

Refundición y éxito de una comedia barroca en el XIX. *La mejor razón, la espada* (1843) de José Zorrilla

Recasting and Success of a Baroque Comedy in the 19th century. *La mejor razón, la espada* (1843) by José Zorrilla

Raquel Gutiérrez Sebastián

<https://orcid.org/0000-0002-1170-6098>

Universidad de Cantabria

ESPAÑA

gsebastianr@unican.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 10.2, 2022, pp. 813-825]

Recibido: 30-06-2022 / Aceptado: 29-07-2022

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.49>

Resumen. En el artículo se presenta un estudio de la obra de Zorrilla *La mejor razón, la espada* (1843), refundición de *Las travesuras de Pantoja*, una comedia atribuida por la crítica anterior a Moreto y actualmente considerada de Enríquez Gómez. Se coteja el texto del dramaturgo vallisoletano con el atribuido y se explican los cambios realizados por Zorrilla, teniendo en cuenta varias cuestiones y fundamentalmente los condicionantes del contexto teatral en el que estrenó su texto, aspecto en el que la crítica anterior no había incidido.

Palabras clave. Zorrilla; *La mejor razón, la espada*; *Las travesuras de Pantoja*; Moreto; Enríquez Gómez.

Abstract. The article presents a study of Zorrilla's work *La mejor razón, la espada* (1843), a recasting of *Las travesuras de Pantoja*, a comedy attributed by critics prior to Moreto and currently considered to be Enríquez Gómez. The text of the playwright from Valladolid is compared with the attributed one and the changes

made by Zorrilla are explained, taking into account several questions and fundamentally the conditioning factors of the theatrical context in which his text premiered, an aspect that previous criticism had not influenced.

Keywords. Zorrilla; *La mejor razón, la espada*; *Las travesuras de Pantoja*; Moreto; Enríquez Gómez.

Es un hecho probado el interés del público de los inicios del siglo XIX por el teatro barroco, y es asimismo demostrable que el favor de los espectadores fue una de las razones más poderosas para que los dramaturgos decimonónicos, especialmente los románticos, hicieran refundiciones o adaptaciones de esas obras, o bien crearan textos dramáticos de propia factura en los que emplearon personajes, técnicas y recursos del teatro áureo. Dos mundos que se encontraban, el del XVII y el de los primeros años del XIX. Públicos que gustaban de los mismos resortes dramáticos, algo que supieron ver con claridad los empresarios y autores de las primeras décadas del siglo XIX.

Contamos con varios estudios que revelan la gran cantidad de obras del teatro clásico refundidas estrenadas en Madrid entre 1820 y 1833¹. Entre 1834 y 1844 se representaron veinticuatro títulos de Calderón, Lope de Vega y Agustín Moreto² y en esos años aparecen también muchas refundiciones y adaptaciones de textos de los dramaturgos barrocos. Hay asimismo trabajos acerca de las obras románticas que empleaban procedimientos del teatro áureo, como *Las mocedades de Hernán Cortés* de Patricio de la Escosura³.

En esta investigación abordaremos el estudio de la obra de José Zorrilla *La mejor razón, la espada* (1843), refundida de la comedia de valentón *Las travesuras de Pantoja*, atribuida a Moreto, datada hacia 1660 y que, según los estudios más recientes y la edición más actual, a cargo de David Mañero Lozano, tiene como autor a Antonio Enríquez Gómez, que la firmó con el pseudónimo de Fernando de Zárate, con el que presentó algunas otras de sus obras dramáticas. Sobre Enríquez Gómez se han realizado varias investigaciones⁴, y en los últimos años, Rafael González Cañal ha dedicado estudios a su figura y obra, además de dirigir el Portal de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes destinado a este interesantísimo dramaturgo⁵.

La acción de ambas obras transcurre en Sevilla y se presenta a don Pedro Pantoja, soldado valiente y sin fortuna, enamorado y correspondido por doña Juana, a quien su padre, don Lope, de acuerdo con su sobrina doña Ángela, quiere casar con el rico don Diego. La trama se desarrolla entre una serie de visitas furtivas de don Pedro a la dama, de escenas de riñas entre los dos aspirantes a casarse con ella y de jocosas escenas y parlamentos del gracioso Guijarro, que llega a erigirse en

1. Álvarez Barrientos, 1995; Gies 2003.

2. Menarini, 2010; Barba Dávalos, 2013; Gutiérrez Sebastián y Rodríguez Gutiérrez, 2016.

3. Gutiérrez Sebastián, 2021.

4. Álvarez Sellers, 1999, 2008, 2014; Brown, 1996; Cid, 1978; Di Pinto, 2007; Galbarro García, 2014; Mardroñal Durán, 1998; Urzáiz Tortajada, 2012.

5. González Cañal, 2014, 2018, 2019 y 2021.

el verdadero protagonista de la comedia. La obra concluye con un final feliz y tres casamientos, en la atribuida a Moreto, y en el caso de Zorrilla con un único matrimonio, el de dama y el galán protagonistas.

La crítica que se ha centrado en esta obra refundida por Zorrilla ha abordado diversos aspectos⁶ y pretendemos en este artículo completar esos estudios analizando los cambios que Zorrilla efectúa en el texto por motivos teatrales, las modificaciones en el espacio escénico y, en tercer lugar, quisiéramos explicar las transformaciones debidas al contexto dramático en el que se representó la comedia del vallisoletano.

Zorrilla era un hombre de teatro, y por tanto, el planteamiento de cambios que ejecuta en la obra atribuida a Moreto viene a reforzar algunos elementos que sabe que gozan del favor del público: un gracioso atractivo, protagonista de situaciones cómicas bien ejecutadas en el original áureo y que el dramaturgo vallisoletano respeta o amplía; un texto de gran agilidad escénica; una trama amorosa, con un galán caballeroso, valiente y sin fortuna al que se opone un antagonista de mayor edad, rico y menos admirable por sus prendas; una dama enamorada que arriesga su honor por amor frente a una prima envidiosa y celosa de la honra familiar; un padre dictatorial y una criada de la dama, pareja del gracioso, de gran eficacia cómica y fundamental en el encadenamiento de las escenas de la trama.

El cotejo de ambos textos revela que Zorrilla operó sobre el original cambios en el número de personajes, pues desaparecen el pastor y el criado de don Diego y realizó también transformaciones en el carácter de otros, especialmente en el de la prima doña Ángela, que en la comedia atribuida a Moreto exhibe ante doña Juana su amor por Pantoja y declara su intención de casarse con él, pero a la que Zorrilla reviste de astucia y envidia y presenta como beata hipócrita y envidiosa, falsa guardiana del honor de su prima, elementos que sirven al dramaturgo vallisoletano para redondear la figura de doña Juana como verdadera heroína romántica que defiende su amor frente a las consideraciones de doña Ángela y que habla con su padre para oponerse a la boda concertada:

ÁNGELA	Eso es hablar demasiado, prima; y a fe que me asombra el verte tan atrevida en palabras tan impropias de hija que honrada ha nacido y que de humilde blasona.
DOÑA JUANA	Ángela, ya basta de eso, que esa plática enfadosa que me diriges a fuer de mi dueña o preceptora, tu corazón se descubre

6. Domínguez de Paz, 1993; Picoche, 1995; Díaz Larios, 1996.

y la esperanza recóndita
que dentro de él alimentas,
aunque lo ocultas, traidora⁷.

Zorrilla respeta muchos de los parlamentos de este personaje femenino, pero añade escenas en el acto primero protagonizadas por ella, como la escena VI, en la que la criada Leonor habla con doña Ángela y la acusa de amar a don Pedro de Pantoja. Esta adición es de gran eficacia dramática, porque sirve, por una parte, para presentar a doña Ángela como antagonista de doña Juana y porque otorga más relevancia a Leonor, la criada, celestina de su señora y defensora de los nobles sentimientos de esta.

Relacionada con la mayor importancia de la criada en la obra de Zorrilla está el interés que adquieren todos personajes de los criados/graciosos en la refundición. Arjona, el criado de don Diego, es asesinado por Pantoja al final del primer acto del texto original. Sin embargo, en *La mejor razón, la espada* muere en la décima escena del segundo acto, pero los casos más significativos de la relevancia escénica de este tipo de caracteres en el texto de Zorrilla son los de Leonor y especialmente el de Guijarro.

Guijarro y Leonor son los primeros personajes que abren la obra de Zorrilla, que suprime la escena inicial de la obra atribuida a Moreto y presenta en primer lugar un diálogo entre ellos, diálogo en el que ya se define por completo este completo el personaje de Guijarro, que destaca por humorismo de sus parlamentos llenos de chistes, de dobles sentidos e ingenio y que hicieron las delicias del público de 1843:

LEONOR	Que soy doncella y honrada.
GUIJARRO	Si fueras como mi espada, que no la ha entrado enemigo, fuera gran merced de Dios ⁸ .

Además, Zorrilla, apreciando la calidad de los parlamentos del gracioso en el texto original y su eficacia cómica, no suprime prácticamente ninguno de ellos y las escenas de lucimiento de este se respetan al máximo, en especial aquella en la que Guijarro acude a entregar un mensaje a la dama disfrazado de comerciante francés, así como la que, casi al final de la obra, presenta al personaje metamorfoseado en un atribulado litigante que pide consejo a don Lope, padre de doña Juana, con el fin de entretenerlo mientras Pantoja escapa con la dama⁹. Así se explica Guijarro, haciéndose pasar por Antolín Garapiña, en esta escena:

GUIJARRO	Pues señor, yo me casé con doña Aldonza Zorongo
----------	--

7. Zorrilla, *La mejor razón, la espada*, p. 10.

8. Zorrilla, *La mejor razón, la espada*, p. 4.

9. Menéndez Pelayo se refirió al influjo que sobre la obra atribuida a Moreto pudo tener *El entremés del letrado* atribuido a Lope de Vega, pero la crítica posterior no considera probable esta teoría (Mañero Lozano, en su edición de *El valiente Pantoja*, p. 28).

de trece años, y hube en ella
 a doña Anica Repollo,
 hermosísima doncella
 según dijeron los novios.
 Esta, señor licenciado,
 sin decir oste ni osto
 se enamoró de don Lucas
 Valentín, hombre tan loco
 que me la sacó de casa
 después del postigo roto
 [...]
 hay en aquesta ciudad
 un don Atanasio Folio
 que tiene un hijo nombrado
 don Quiterio Marco Antonio.
 Este a voces dice que
 probó primero el repollo
 que don Lucas, pero luego
 un don Jilardo Galopo,
 hombre de capa y espada,
 se puso con él al robo
 diciendo que entró.

DON LOPE

Despacio.

GUIJARRO

Ireme muy poco a poco¹⁰.

Este diálogo entre un verborreico Guijarro, voluntariamente confuso en su parlamento y un atónito don Lope, se produce mientras por detrás de ambos personajes sale Pantoja llevando a la dama y a su criada. De manera que la comicidad surge por una especie de juego entre lo dicho y lo que el espectador ve. Guijarro cuenta a don Lope un caso de honra: don Lucas Valentín rapta a Anica Repollo. Pantoja se fuga con doña Juana en el mismo momento en la parte trasera del escenario. Es el teatro dentro del teatro. Guijarro representa el papel de Antolín Garapiña delante de don Lope, como había representado pocas escenas antes el del comerciante Juan Franchut, ante ese caballero, don Diego y las damas.

La eficacia cómica del personaje además de sustentarse en su amenísimo diálogo, en sus divertidos apartes y en sus constantes fanfarronadas, se pone de relieve en su aparición en escenas en las que aparecen dos personajes: las protagonizadas por la criada Leonor y Guijarro, amantes reñidos y criados fieles y aquellas en las que aparece en réplica con su amo, valiente y alocado, frente al que Guijarro se presenta cobarde y realista, con cierta raigambre picaresca.

En segundo lugar, una transformación muy importante de la obra atribuida a Moreto que realiza Zorrilla es la supresión de la diversidad de espacios escénicos, a la que se han referido los trabajos de Picoche (1995) y Díaz Larios (1996). En la comedia áurea se presentaban varios espacios: el exterior de la casa de don Lope y

10. Zorrilla, *La mejor razón, la espada*, p. 53.

las habitaciones interiores de la misma en el primer acto. El segundo acto transcurre en la casa de don Pedro de Pantoja, de nuevo en la de don Lope, el monte en el que se pierden Pantoja y Guijarro y el palacio en ruinas en el que pernoctan ambos. En el tercer acto se vuelve a casa de Pantoja, posteriormente a la de don Lope y de nuevo a la de Pantoja donde finaliza la obra.

Sin embargo, en la obra de Zorrilla apreciamos una drástica disminución de espacios escénicos, pues únicamente aparecen, en el primer acto, el interior de la casa de don Lope y en el segundo, el patio de esta casa. El acto tercero se desarrolla de nuevo en el interior de esta vivienda. Esta economía de espacios se entiende por el contexto teatral para el que se refunde la obra. Discrepamos en este punto de las afirmaciones de Domínguez de Paz (1993) que se refiere a la mayor complicación escenográfica en el texto de Zorrilla respecto a la atribuida a Moreto y al escaso interés del público romántico por las escenas inverosímiles, pues lo que mueve al dramaturgo vallisoletano es un sentido práctico que hace cambiar la trama para ajustarla a dos únicos escenarios que puedan construirse con economía de medios, tan generales que podrían haber sido aprovechados de otras obras estrenadas anteriormente. Evidentemente, las acotaciones escénicas de Zorrilla son más detalladas respecto a las de la comedia áurea, como corresponde al teatro de su época. La supresión de las escenas desarrolladas en espacios exteriores, como el monte o el palacio en ruinas, son debidas al deseo de Zorrilla de evitar la construcción de decorados complejos que encarecerían los gastos de estreno, aunque contraviniera para ello los gustos del público romántico, muy aficionado a lo sobrenatural, la magia y la superstición.

Los datos acerca de la difusión y el interés de los espectadores de los primeros años del XIX por las obras dramáticas de contenidos sobrenaturales son claros y particularmente significativo fue el éxito de las comedias de magia. Lise Jankovic indica que fueron nueve los estrenos de comedias de magia entre 1839 y 1870, todos con gran éxito de público y muchas representaciones¹¹. Como ejemplos llamativos de este fenómeno podemos señalar el éxito de *La pata de cabra* de Grimaldi (1829) que estuvo representándose al menos desde 1829 a 1841, de la que Zorrilla tuvo cumplida noticia porque su padre, superintendente de policía en Valladolid, estuvo expidiendo hasta 72.000 permisos para que numeroso público de esta ciudad acudiera a Madrid para ver esa obra¹² y *Los polvos de la madre Celestina* (1840) de Hartsenbusch, representada hasta trescientas veces en vida del autor. Por tanto, de acuerdo con estos datos podemos argumentar que los cambios de la trama que conllevan la supresión de las escenas fantásticas y la aparición del fantasma de Arjona se pudieron producir para que la obra tuviera menos escenarios, aunque esas escenas hubieran gustado, seguramente, al público contemporáneo a Zorrilla.

Además, Zorrilla había puesto en escena unos meses antes del estreno de *La mejor razón, la espada*, una obra de gran aparato escénico en ese mismo teatro, la titulada *El caballo del rey don Sancho* (1843), con muchos escenarios y de ella

11. Jankovic, 2009, p. 48.

12. Zorrilla, 1880, III, p. 20.

solamente se había realizado una representación, por lo que resulta lógico que el dramaturgo pensara en cambiar de estrategia si quería lograr el éxito y el abaratamiento de la puesta en escena de su siguiente obra.

Íntimamente relacionado con este aspecto está el contexto teatral en el que José Zorrilla estrena su obra. El dramaturgo vallisoletano llevaba varios años escribiendo obras para el Teatro de la Cruz, pues había llegado a un acuerdo con el empresario Juan Lombía, que le ofreció un sueldo mensual para que escribiera en exclusiva para el Teatro de la Cruz, y que en la temporada de 1843 a 1844 le había encargado la realización de tres comedias. En sus *Recuerdos del tiempo viejo* señala que *La mejor razón la espada* «fue otro de mis triunfos de aquel año, pero no para qué alabarme por él, puesto que lo que en aquella obra vale algo es de Moreto, y no mío»¹³ y continuaba explicando en esas memorias que aquella temporada del 1843 a 1844 presentó la particularidad de que el actor principal de la compañía de Lombía, Carlos Latorre, se había ido a trabajar a Barcelona, por lo que quedaba a cargo de los papeles principales de las obras Juan Lombía, que, además del empresario teatral era un actor de mucho éxito en su momento y solía desempeñar papeles cómicos. En la década de los 40 del XIX el Teatro de la Cruz rivalizaba con el Teatro del Príncipe, del afamado actor Julián Romea. Zorrilla era una de las bazas principales del Teatro de la Cruz para lograr éxitos de público y en esos años estrenó sus obras más célebres como *El zapatero y el rey* (1842) y *Don Juan Tenorio* (1844). Por otro lado, Zorrilla era consciente de las debilidades y fortalezas de Lombía como actor. Así señala en su libro de memorias que:

era un gracioso de buena ley y un característico de primer orden en especiales papeles; era uno de los actores más estudiosos y que más han hecho olvidar sus defectos físicos con el estudio y la observación. Su figura era un poco informe por su ninguna esbeltez y flexibilidad; su fisonomía inmóvil, de poca expresión; y sus piernas un sí es no es zambas; cualidades personales que, en lo gracioso y lo característico, le daban el sello especial del talento, pues se veía que luchando consigo mismo de sí mismo triunfaba¹⁴.

Ya que el dramaturgo sabía de antemano que debía escribir/adaptar una obra para un actor de estas características físicas, que además era el empresario que le pagaba, es lógico que seleccionara la obra atribuida a Moreto y que sobre su texto operara el cambio de engrandecer la figura del gracioso Guijarro a costa del adelgazamiento dramático de otros caracteres, incluso el del galán don Pedro de Pantoja. Este testimonio de Zorrilla sobre el carácter del actor/empresario puede completarse con el de Julio Nombela en *Impresiones y recuerdos*: «Lombía, un verdadero artista, era además un inteligente empresario: conocía al público y no vacilaba en sacrificar el arte al negocio»¹⁵ y todo ello nos lleva considerar que antes de reescribir la obra en la mente del dramaturgo estaban estos condicionantes.

13. Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, I, p. 149.

14. Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, I, p. 62.

15. Nombela, 1976, p. 121.

Asimismo, a la hora de reelaborar los papeles femeninos, Zorrilla debió de tener en cuenta que la compañía de Lombía contaba con excelentes actrices, como las hermanas Lamadrid, Bárbara y Teodora, las hermanas Baus, Antera y Joaquina, así como la actriz cómica de gran reputación en el momento, Juanita Pérez¹⁶. Ello le llevó a aumentar los parlamentos y la aparición escénica de la criada Leonor, aunque el rastreo de la prensa contemporánea no ha arrojado datos que permitan identificar a las actrices que desempeñaron los papeles femeninos en la obra.

Finalmente, como consideración general de la propia comedia, es importante señalar que las refundiciones del teatro clásico español venían a favorecer una corriente de defensa del teatro español, áureo, original o refundido, frente a la excesiva presencia de obras francesas en las tablas del momento. En este sentido, el 23 de junio de 1843 la *Revista de Teatros. Diario pintoresco de Literatura* anuncia la futura representación de esta obra con el siguiente texto:

La empresa del Teatro de la Cruz va a poner en escena *La mejor razón la espada*, comedia refundida por don José Zorrilla de la que escribió Moreto con el título *Las Travesuras de Pantoja*. Dicha empresa se ha propuesto por un espíritu laudable de españolismo desinteresado presentar en la escena comedias de nuestro antiguo teatro y de selectos autores como Calderón, Moreto, Lope de Vega y otros, refundidas por modernos poetas, alternando con las producciones originales de estos. Este pensamiento, acerca del cual nos extenderemos otro día, es altamente recomendable; revela el deseo de emancipar nuestro teatro de la vergonzosa tutoría del extranjero, y de probar que nos bastamos a nosotros mismos. [...] al público y la prensa corresponde alentar los buenos deseos de la empresa que a tan útiles fines aspira, estimulando y prefiriendo las comedias nacionales a los abortos que de París se han introducido hasta ahora en España con el nombre de dramas¹⁷.

Esta noticia invita a la reflexión sobre algunos aspectos clave del teatro, aún no totalmente resueltos por la crítica, como el concepto de refundición, entendido como una copia más o menos fiel de un texto previo, la polémica sobre la invasión del teatro francés en los escenarios españoles de esos años¹⁸ o la invocación de un supuesto españolismo que debía ser promovido desde la prensa y los escenarios para defender del afrancesamiento nuestras tablas, españolismo un tanto falso, si tenemos en cuenta que el teatro era un negocio y que quienes estaban censurando esta invasión de lo francés en ocasiones, eran traductores al español de obras francesas en otros momentos.

Es destacable señalar que Zorrilla no se equivocó en el planteamiento de la refundición, si tenemos en cuenta el éxito de público y las muchas representaciones que se hicieron de la obra, siete representaciones desde el 19 de junio de 1843, numerosas reseñas en la prensa de la época y su publicación unos pocos días después de su estreno en la Galería dramática de la imprenta de Repullés. Tras su reposición en 1846 hay numerosas representaciones hasta 1881, lo que prueba

16. Zorrilla, *Recuerdos del tiempo viejo*, I, pp. 80-82.

17. *Revista de España*, 23 de junio de 1843, p. 2.

18. Menarini, 1980; Álvarez Barrientos, 1998; Gies, 2003.

que se había convertido en una obra de repertorio. Como muestra de las muchas reseñas que vieron la luz sobre la obra y que subrayaban su relevancia como puesta al día del teatro antiguo y su interés para el teatro nacional, recogemos una parte de la de Fermín Gonzalo Morón, crítico literario y buen conocedor del teatro áureo:

La mejor razón, la espada es refundición de una comedia antigua y el nombre solo del señor Zorrilla y su musa fecunda y eminentemente nacional son una seguridad suficiente de la belleza y mérito de la refundición. [...] en esta comedia se ve perfectamente lo que era nuestro antiguo teatro, y las costumbres nacionales, [...] el público aplaudió muchas veces con entusiasmo los golpes de chiste e ingenio que hay en esta comedia, y su juicio prueba que, si bien hoy no puede fundarse un teatro nacional con refundiciones o imitaciones del antiguo, pueden estas sin embargo constituir una parte de nuestro repertorio dramático manejadas por talentos tan especiales como el Sr. Zorrilla¹⁹.

En conclusión, pese a lo que el propio Zorrilla indicó en su texto de memorias, la refundición que realizó de la obra atribuida a Moreto fue más que una simple repetición del texto. Con su talento teatral supo adaptar a los gustos del público del siglo XIX la obra áurea, con su sentido práctico se dio cuenta de las implicaciones económicas que supondría haber adaptado directamente la comedia y suprimió la variada escenografía del original. Además, supo contentar al empresario teatral del cual dependía su estipendio, y consiguió poner en escena una obra muy interesante y bien versificada que conservó las cualidades de la atribuida a Moreto.

REFERENCIAS EN PRENSA A LA MEJOR RAZÓN, LA ESPADA

- El áncora*, Barcelona, 24 de mayo de 1850.
- El áncora*, Barcelona, 17 de octubre de 1852.
- El áncora*, Barcelona, 4 de julio de 1853.
- El áncora*, Barcelona, 6 de julio de 1853.
- El Clamor Público*, Madrid, 23 de noviembre de 1852.
- La Correspondencia de España*, Madrid, 1 de febrero de 1875.
- Crónica de Cataluña*, Barcelona, 28 de septiembre de 1874.
- Crónica de Cataluña*, Barcelona, 16 de octubre de 1874.
- Diario constitucional de Palma*, 25 de junio de 1846.
- Diario de avisos*, Madrid, 19 de junio de 1843.
- Diario de avisos*, Madrid, 22 de junio de 1843.
- Diario de avisos*, Madrid, 24 de junio de 1843.
- Diario de avisos*, Madrid, 25 de junio de 1843.

19. Gonzalo Morón, en *Revista de España*, 1843, pp. 183-184.

Diario de avisos, Madrid, 1 de febrero de 1846.
Diario de avisos, Madrid, 15 de mayo de 1846.
Diario de avisos, Madrid, 17 de mayo de 1846.
Diario de avisos, Madrid, 18 de mayo de 1846.
Diario de avisos, Madrid, 19 de mayo de 1846.
Diario de avisos, Madrid, 28 de julio de 1848.
Diario de avisos, Madrid, 8 de diciembre de 1849.
Diario de avisos, Madrid, 6 de enero de 1852.
Diario de avisos, Madrid, 28 de noviembre de 1852.
Diario de avisos, Madrid, 23 de noviembre de 1857.
Diario de avisos, Madrid, 6 de julio de 1858.
Diario de avisos, Madrid, 3 de marzo de 1860.
El Eco del Comercio, Madrid, 26 de junio de 1843.
El Eco del Comercio, Madrid, 8 de diciembre de 1849.
El Enano, Madrid, 13 de julio de 1858.
El Español, Madrid, 13 de diciembre de 1846.
El Espectador, Madrid, 21 de mayo de 1846.
El Espectador, Madrid, 23 de mayo de 1846.
El Espectador, Madrid, 25 de junio de 1843.
La Esperanza, Madrid, 8 de diciembre de 1849.
El Fénix, (Valencia), 22 de febrero de 1846.
El Genio, Barcelona, 13 de abril de 1845.
El Genio de la libertad, Palma de Mallorca, 29 de enero de 1847.
El Genio de la libertad, Palma de Mallorca, 4 de octubre de 1848.
El Heraldo, Madrid, 22 de mayo de 1846.
El Heraldo, Madrid, 8 de diciembre de 1849.
La Ilustración Española y Americana, Madrid, 8 de octubre de 1879.
La Nación, Madrid, 8 de diciembre de 1849.
La Nación, Madrid, 4 de enero de 1852.
El Nuevo Avisador, Madrid, 28 de junio de 1843.
El Observador, Madrid, 8 de diciembre de 1849.

La Posdata, Madrid, 25 de julio de 1843.

Revista de España, Madrid, año II, tomo V, 1843, pp. 183-184.

Revista de teatros, Madrid, 23 de junio de 1843.

Semanario Pintoresco Español, Madrid, 9 de julio de 1843.

La violeta, Madrid, 5 de junio de 1864.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Barrientos, Joaquín, «Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX», en *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX ...y la burguesía también se divierte*, ed. Ana Sofía Pérez-Bustamente Mourier, Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave, El Puerto de Santa María, Fundación Pedro Muñoz Seca, 1995, pp. 27-39.

Álvarez Barrientos, Joaquín, «Traducciones, adaptaciones y refundiciones», en *Historia de la literatura española del siglo XIX, volumen I*, coord. Guillermo Carnero, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 267-275.

Álvarez Sellers, María Rosa, «La tragedia de honra: de Lope y Calderón a Matos Fragoso y Enríquez Gómez», en *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*, ed. María Rosa Álvarez Sellers, Valencia, Universitat de València, 1999 (*Cuadernos de Filología. Anejo XXXI*), pp. 207-226.

Álvarez Sellers, María Rosa, «Caminos portugueses hacia Oriente: de la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto a la comedia *Fernán Méndez Pinto* de Enríquez Gómez», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Ministerio de Fomento / CEDEX-CEHOPU, 2008, pp. 1-14.

Álvarez Sellers, María Rosa, «Dramaturgos barrocos de origen judeo-portugués: Antonio Enríquez Gómez, Miguel de Barrios y Manuel de Pina», en *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española. XXXV Jornadas de teatro clásico de Almagro (Ciudad Real)*, ed. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 145-164.

Barba Dávalos, Marina, *La música en el drama romántico español en los teatros de Madrid (1834-1844)*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid (Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Música), 2013.

Cid, Jesús Antonio, «Judaizantes y carreteros para un hombre de letras: Antonio Enríquez Gómez (1600-1663)», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. Manuel Gutiérrez Esteve, Jesús Antonio Cid, Antonio Carreira, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 271-300.

Díaz Larios, Luis F., «Moreto refundido por Zorrilla», en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Mesina, Armando Siciliano Editore, 1996, pp. 225-236.

- Di Pinto, Elena, «La obligación de los celos en dos comedias de Enríquez Gómez», en *La pasión de los celos en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Remedios Morales Raya y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 123-142.
- Domínguez de Paz, Elisa, «La aportación teatral de José Zorrilla: aproximación a su técnica dramática a través de una refundición», en *Homenaje al Profesor José Fradejas Lebrero*, Madrid, UNED, 1993, vol. II, pp. 565-579.
- Galbarro García, Jaime, «*San Hermenegildo* de Fernando de Zárata: contexto y lecturas de una comedia de santos», en *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española*, en XXXV Jornadas de teatro clásico de Almagro (Ciudad Real), ed. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2014, pp. 241-256.
- Gies, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Madrid, Akal, 2003.
- González Cañal, Rafael, «La trayectoria escénica de Antonio Enríquez Gómez», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 213-230.
- González Cañal, Rafael, «Las máscaras de un converso: el caso de Antonio Enríquez Gómez», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.1, 2018, pp. 291-306. <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.01.22>.
- González Cañal, Rafael, «La pareja de hermanas en *La presumida y la hermosa* de Antonio Enríquez Gómez / Fernando de Zárata», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 7.2, 2019, pp. 132-147. <https://doi.org/10.14643/72D>.
- González Cañal, Rafael, «Las relaciones de comedias áureas: el caso de Antonio Enríquez Gómez», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9.1, 2021, pp. 191-240. <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.13>.
- Gutiérrez Sebastián, Raquel, «*Las mocedades de Hernán Cortés* de Patricio de la Escosura. Caracteres y técnicas lopescas en una comedia romántica», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9.2, 2021, pp. 895-909. <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.02.61>.
- Gutiérrez Sebastián, Raquel, y Borja Rodríguez Gutiérrez, «Calderón de la Barca, personaje de folletín histórico», en *El dinero y la comedia española*, ed. Felipe Blas Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 171-204.
- Jankovic, Lise, «Las comedias de magia en el siglo XIX. Lo espectacular en la desmesura», *Hecho teatral. Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, 9, 2009, pp. 27-51.
- Madroñal Durán, Abraham, «*El alcalde de Mairena* de Fernando de Zárata, un entremés del siglo XVII rehecho y censurado en el XVIII», en *Teatro y poder*, ed. Aurelia Ruiz Sola, Burgos, Universidad de Burgos, 1998, pp. 243-252.

- Menarini, Piero, «El problema de las traducciones en el teatro romántico español», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 751-759.
- Menarini, Piero, *Al descorsarse el telón... Catálogo del teatro romántico español: autores y obras (1830-1850)*, Rímimi, Panozzo Editore, 2010.
- Moreto, Agustín (atribuida), *El valiente Pantoja, comedia atribuida en esta edición, por primera vez, a Antonio Enríquez [seudónimo Fernando de Zárate]*, ed. crítica de David Mañero Lozano, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.
- Nombela, Julio, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Tebas, 1976.
- Picoche, Jean-Louis, «De Moreto a Zorrilla. Un estudio sobre la refundición de *Las travesuras de Pantoja* con el título de *La mejor razón, la espada*», *Crítica Hispánica*, 17.1, 1995, pp. 100-116.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, «Expediente inquisitorial de *Las misas de San Vicente Ferrer* de Enríquez Gómez (1748)», *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 6, 2012, pp. 40-63.
- Zorrilla, José, *La mejor razón, la espada*, Madrid, Repullés, 1843.
- Zorrilla, José, *Recuerdos del tiempo viejo*, Barcelona, Imprenta de los sucesores de Ramírez y compañía, 1880.