennedy, Ruth Lee (1932), *The Dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- Lalama, Vicente de (1849), *Yo por vos y vos por otro. Comedia en tres actos, del teatro antiguo español, escrita por D. Agustín Moreto, y arreglada por Vicente de Lalama*, en Vicente de Lalama (ed.), *Biblioteca Dramática. Colección de comedias representadas con éxito en los teatros de la Corte*, vol. VIII, Madrid, Imprenta de Vicente Lalama.
- Lobato, María Luisa (1989), «Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto», *Criticón*, 46, pp. 125-134.
- Lobato, María Luisa (2003), «Moreto», en Javier Huerta Calvo (dir.), Abrahám Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.), *Historia del teatro español, I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Madrid, Gredos, pp. 1181-1205.
- Lobato, María Luisa (2009), «Los fundamentos del teatro de Moreto», en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana, pp. 207-230.
- Lobato, María Luisa (2010), «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)», *Studia Aurea*, 4, pp. 54-71.
- Massa, Bartolomé (1768), *Yo por vos y vos por otro*, Zarzuela, BNE, MP/1744/3.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1974), *Historia de las ideas estéticas*, vol. I, Madrid, CSIC.
- Moreto, Agustín (1676), *Parte quarenta y dos de comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, Roque Rico de Miranda, BNE, R/22695, ff. 125r-163r.
- Moreto, Agustín (2018), *Yo por vos y vos por otro*, ed. Elena Martínez Carro, en María Luisa Lobato (dir.), *Comedias de Agustín Moreto*, vol. V, Colección Digital Proteo, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes.
- Morley, Sylvanus Griswold (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.
- Ontiveros Valdés, Adriana (2010), «La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto», en Aurelio González, Serafin González y Lilliam von der Walde Moheno (eds.), *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México-AITENSO-Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 297-310.
- Palacios Fernández, Emilio (1990), «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)», *Cuadernos de teatro clásico: Clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 43-64.
- Pedraza Jiménez, Felipe Blas y Milagros Rodríguez Cáceres (1980), *Manual de literatura española, IV. Barroco: teatro*, Tafalla (Navarra), Cénlit Ediciones.

- Ruano de la Haza, José María (1994), «Una nota sobre la división en cuadros», en José María Ruano de la Haza y John Jay Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, pp. 291-292.
- Santana Bustamante, Carmen (2021), «*El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca y la refundición decimonónica de Adelardo López de Ayala», *Biblioteca de Babel: revista de filología hispánica*, 2, pp. 78-98.
- Santana Bustamante, Carmen (2021), «*El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá* de Moreto y la refundición de Calisto Boldún en el siglo XIX», *Hesperia: anuario de Filología Hispánica*, XXIV-2, pp. 145-184.
- Santana Bustamante, Carmen (2022), «*El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá* de Moreto y la refundición de Dionisio Solís en el siglo XIX», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 42, pp. 1-37.
- Santana Bustamante, Carmen e Iván Gómez Caballero (2021), «Fortuna y recepción escénica de *De fuera vendrá quien de casa nos echará o La tía y la sobrina* de Agustín Moreto en España en los siglos XVII, XVIII y XIX», *Philobiblion: Revista de literaturas hispánicas*, 15, pp. 7-34.
- Santana Bustamante, Carmen e Iván Gómez Caballero (2022), «Fortuna y recepción escénica de *El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá* de Agustín Moreto durante los siglos XVII-XIX», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 25, pp. 192-257.
- Van Beysterveldt, Antony (1974), «La inversión del amor cortés en Moreto», *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de la Cultura Hispánica*, 283, pp. 98-114.
- Vega, Félix Lope de (2016), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición crítica y anotada de Felipe Blas Pedraza Jiménez, fuentes y ecos latinos de Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Vellón Lahoz, Javier (1990), «El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra», *Cuadernos de Teatro Clásico: Clásicos después de los clásicos*, 5, pp. 99-109.
- Vellón Lahoz, Javier (1995), «Isidoro Máiquez y Dionisio Solís: el actor en la evolución de la dramaturgia en el siglo XIX», en Ana Sofía Pérez-Bustamante, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX... y la burguesía también se divierte. 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, Javier (1996), «Dos versiones decimonónicas de *El alcalde de Zalamea*: Dionisio Solís y Pedro Carreño. Hacia la dramaturgia burguesa», *Criticón*, 68, pp. 125-140.
- Vitse, Marc (1998), «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI*, Ciudad Juárez, Universidad de la Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- Yuri Porras, George (2010), «Songs, Song-Texts, and Lovesickness in Agustín Moreto's *Yo por vos y vos por otro*», *Bulletin of the Comediantes*, 62:1, pp. 65-78.

Recibido: 10/01/2022

Aceptado: 04/08/2022