

ADELARDO LÓPEZ DE AYALA
Y SU VERSIÓN DE *EL ALCALDE DE ZALAMEA*
DE CALDERÓN DE LA BARCA

ADELARDO LÓPEZ DE AYALA AND HIS VERSION OF
EL ALCALDE DE ZALAMEA
BY CALDERÓN DE LA BARCA

Juan Manuel Escudero Baztán

<https://orcid.org/0000-0003-0089-2785>

Universidad de La Rioja

TEMT. Teatro Español desde la Modernidad Temprana

C/. San José de Calasanz, 33

26004 Logroño (La Rioja)

ESPAÑA

juan-manuel.escudero@unirioja.es

Resumen. Este trabajo analiza en detalle una refundición poco conocida de la tragedia calderoniana *El alcalde de Zalamea* llevada a cabo a mediados del siglo XIX por el escritor y dramaturgo Adelardo López de Ayala. El texto de la versión decimonónica se inserta dentro de la controversia estética sobre el valor del teatro barroco en la llamada «querrela calderoniana», que enfrentó a partidarios y detractores de la dramaturgia de don Pedro Calderón de la Barca. La versión que lleva a cabo López de Ayala lo señala como un firme defensor del teatro del gran dramaturgo barroco.

Palabras clave. Versión teatral; Calderón de la Barca; *El alcalde de Zalamea*; Adelardo López de Ayala; querrela calderoniana.

Abstract. This paper analyzes in detail a little-known rewriting of the Calderonian tragedy *El alcalde de Zalamea* carried out in the middle of the 19th century by the writer and playwright Adelardo López de Ayala. The text of the nineteenth-century version is inserted into the aesthetic controversy over the value of baroque theater in the so-called «Calderonian quarrel», which confronted supporters and detractors of the dramaturgy of don Pedro Calderón de la Barca. The version written by López de Ayala shows him as a firm defender of the theater of the great baroque playwright.

Keywords. Theatrical version; Calderón de la Barca; *El alcalde de Zalamea*; Adelardo López de Ayala; Calderonian quarrel.

Adelardo López de Ayala y Herrera, nacido en Guadalcanal (localidad perteneciente en la actualidad a la provincia de Sevilla) el 1 de mayo de 1828 y fallecido en Madrid el 30 de diciembre de 1879, fue durante su vida un influyente político a la vez que un reputado dramaturgo. Fue miembro numerario de la Real Academia Española, y ejerció varias veces como ministro de Ultramar durante el Sexenio Democrático y la Restauración. Nació en el seno de una familia pudiente, y, siendo muy joven, se trasladó a Sevilla para estudiar bachillerato y Derecho, pero no acabó la carrera y se consagró al teatro. En Sevilla escribió su primera pieza importante, el drama histórico *Un hombre de estado*. Se marchó a Madrid para estrenar su obra, lo que consiguió llevar a cabo en el Teatro Español, en 1851. Ese mismo año escribió su primera zarzuela, *Guerra a muerte*, con la que inició su dedicación a este género. También colaboró de forma asidua en la prensa madrileña de la época como brillante articulista. Su carrera política comenzó en 1857, representando a Mérida como diputado liberal, y al año siguiente fue elegido por Castuera, residiendo en la localidad de Cabeza del Buey. Entre los años 1857 y 1861 escribió *El tejado de vidrio* y *El tanto por ciento*. Con ellas alcanzó renombre como dramaturgo, siguiendo muy de cerca la estela de escritores consagrados de la época como Manuel Tamayo y Baus (principal representante del género de la alta comedia). El éxito de *El tanto por ciento* fue tan notable, sin duda la mejor obra del autor, que recibió un homenaje público encabezado por Francisco Martínez de la Rosa. Siguió estrenando nuevas obras como *El nuevo don Juan*, donde retoma el tópico personaje romántico ya tratado en *El tejado de vidrio* desde una nueva óptica. Sufrió un destierro a Portugal por oponerse al régimen de Isabel II. A su regreso fue nombrado ministro de Ultramar en el reinado de Amadeo I de Saboya, pero de nuevo, sus opiniones políticas le obligan a dimitir. El 25 de marzo de 1870 ingresó como académico de la lengua con un discurso sobre su autor teatral favorito, Pedro Calderón de la Barca. Con Alfonso XII, siguió siendo diputado y ministro. En 1878 fue nombrado presidente del Congreso y publicó *Consuelo*, una de sus obras más notable. Se estrenó en Madrid el 30 de marzo de 1878 y a su exitoso estreno acudió el rey, quien además le encargó la oración fúnebre por la reina María de las Mercedes en la que fue su última aparición pública. En diciembre de 1879 el rey le propuso como presidente del Consejo de Ministros, lo que rechazó en favor de Antonio Cánovas

del Castillo, pues el dramaturgo se encontraba ya muy enfermo. Murió en los últimos días de ese mismo año en Madrid.

López de Ayala escribió unas catorce piezas en total, entre dramas históricos, comedias y zarzuelas, cultivando los dos géneros más difundidos de la época: la comedia cómica y la alta comedia, pues ambos géneros vertebran la vida teatral española de mediados del siglo XIX. Y demostrando una admiración profunda por la figura de Pedro Calderón de la Barca, a cuya sombra escribió comedias de capa y espada como *Los dos Guzmanes*, adaptó tragedias tan conocidas como *El alcalde de Zalamea*, y dedicó varios escritos a la figura del genial dramaturgo áureo como el que leyó en su discurso de ingreso a la Real Academia Española. Su postura estética, como se verá a continuación, participa de lleno en la línea continuista de una comedia cómica basada en el enredo heredado del siglo XVII y que se sitúa claramente en uno de los dos bandos que sustentaron en la época la llamada «querrela calderoniana». Merece la pena detenerse un poco en ambos aspectos antes de centrar estas páginas en el análisis de su versión de *El alcalde de Zalamea* calderoniano.

La primera cuestión tiene su eje principal en una controversia de índole estética. El siglo XIX hereda del siglo XVIII una prevención atávica contra la estética barroca y en especial contra la fórmula teatral creada por Lope. Prejuicios estéticos, literarios y sociológicos configuran una percepción del teatro áureo como manifestación artística obsoleta y alejada de la sensibilidad del espectador. Esta revisión crítica a la baja es la causa primordial del aumento del interés por el teatro de Calderón y otros escritores. Y termina por configurar una especie de imperativo estético y social que legitima la necesidad de refundir las obras barrocas para desbrozar en ellas todo lo inútil y pernicioso. Muchos son los autores del XIX que muestran interés creciente por la obra del dramaturgo madrileño. Y algunos de sus más destacados seguidores fueron Manuel Bretón de los Herreros y el propio Adelardo López de Ayala, que se sitúan, sin duda, dentro de esta corriente reformista. Las varias manipulaciones llevadas a cabo en los textos áureos permiten hablar de un número variable según los casos de procesos de escritura bajo etiquetas a veces poco claras como adaptaciones, refundiciones, versiones, etc. Sin entrar en mayores deslindes terminológicos (que no vienen al caso), son siempre casos de reescrituras con mayor o menor grado de aproximación con respecto al modelo que siguen. Responden en la mayoría de los casos a un afán actualizador y

de adecuación sincrónica. Hay datos objetivos que avalan esta visibilidad del teatro del Siglo de Oro. Adams¹ señala, por ejemplo, cómo entre 1820 y 1850 se representaron en Madrid 2730 obras del Siglo de Oro, lo que supone aproximadamente un 10% del total de obras estrenadas durante esos años. El mismo Bretón, en varios artículos suyos, presenta resúmenes estadísticos de las obras llevadas a la escena en los teatros del Príncipe y de la Cruz en algunas temporadas concretas, como en la de 1831-1832, en donde de las cincuenta y cuatro piezas ofrecidas, seis fueron obras originales (una tragedia y cinco comedias) y seis también el número de refundiciones².

En este sentido, las relaciones de intertextualidad que se establecen entre los modelos y sus respectivas reescrituras son muy interesantes porque ponen de manifiesto los modos de leer y comprender el teatro barroco por los dramaturgos del siglo XIX. Sin embargo, abordar este tema de manera recta parte necesariamente de un deslinde de conceptos fundamentales que la crítica actual confunde a veces. Hay dos perspectivas que conviven alejadas, pero que en algún momento de su desarrollo se entrecruzan. Una tiene que ver con la interpretación crítica del teatro áureo y su significado, donde predomina el entendimiento de los procesos dramáticos a partir de una serie de reglas y convencionalismos sociales que sustentan la maquinaria dramática barroca. Ignorarlos o manipularlos condiciona la comprensión global de los textos y de las condiciones en las que fueron escritos. Bajo este parámetro de análisis crítico, las reescrituras decimonónicas ejemplifican qué no entendieron los intelectuales del diecinueve, y la raíz de las fobias estéticas que arrasó el teatro barroco hasta su rehabilitación a finales de la centuria. La otra perspectiva es más simple al depender solo del conocimiento y de la lectura cabal de los dramaturgos del XIX. Es decir, de su estricto conocimiento del teatro barroco y de las posturas estéticas derivadas de ese conocimiento que se aúnan, claro, con la visión positivista y reformista del teatro como herramienta de cambio y de enseñanza social. En este sentido, cobra importancia notar qué sabían los dramaturgos decimonónicos y cómo entendían el teatro de Calderón. Ambas perspectivas son diferentes, pero a veces se mezclan por ignorancia de quien lee hoy estas obras, y generan confusión y malentendidos.

¹ Ver Adams, 1936, p. 342. Citado, a su vez, por Miret, 1997, p. 43.

² Ver Bretón de los Herreros, *Obra dispersa*, 1965, pp. 209-212. Citado, a su vez, por Miret, 1997, pp. 43-44.

La segunda cuestión que interesa resaltar entra de lleno en lo que se podría considerar una controversia literaria entre detractores y defensores de la figura de don Pedro Calderón de la Barca y, en última instancia, del conjunto del teatro barroco español. La llamada «querrela calderoniana» no fue sino una confrontación entre aquellos radicalmente opuestos a respetar la tradición del teatro clásico español y aquellos otros que exigían un teatro radicalmente nuevo y alejado de patrones que tildaban de anacrónicos e inaceptables³. Es sintomático en este punto particular la posición por ejemplo de un Bretón de los Herreros⁴, que dejó impresas en artículos y en otros lugares de su obra abundantes ideas al respecto⁵. En un artículo aparecido el 2 de diciembre de 1831 en el *Correo literario y mercantil*, con el título de «Teatro. Producciones originales»⁶, señala como necesarias las refundiciones del teatro clásico para adaptarlas al público de la época⁷. Las opiniones de Bretón se inscriben en un contexto de disputa sobre el valor de las obras dramáticas del Siglo de Oro, y lo que estas podían aportar como novedoso al teatro del diecinueve. En este sentido se deben entender las impresiones generales de autores como Bretón de los Herreros,

³ Para un panorama general del teatro español del siglo XIX, sigue siendo fundamental el estudio de Gies, 1996.

⁴ Remito para mayores precisiones al catálogo de su producción dramática inserto en el primer volumen de sus obras de 1883, pp. XIX-XXIX. También estudia algunas de estas refundiciones Flynn, 1977. Para estudios concretos de algunas de estas refundiciones, ver Ruiz Vega, 1998 y Vellón Lahoz, 1996.

⁵ Es clásico el trabajo de Qualia, 1941. Miret, 2004, hace acopio de material muy interesante a este respecto. Lo que reproduzco aquí es una pequeña muestra, y remito a su trabajo para mayores detalles.

⁶ «Ni por respeto supersticioso se ha de privar al público de ver puestas en escena muchas comedias antiguas que, sin ser refundidas, sería imposible representarlas, ya porque al gusto del siglo repugnarían algunas escenas, ya porque otras, tales como se escribieron, serían reprobadas por la censura; ya en fin porque algunas de dichas comedias pueden ser purgadas con facilidad y sin perjudicar a su mérito de ciertas irregularidades que las afean, y en que incurrieron sus autores, no por ignorancia, sino por desidia o por acomodarse al mal gusto y demasiada tolerancia del público para quien escribían» (ver Bretón de los Herreros, *Obra dispersa*, 1965, pp. 209-212).

⁷ Pero este fenómeno es una constante en cada periodo. Fue el deseo expresado por Rey de Artieda en el XVI cuando buscó una fórmula alternativa a la anquilosada tragedia renacentista (ver Escudero Baztán, 2015) y lo mismo le ocurrió a Lope cuyo teatro está cimentado por el seguimiento ciego del «gusto del vulgo» (como repite con insistencia en su *Arte nuevo de hacer comedias*). Remito para más detalles al trabajo clásico de Rozas, 1976.

Amador de los Ríos, Rodríguez Rubí, Escosura, Tejado o Nocedal, y del propio López de Ayala⁸, que debatieron sobre la conveniencia de imitar a los poetas dramáticos del siglo xvii, pese a que Bretón insistía con prevención en que

si bien es conveniente conocer y estudiar a dichos escritores, no deben tomarse actualmente por modelos, puesto que el carácter y costumbres de la sociedad española ha sufrido un cambio notable respecto de aquella época.

En realidad —sigue discurriendo Bretón—, el más decididamente continuista de todos ellos, ni siquiera los caracteres y las costumbres pintadas por los dramaturgos del xvii «son la expresión más fiel de las de aquellos tiempos pues de otro modo habremos de suponer liviandad en todas las hijas, genio pendenciero en todos los galanes y tiranía en todos los padres»⁹. En realidad, la pretendida «querella literaria» quedó a un paso de convertirse en una estéril discusión de salón, dado que las preferencias del público apoyaron de largo la corriente continuista de un teatro receptivo a asimilar parte de los presupuestos estéticos del teatro clásico, lo que determinó, entre otras cuestiones, el éxito comercial de Bretón y otros dramaturgos afines.

Antes de comenzar el análisis de la versión de López de Ayala de la tragedia de Calderón, creo que puede ayudar a contextualizar su estudio la consideración de una serie de líneas de contacto estéticas, y si se quiere genéricas, que atañen al conjunto del teatro aurisecular, y de algunos aspectos más particulares de la comedia cómica. Pues parece cabal afirmar en términos generales que la estética particular de la comedia cómica áurea (en especial el subgénero de la llamada «comedia de capa y espada») es rescatada y profusamente empleada por López de Ayala, Bretón, y otros escritores después de eliminar un uso pragmático y edulcorado a través de los intentos neoclásicos de reforma de la comedia. En cierta manera, el magisterio moratiniano no terminó

⁸ Estos planteamientos fueron recogidos en un artículo sin firma publicado en el número 31 de la revista literaria de *El Español*, en 1845. Como escribe Miret (1997, p. 45): «El anónimo redactor de tal artículo nos presenta a un Bretón preocupado por la poca utilidad moral —e incluso peligrosidad— que los personajes y situaciones que aparecen en las obras del xvii pudieran tener para un espectador del xix, puesto que la sociedad era distinta». La cita de Bretón corresponde a dicha revista.

⁹ Sobre esta estética del teatro como reflejo de la realidad en el diecinueve, ver Caldera, 1983.

de convencer a algunos comediógrafos a la hora de escribir comedias cómicas. Sus maneras de entender el teatro están más próximas al teatro del Siglo de Oro, y esto explicaría, por sí solo, la insistencia en refundir textos calderonianos y la defensa de sus postulados estéticos.

Como se ha apuntado arriba, el siglo XIX arranca con una idea del concepto de comedia que se asienta en los ideales de la reforma teatral neoclásica bajo el magisterio de Leandro Fernández de Moratín, que propugna un teatro moralizante con una decidida función catequética de educación ciudadana. Moralización efectiva que se hacía acompañar de otros aditamentos no menos fundamentales como la contemporaneidad, la imitación de seres humanos, acciones y sentimientos, digamos consuetudinarios, o el uso de la prosa en sustitución del verso. Todos estos elementos apuntan en el fondo a una búsqueda de la verosimilitud, vista como un logro original de la nueva estética teatral, que reaccionaba contra los excesos de un teatro pretérito. Asunto importante por cuanto responde a una necesidad de corregir desviaciones de un teatro barroco que había sepultado el concepto de lo verosímil (del cual hablaba Lope de Vega en su *Arte nuevo*) bajo la tupida hojarasca de fórmulas teatrales con predominio de la música, el canto y demás excesos escenográficos. En este sentido, los neoclásicos reaccionan contra ese teatro de fin de siglo, y enarbolan la bandera de la verosimilitud, sin recordar muy bien que ya la había levantado Lope en su momento. A todo esto cabe añadir la influencia francesa y su observancia estricta de las unidades de tiempo y lugar, olvidando por completo que de nuevo Lope había hablado largamente sobre ellas y había cultivado su empleo sistemático en la comedia de capa y espada con una intencionalidad de convertir la comedia cómica en un artefacto lúdico sorprendente, y por ende inverosímil. Sin saberlo, los neoclásicos volvían a un teatro *verosímil* con un *inverosímil* empleo de la unidad de tiempo y lugar. Buscaban en la tradición francesa lo que estaba sepultado. En este sentido, el teatro de Moratín fue una referencia magistral para los principales dramaturgos del XIX. Pero su dramaturgia trazó una línea divisoria entre los seguidores sumisos y aquellos que quisieron señalarse como rebeldes. Aquellos que aceptaron las propuestas moratinianas y aquellos otros que buscaron nuevas vías diferentes de concebir el teatro. Si entre los primeros destacan autores como María Rosa Gálvez, Martínez de la Rosa, Fernando José Cagigal o Javier de Burgos, entre los segundos cobran protagonismo

figuras como López de Ayala, Gorostiza¹⁰ y, sobre todo, Bretón. Lo curioso es que ambas maneras de entender el teatro conocieron la aquiescencia del público, y gozaron de éxito en las tablas.

Sobre estos presupuestos no cabe duda en considerar la figura de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) como representante máximo de esos dramaturgos con ansias de renovación de una manera de concebir el teatro como la de Moratín no compartida por una parte de los dramaturgos. Es, no obstante, exagerado considerar a Bretón como el único experimentador en busca de una fórmula teatral nueva¹¹. Como en otros comediógrafos afines, puede observarse la evolución desde un moratinismo que se declara reverencial hasta la plasmación personal de una forma de entender el teatro en la que se atenúan o desaparecen componentes moratinianos esenciales, como la finalidad moralizadora, el respeto a la verosimilitud, desplazados por la importancia dada al «efecto teatral», el agrado, la «diversión» del nuevo público en una nueva sociedad, a los que se suman el atractivo de modelos como la comedia española del xvii y, sobre todo, de Scribe¹², que dan lugar a piezas consideradas como «pintura fiel de las costumbres», pero realizada desde una selección irónica, distanciada y fuertemente teatral¹³.

La versión de *El alcalde de Zalamea* que lleva a cabo López de Ayala parte de un respeto reverencial al texto original, pero realiza cambios

¹⁰ Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851) se erige como figura un tanto controvertida en cuanto a la valoración y adscripción de su obra dramática. Para Cook, 1974, pp. 467-468, es el mejor seguidor de Moratín. Por el contrario, Alonso Cortés, 1968, p. 265, es tajante al afirmar que con sus obras más bien mediocres «la comedia moratiniana se desploma». Para un panorama general de su obra, ver Muro, 2003.

¹¹ Como señala Caldera, 1978, p. 163.

¹² Se trata del dramaturgo parisino Eugène Scribe (1791-1861), quien alcanzó a ser uno de los autores dramáticos franceses más prolíficos de la historia y uno de los libretistas más fecundos, componiendo cerca de quinientas piezas entre comedias, vaudevilles, dramas y libretos de ópera. Durante años fue la figura dominante de la vida teatral en París, con un estreno al mes.

¹³ *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (1831), seguramente la obra más conocida de Bretón, puede considerarse un buen ejemplo de la particular poética del dramaturgo. Ver Muro, 1999, pp. 31-63, cuyo argumento recuerdo muy de cerca al de algunos entremeses del siglo xvii en los que una dama sufre el galanteo de tres pretendientes, cuya descripción moral y física se sitúa muy próxima a las figuras ridículas protagonistas de las comedias de figurón. Todo el desarrollo del enredo recuerda muy de cerca las conocidas estructuras de la comedia cómica áurea.

que tienen que ver más con la disposición de la acción, y con la pertinencia de la dramatización de ciertos momentos de la peripecia, que con una reescritura total de la epidermis expresiva del texto. Esto significa que el dramaturgo mantiene una fidelidad muy cercana al texto calderoniano, reproduciendo alrededor del 70% de los versos calderonianos. La intención del autor no es tanto la reescritura de un nuevo texto, sino la necesidad de adaptarlo a los gustos particulares de un público decimonónico. Por ello hay tanto respeto por la dicción poética del original. Solo se añaden versos nuevos cuando el dramaturgo introduce nuevas escenas, o, como ocurre en las adaptaciones que lleva a cabo Bretón del teatro clásico español, cuando se ve la necesidad de aligerar la rígida expresión culta de Calderón. En este último sentido creo que bastará con un ejemplo, que resulta muy pertinente a este respecto. Recuérdese la famosa escena de la segunda jornada en la que Crespo y don Lope entablan un ameno diálogo en un no menos ameno e idílico jardín, escena teñida de lenguaje gongorino con acopio de cultismos y alusiones metatextuales a la poesía de Góngora (vv. 1087-1104, habla Crespo):

Sentaos; que el viento suave
 que en las blandas hojas suena
 destas parras y estas copas,
 mil cláusulas lisonjeras
 hace al compás desta fuente,
 cítara de plata y perlas,
 porque son en trastes de oro
 las guijas templadas cuerdas.
 Perdonad si de instrumentos
 solos la música suena
 de músicos que deleiten
 sin voces que os entretengan;
 que como músicos son
 los pájaros que gorjean,
 no quieren cantar de noche,
 ni yo puedo hacerles fuerza.
 Sentaos, pues, y divertid
 esa continua dolencia.

La misma escena en López de Ayala se resuelve de la siguiente manera, aligerando su tono excesivamente cultista y difícil (escena IV, p. 33)¹⁴:

Sentaos; que el viento suave
 que en las blandas hojas suena
 de esas parras y el murmullo
 de aquella fuente risueña,
 ensanchan el corazón
 y el apetito despiertan.
 Y siento no regalaros
 con música, como cuentan
 de los reyes, cuando comen;
 pero no hay en Zalamea
 más músicos que los pájaros
 que en los árboles gorjean,
 y estos ni cantan de noche
 ni yo puedo hacerles fuerza.
 Sentaos pues, y divertid
 esa continua dolencia.

Fuera de la constatación de estos cambios en el sustrato lingüístico de la comedia, el respeto de Ayala es continuo con el texto calderoniano. Los cambios más significativos operan, por tanto, en la alteración de las secuencias y su traslación a una división escénica que a veces se aleja bastante del original. El otro punto inflexivo de cambio tiene que ver con aquellas escenas que se suprimen en la versión decimonónica y con aquellas otras que se dramatizan y que carecen de recorrido dramático en el original. Es decir, se altera la sustancia argumental a través de la supresión de motivos desarrollados por Calderón, mientras que se añaden otros del propio López de Ayala que dramatizan momentos de la acción que Calderón elude desarrollar en escena. La alteración del orden secuencial tiene como consecuencia inmediata la anulación de la medida estructural que Calderón había diseñado para su obra, basada en una correlación

¹⁴ Se conserva manuscrito autógrafo de la versión de López de Ayala (BNE, Ms. R-219) que sirvió para preparar el texto de la edición príncipe de 1864, que es el que manejo.

muy equilibrada de acciones paralelas diseminadas a lo largo de las tres jornadas¹⁵.

Hago a continuación un repaso de las diferencias más notables entre las tres jornadas calderonianas y los tres actos de López de Ayala.

El acto primero de la versión decimonónica suprime el icónico arranque de los soldados caminando en tropa, y por campo abierto, camino de Zalamea. En el original calderoniano el significado profundo de la escena tiene que ver con la intromisión de una especie de virus letal —que destruirá la familia de Crespo— que llega del exterior y termina por instalarse en la parte más recóndita de la casa de Crespo (el desván), allí donde se esconde Isabel. En la tragedia del XVII el juego constante entre el exterior y el interior queda totalmente anulado en la versión posterior. Se abre la obra entonces con la presencia en la ventana de Isabel y de Inés, su prima, expectantes ante la llegada del ejército y del no menos simbólico desfile del pobre hidalgo que pretende a Isabel, tándem inseparable en Calderón —don Mendo y Nuño, su criado— que elimina López de Ayala en su comedia (recuérdese que ambos personajes desaparecen por completo en la tercera jornada calderoniana¹⁶). A continuación entran en escena Pedro Crespo y su hijo Juan, en idéntica disposición al original donde se pondera la riqueza agraria del primero y la vida ociosa del segundo, dilapidando peligrosamente su tiempo en el juego. Las escenas siguientes, III, IV y V, repiten el orden y la disposición calderonianas, ajustándose su contenido a lo narrado en el modelo: la llegada del sargento, anunciando el hospedaje del capitán en casa de Crespo, la posterior discusión entre padre e hijo, que no es sino una muestra de la brecha generacional que les separa, empeñado Crespo en la defensa de una nobleza de sangre a la que no puede acceder, y el hijo, partidario de una nobleza adquirida por méritos, en este caso dinerarios. La discusión por la compra de una ejecutoria, ejemplificada su casuística a través del célebre cuento-cillo del calvo, termina con la reclusión de Inés e Isabel en el desván de la casa familiar. Se suceden después los mismos hitos argumentales que en Calderón: el encuentro entre Juan y el Capitán, y el deseo del hijo de Crespo de probar fortuna como soldado; la conversación entre capitán y sargento sobre la belleza de la hija de Crespo, verdadero

¹⁵ Para muchos detalles referentes a la estructura de la obra de Calderón, remito a la introducción de la edición de la obra de Escudero Baztán, 1998.

¹⁶ Ver más detalles en Escudero Baztán, 2010.

motivo que ha propiciado la elección del alojamiento para el Capitán, y el consiguiente parlamento del noble militar donde compara a Isabel con una mujer villana con «malas manos y pies» (pues aún no la ha visto); y la aparición en la obra de Rebolledo y La Chispa pidiendo apadrinar el juego del boliche entre los soldados para garantizar sus sustento (escena IX). En este caso, la aparición en escena de la soldadesca y la curiosidad malsana del Capitán por ver a Isabel inician, al igual que en Calderón, el primero de los asaltos que sufre la hija de Crespo. Se produce en la escena X la falsa persecución de Rebolledo que termina con el Capitán en el desván cortejando a Isabel. La oposición entre el Capitán, Crespo y su hijo termina con la presencia de un pacificador dotado de la suficiente autoridad como para desarbolar el premeditado asalto. La llegada *in extremis* de don Lope de Figueroa (escena, IX, p. 21) restaura en apariencia, y por el momento, el orden y la cordura. Este primer acto acaba de la misma manera que la primera jornada calderoniana, con la aseveración de tintes proféticos que se verá desmentida después: «Caprichudo es don Lope: / no haremos migas los dos» (escena XIII [pone XII por error], p. 25 en López de Ayala; vv. 893-894 en Calderón).

La segunda jornada en Calderón se estructura a través de dos nuevos asaltos que ingenia el Capitán con la intención de conseguir por la fuerza a la hija de Crespo, con una construcción dramática idéntica, que cambia en detalles mínimos pero determinantes para que el último asalto suponga la aparente victoria del Capitán. El detalle mínimo es la ausencia de don Lope de Figueroa. En este caso, la falta del pacificador deja el camino libre al acto criminal del Capitán. Hay elementos en Calderón que quedan fuera del plano visible de la acción, y que entran dentro del principio de economía dramática, como los mecanismos materiales y simbólicos que permiten el acceso al lugar donde se encuentra Isabel, que en Calderón es un espacio que no se especifica. Sin embargo, López de Ayala opta por la presencia escénica de un elemento material, una llave, que, entregada por la criada, permite entrar al jardín privado donde descansa Isabel a solas y donde se produce primero la asechanza de su acosador. De este modo, la sucesión de escenas en la versión decimonónica arranca con la declaración impetuosa del deseo irrefrenable que invade al Capitán, repitiendo los mismos versos calderonianos que se circunscriben a toda una compleja imáginería relacionada con el fuego y sus derivados en una sucesión reiterada de metáforas magistralmente dispuestas por el dramaturgo.

A esta escena inicial le sigue después la llegada de Rebolledo con la fatídica llave que una criada le ha dado para poder abrir el postigo y entrar a rondar a Isabel de noche. Se repite la misma escena que en Calderón en relación con la jácara que canta La Chispa. Las escenas siguientes siguen de cerca la estructura de la comedia calderoniana: se reproduce el incidente de La Chispa con un pobrete que queda con la cara marcada por desavenencias en el juego del boliche, el encuentro en el ameno jardín entre don Lope de Figueroa y Crespo, que significa la reconciliación de ambos y la desactivación de las palabras proféticas que cierran la primera jornada, la salida de las mujeres de la casa y la petición del General de llevarse a su hijo Juan para iniciarlo en la carrera militar. La escena VIII escenifica la confrontación entre el capitán y sus secuaces y don Lope y Pedro Crespo, que materializa el primer asalto (de este segundo acto). A continuación, haciendo uso instrumental de la llave, López de Ayala concibe una escena de su propia inventiva que se desarrolla en el jardín, configurada como un encuentro entre el Capitán e Isabel, donde este intenta seducir sin éxito a la doncella ante la llegada de parte de la soldadesca. Se produce una agria discusión entre Crespo, su hijo y el Capitán que en este caso es abortada de nuevo por la intervención de don Lope, que amonesta al Capitán (p. 45). Después se repiten de idéntica manera los episodios de la despedida de Juan por parte de su familia y del adiós de don Lope que regala otro objeto material (importante para Calderón) a Isabel, la llamativa venera guarnecida de diamantes. La escena XVII muestra, como ocurre en el original calderoniano, cómo la familia de Crespo queda al final de la azarosa jornada reunida en el exterior de la casa paterna, envuelta en la melancólica remembranza producida por la ausencia de Juan, de camino con los tercios encabezados por don Lope de Figueroa, y cae presa del segundo asalto del capitán que ahora sí tiene éxito al haber desaparecido la figura de don Lope. El ataque por sorpresa de los soldados produce al fin el rapto de Isabel (escena XVIII, p. 52, habla el Capitán) rematándose así el segundo acto:

Calla: de los brazos mismos
de su padre he de arrancarla,
si no me queda otro arbitrio.
Yo la robo: si alguien quiere
seguir mi huella, impedidlo

de cualquier modo, aunque sea
a cuchilladas.

La alteración más importante que lleva a cabo López de Ayala tiene que ver con la supresión al inicio de su tercer acto del largo parlamento de Isabel que abre la tercera jornada calderoniana. Allí relata Isabel su violación y se produce la emotiva escena del encuentro con su padre en el monte. Recuérdese que en esa escena Isabel se entrega a su padre para que este pueda lavar su honor, y que, ante su atónita mirada, es perdonada y Crespo decide, entonces, bajar con premura a Zalamea para evitar un mal mayor a su hijo Juan, que ha cruzado espadas con el Capitán después de su canallesco acto. Además, en Calderón, desde la perspectiva de la medida y exacta estructura de la obra, el arranque de la tercera jornada supone de nuevo una vuelta desde lo exterior (y lo salvaje) hacia el interior, la civilización regulada a través de las leyes de los hombres. En su lugar, López de Ayala sitúa la acción directamente en el pueblo, en la casa consistorial, justo el día en que se realiza la elección anual del nuevo alcalde. Crespo está decidido a pedir justicia y a que el delito del Capitán no quede impune. Para ello se enfrenta al dilema de callar o hacer pública la deshonra de su hija para poder dar forma forense a su querella y pedir por esa vía de manera legítima justicia. Otro cambio importante en este punto del desarrollo del enredo es la determinación que toma Isabel de suplicar a su padre que la deje ingresar en el convento de las carmelitas (escena I, p. 56):

Señor,
si mi dolor te lastima,
déjame en ese convento
de las madres carmelitas:
yo siempre he sido devota
de la Virgen: compasiva
me acogerá. Solamente
en su presencia divina
podré llorar sin zozobra,
podré respirar tranquila.

De forma sorpresiva Crespo es nombrado alcalde y ha de hacer frente como «estrena de justicia» a dos grandes sucesos: la venida del rey a Zalamea y el caso de un capitán herido en extrañas circunstancias. Pero Crespo rumia en secreto la ejecución de su justicia-venganza: «ya

tenéis el padre alcalde: / él os guardará justicia» (escena II, p. 62). La escena tercera cambia de lugar y protagonistas y se centra en los delincuentes: el Capitán, sargento, Rebolledo y La Chispa, preocupados por el extremo celo del recién nombrado alcalde. A partir de este momento se produce la puesta en marcha de la maquinaria que Crespo ingenia para conseguir vengar el honor de su hija a través del castigo justo al Capitán por su delito. La escena cuarta¹⁷ lleva a las tablas la preparación de la famosa escena calderoniana donde Crespo intentará convencer a don Álvaro de Ataíde de que acepte la mano de su hija y repare su honor. La escena es idéntica a la escrita por Calderón, pues es uno de los momentos estelares de la tragedia del xvii, y López de Ayala lo respeta de manera escrupulosa. Como ocurre en el original la negativa al convenio amistoso que ofrece Crespo termina con el Capitán entre rejas a la espera de su juicio y su sentencia. Y continúa con el apresamiento de sus secuaces, pues son testigos directos del acto infame del Capitán. A partir de aquí López de Ayala retoma el relato dramático calderoniano y repite uno por uno los pasos de la tragedia áurea hasta llegar al desenlace final. Crespo detiene a su hijo que ha vuelto de incógnito a Zalamea para matar a su hermana y limpiar así la deshonra familiar; Isabel hace una declaración pública y por escrito de los hechos que incriminan al Capitán; los testigos oculares de la violación han confesado frente a la justicia...; todo parece listo para que el proceso se sustancie y la sentencia se ejecute con mano firme. Se comienza a fraguar así la última y definitiva confrontación entre el pueblo de Zalamea —y Pedro Crespo a la cabeza como alcalde— y don Lope de Figueroa, que regresa con sus tropas para reclamar a los prisioneros. Se trata, claro, de una confrontación colectiva, ya no individual como en los casos anteriores, que necesita la intervención de una instancia superior que no puede ser otra que la presencia del rey. A partir de ahí, López de Ayala rememora de nuevo de manera fiel las escenas finales de la obra calderoniana en la que Crespo debe defender ante el rey su peculiar justicia y los diversos defectos de forma que ha incumplido en el transcurso de su ejecución (escena XVI [XV], pp. 79-82). El final de López de Ayala es perspicaz, en cuanto que plasma en escena una de las inevitables consecuencias de una restauración

¹⁷ Es la escena III en el texto de López de Ayala. Hay un error en la numeración de las escenas en el impreso a partir precisamente de la tercera escena de esta última jornada.

imperfecta del orden inicial, sometido a los vaivenes del devenir trágico. A saber, la soledad radical de Pedro Crespo que ha visto destruida su familia (Juan ha marchado como soldado e Isabel ha ingresado en el convento de las Carmelitas) y afronta sumido en la soledad más profunda los postreros años de su vejez (escena última, p. 83):

| | |
|--------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| CRESPO | Adiós, Juan. (<i>A don Lope.</i>) Con dos hijos me encontrasteis; sin ninguno quedo ya. |
| LOPE | Hartos cuidados os quedan con esa vara. |
| CRESPO | Es verdad: y administrando justicia y manteniendo la paz, todos los hijos del pueblo su padre me llamarán. |

En suma, la versión de López de Ayala, pergeñada desde la perspectiva de un admirador de la obra de Calderón, respeta bastante el texto del dramaturgo áureo. Y aunque añade algunas pocas escenas de su propia invención, en líneas generales reproduce con bastante fidelidad el espíritu y la letra de la genial obra del dramaturgo barroco. Es, una vez más, un excelente ejemplo de cómo los dramaturgos del XIX leyeron las obras de nuestros clásicos, en un afán por actualizar el canon barroco a los gustos de un público que todavía seguía vibrando con las peripecias de los héroes y las heroínas del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, Nicholson B., «Siglo de Oro Plays in Madrid, 1820-1850», *Hispanic Review*, 4, 1936, pp. 342-368.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, «El teatro español en el siglo XIX», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Vergara, 1968, vol. IV, pp. 261-337.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Obra dispersa*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965, pp. 209-212.
- CALDERA, Ermanno, *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini, 1978 [hay traducción española: Madrid, Castalia, 2001].

- COOK, John A., *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Westport, Greenwood Press, 1974.
- ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel, «*El alcalde de Zalamea*». *Edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel, «El gracioso trágico calderoniano: un caso de multiplicidad», *Anuario Calderoniano*, 3, 2010, pp. 115-135.
- ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Las versiones dramáticas áureas de la leyenda de los amantes de Teruel», *Iberoromania*, 81.1, 2015, pp. 2-15.
- FLYNN, Gerard, «The refundiciones of Manuel Bretón de los Herreros», *Estudios Iberoamericanos*, 3, 1977, pp. 257-266.
- GIES, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- LÓPEZ DE AYALA, Adelardo, *El alcalde de Zalamea, comedia en tres actos y en verso, de D. Pedro Calderón de la Barca*, BNE, Ms. R-219.
- *El alcalde de Zalamea, comedia en tres actos y en verso, de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1864.
- MIRET, Pau, «Bretón de los Herreros y el teatro del Siglo de Oro: del honor calderoniano al amor burgués», *Anuari de Filologia*, 20, 8, 1997, pp. 43-44.
- MIRET, Pau, *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004.
- MURO, Miguel Ángel, «Introducción», en Manuel Bretón de los Herreros, *Obra selecta*, vol. I, *Teatro largo original. Marcela o ¿a cuál de los tres?, Muérete ¡y verás!, El pelo de la dehesa, La escuela del matrimonio*, Logroño, Universidad de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, 1999, pp. 31-63.
- MURO, Miguel Ángel, «La comedia: de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus», en *Historia del teatro español. Vol. II, siglo XIX*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1949-1951.
- QUALIA, Charles B., «Dramatic Criticism in the Comedies of Bretón de los Herreros», *Hispania*, 14, 1941, pp. 71-78.
- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1976.
- RUIZ VEGA, Francisco A., «Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: *Con quién vengo, vengo*», *Berceo*, 134, 1998, pp. 55-73.
- VELLÓN LAHOZ, Javier, «Moralidad y censura en las refundiciones del teatro barroco: *No hay cosa como callar*, de Bretón de los Herreros», *Revista de Literatura*, 58, 115, 1996, pp. 159-168.