El alcalde de Zalamea de Calderón de la Barca y la refundición decimonónica de Adelardo López de Ayala¹

El alcalde de Zalamea by Calderón de la Barca and the Adelardo López de Ayala's recast

Carmen Santana Bustamante
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: En este artículo se presenta un estudio comparativo entre *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca (1651) y la refundición de Adelardo López de Ayala (1861), político y dramaturgo del siglo XIX. Esta refundición no ha sido estudiada anteriormente, salvo un breve análisis estructural de la pieza. De forma que ofreceremos un estudio comparativo entre la obra barroca y la refundición homónima, con el objetivo de establecer las semejanzas y diferencias entre ambas e intentar justificar los cambios introducidos por el refundidor.

Palabras clave: *El alcalde de Zalamea*, Calderón de la Barca, Adelardo López de Ayala, refundición, teatro.

Abstract: In this paper we present a comparative study between *El alcalde de Zalamea* by Calderón de la Barca (1651) and the Adelardo López de Ayala's recast (1861), a 19th century politician and playwright. This recasting has not been studied previously, except for a brief structural analysis of the play. In this way, we will offer a comparative study between the Baroque play and the homonymous recasting, in order to establish the similarities and differences between both plays and trying to justify the changes introduced by the recaster.

Keywords: *El alcalde de Zalamea*, Calderón de la Barca, Adelardo López de Ayala, recasting, theatre.

Recibido: 20/07/2021

Aceptado: 21/09/2021

¹ Agradezco enormemente el apoyo y recomendaciones de Rafael González Cañal y de mi compañero Iván Gómez Caballero en la elaboración de este trabajo.

INTRODUCCIÓN

Resulta notable el interés que suscitó el teatro barroco en los siglos posteriores, como muestra el amplio repertorio de refundiciones, versiones y adaptaciones que nos han legado numerosos dramaturgos de los siglos XVIII y XIX. En este contexto, encontramos una refundición de *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca (1651), escrita por el político y dramaturgo Adelardo López de Ayala (1828-1878) en torno al año 1861 y que se estrenó el 17 de enero de 1865 en el teatro de la Zarzuela, para homenajear el centenario del nacimiento de Calderón (Contreras Íñiguez, 2016: 155). Aunque la refundición gozó de un gran éxito en su época, fue totalmente olvidada por el público y la crítica poco después. De hecho, solo ha sido estudiada por el investigador Charles Ganelin (1994), quien analizó someramente los principales cambios estructurales que realizó López de Ayala.

Creemos que Ayala siguió la edición de *El alcalde de Zalamea* de Juan Eugenio Hartzenbusch (1849)² de la Biblioteca de Autores Españoles (BAE). Pero, debido a que no aparecen los versos numerados, seguiremos la numeración y paginación de una edición crítica moderna de la obra, concretamente la de Escudero Baztán (1998), para facilitar al lector la consulta del texto. En cuanto a *El alcalde de Zalamea* de López de Ayala, se conserva un manuscrito autógrafo (ca.1861) en la Biblioteca Nacional de España, y la primera edición impresa es de 1864, digitalizada por la Biblioteca Nacional de Colombia. Tras realizar un cotejo entre ambas, no hemos observado variantes significativas y, puesto que esta última permite una mayor legibilidad del texto, será la que tendremos de referencia; la numeración de los versos la realizaremos nosotros.

1. LA PRÁCTICA DE LA REFUNDICIÓN EN EL SIGLO XIX

Antes de comenzar el análisis, es oportuno definir el concepto de «refundición», por el que, según el *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros* de 1807, 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). Para llevar a cabo esa tarea, los dramaturgos consideraban necesario adaptarlas de acuerdo a los principios que regían la dramaturgia decimonónica, pues el teatro de ese momento, en concreto, la alta comedia que se cultivaba en la segunda mitad del siglo XIX, se propuso

liquidar la estética romántica, intentando un nuevo realismo que reflejara críticamente el estado de la sociedad contemporánea. El teatro debería desenmascarar las fuerzas que movían la compleja mecánica de la conducta del hombre, del hombre en sociedad, mostrando, a la vez, profundas verdades del alma humana. (Ruiz Ramón, 1967: 402-403)

² Existe la posibilidad de que siguiera la edición de Juan Jorge Keil de 1830 o la de Juan Eugenio de Ochoa de 1838. No obstante, tras cotejarlas con la refundición de Ayala, consideramos que el refundidor siguió la de Hartzenbusch.

También es importante tener en cuenta que el público receptor de estas obras era la alta burguesía, clase hegemónica de la época. Además, se estaba experimentando un periodo de crecimiento económico y de avances técnicos, favoreciendo que muchos burgueses se entusiasmaran con el dinero, los negocios, la elegancia y la apariencia (Gies, 1996: 348). Todo ello llevará a los autores de la alta comedia, entre quienes destacaba López de Ayala, junto a Tamayo y Baus, a dotar sus obras de una intención moral con una crítica de estas conductas e incitación al cambio en el espectador. En concreto, se intenta hacer una defensa de la familia y de valores como la nobleza y la generosidad, frente al libertinaje, el egoísmo y el interés económico. No obstante, no se mostraba cómo era la sociedad realmente, sino cómo debería ser, presentando una visión idealizada de la misma y sin hacer un análisis crítico profundo.

Atendiendo a los aspectos formales del género, se introduce la prosa, pero también pervive el verso, en gran medida, por la consideración del teatro clásico español. El lenguaje exaltado e hiperbólico del Romanticismo se sustituye por la ambigüedad y los diálogos bien contruidos (Gies, 1996: 328). Los personajes pertenecen a la burguesía y estarán mejor desarrollados psicológicamente que en la dramaturgia anterior, con cierta evolución a lo largo de la obra.

Esta concepción del teatro decimonónico implicará la introducción de una serie de cambios en las obras refundidas para amoldar su contenido, personajes, estructura y estilo al público burgués. Así, como opina Álvarez Barrientos (2000: 9-11), al concepto de refundición también se vincula la idea de mejorar la pieza original, puesto que no todos los valores transmitidos por las composiciones áureas tienen todavía vigencia en el siglo XIX. La refundición obtenida se puede alejar en mayor o menor medida del original, pero siempre buscará la verosimilitud de la obra, con un lenguaje directo, denotativo, sin metáforas.

2. PERFIL BIOGRÁFICO Y LITERARIO DE ADELARDO LÓPEZ DE AYALA

Debido al desconocimiento general que hay en torno a este autor, consideramos oportuno presentar un breve perfil biográfico y literario³. Son varias las biografías que nos han llegado, como la de Picón (1891), pero la mayoría son poco objetivas, ya que o lo presentan idealizado para exaltar su labor política (Solsona y Baselga, 1891) o lo ridiculizan, como el libro de Oteyza (1932), desacreditado poco después por Harlan (1935: 413-436). Tenemos también el estudio de Coughlin (1977) y el prólogo de Castro y Calvo (1965: IX-CXXXIII) para la edición de sus obras⁴, pero ambos contienen numerosos errores. Por ello, seguiremos el reciente estudio de Contreras Íñiguez (2019), pues lo consideramos el trabajo más extenso y riguroso hasta el momento.

³ Martínez Cachero (2001) presenta una completa bibliografía comentada sobre el autor.

⁴ Otra edición de sus obras originales completas, pero sin comentarios filológicos es la de Pérez Dubrull (1881-1885).

Adelardo López de Ayala nació el 1 de mayo de 1828 en Guadalcanal, Extremadura⁵, en el seno de una familia acomodada. Le interesaban especialmente las humanidades y disfrutaba de la lectura de los autores barrocos, sobre todo, Calderón. Se fue a Sevilla a estudiar derecho, donde empezó a sentir inclinación hacia la política y, a su regreso a Guadalcanal, escribió sus primeras obras (hoy perdidas), muy influidas por el teatro romántico y costumbrista. Luego se traslada un breve periodo a Sevilla y allí escribe *Un hombre de Estado*, su primera obra de relevancia.

En 1849 se instala en Madrid con el objetivo de triunfar tanto en política como en literatura, pero durante unos años llevará una vida bohemia que inspirará su única novela, *Gustavo* (1851). Consiguió estrenar *Un hombre de Estado* en 1851, obteniendo tal éxito que se dio a conocer entre el público de la época. Por aquellas fechas, también comienza una relación con Teodora Lamadrid, una de las actrices más conocidas de su tiempo, y que duraría hasta 1867. Su actividad teatral continúa y estrena *Los dos Guzmanes* en 1851 (escrita de adolescente), obra con influencia del Siglo de Oro pero que no tuvo mucho éxito. En 1854 se estrena *Rioja* (drama romántico en torno al poeta barroco, Francisco de Rioja), con una popularidad considerable y, dos años después, *El Conde de Castralla*, que fue prohibida por una posible alusión al general Espartero. La política lo va envolviendo y su teatro evoluciona alejándose de la influencia romántica hacia una etapa de corte realista: la alta comedia.

En los años siguientes, marcados por una convulsa situación política en España, se afiliará a la Unión Liberal, un partido de centro progresista, con el que obtuvo un puesto en el Congreso, donde demostró una excelente habilidad oratoria. En su actividad literaria siguió cosechando notables éxitos por *El tejado de vidrio* (1857) y *El tanto por ciento* (1861), ya como uno de los máximos exponentes de la alta comedia, junto a Tamayo y Baus. En 1861 se retira a Guadalcanal para descansar y dedicarse a la refundición de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, posiblemente motivado por su descontento con el reinado de Isabel II y en un intento de revalorizar la dignidad y derechos de los ciudadanos.

En 1862, de vuelta en Madrid, estrena *El agente de matrimonios* y, un año más tarde, *El nuevo don Juan*. Tras la muerte de O' Donnell en 1867, nuestro autor comenzará a conspirar con los militares contra la reina Isabel II, encabezando la revolución de 1868 en la que él mismo redactó el famoso manifiesto *España con honra*. Los sublevados obtienen la victoria y la reina abandona España, formándose un gobierno provisional con el dramaturgo como ministro de Ultramar. El 25 de marzo de 1870 ingresará en la Real Academia Española pronunciando un discurso *Acerca del teatro de Calderón*, donde propugna su recuperación como representante de la patria española y el cristianismo: «no me parece inútil insistir en la recomendación del gran poeta, a quien era imposible dejar de ser español ni por un momento, y en cuyas obras palpita entero el corazón de la patria» (López de Ayala, 1870: 8-9)⁶. Cabe señalar que, concretamente Calderón de la Barca, recibió una especial revalorización en este

⁵ Esta localidad posteriormente pasó a pertenecer a la provincia de Sevilla.

⁶ Este discurso tuvo tanto éxito que se volvió a leer en 1881 con motivo del centenario de la muerte de Calderón, dos años después de la muerte de López de Ayala.

siglo⁷, porque se consideraba que en su corpus dramático se perfila el ideal de lo español y lo cristiano, de la idiosincrasia de la nación española⁸, y precisamente aquí reside el interés calderoniano de López de Ayala.

Con la llegada de Amadeo de Saboya a España en 1870, ocupó de nuevo la cartera de Ultramar y tuvo que hacer frente a problemas con Cuba. Dos años más tarde se vota la Primera República y Ayala abandona el gobierno, pero regresa poco después cuando Alfonso XII llega al trono, volviendo a ser ministro de Ultramar. Nuestro autor alcanza la cima de su carrera literaria con el estreno de su obra más importante, *Consuelo* (1878), y también de su carrera política cuando el rey le ofrece la presidencia del gobierno, la cual rechazó por padecer una grave afección respiratoria. Murió de la misma el 30 de diciembre de 1879. Se le hizo un entierro solemne al que acudieron las grandes personalidades políticas y literarias de la época.

3. EL ALCALDE DE ZALAMEA DE ADELARDO LÓPEZ DE AYALA

3.1. Estructura

Con respecto a la estructura del texto calderoniano, la obra se organiza en 3 actos o jornadas y en cuadros⁹. Sin embargo, Hartzenbusch, influido quizá por la práctica teatral francesa del siglo XVIII, introdujo un cambio muy relevante en su edición, pues dividió la obra en escenas, es decir, según la entrada y salida de personajes en el escenario (cada vez que entra o sale un personaje, cambiamos de escena). Esto se traduce en que pasamos del teatro barroco, donde lo más importante es la acción, al del siglo XIX, donde predomina el espacio, rompiéndose con «el carácter fluido de la acción que se desplaza de un lugar a otro sin apenas interrupciones» (Sloman, 1951: 66-71).

En cualquier caso, ya que tanto la edición de Hartzenbusch como la refundición de López de Ayala se organizan en escenas, nosotros seguiremos este criterio de división para analizar y comparar la estructura de ambas obras. Para ello, partiremos de las secuencias dramáticas que señala Arata (2009: 28), y estableceremos en un cuadro comparativo qué escenas de la edición de Hartzenbusch y de la refundición se corresponden en cada jornada.

⁷ Este interés por Calderón se observa en las refundiciones de *El alcalde de Zalamea* que realizaron Dionisio Solís en 1810 y Pedro Carreño en 1856, estudiadas por Vellón Lahoz (1996: 125-140).

⁸ Conviene recordar la “querrela calderoniana” surgida a principios del siglo XIX entre Böhl de Faber contra Joaquín de Mora y Alcalá Galiano: el primero, de acuerdo con W. Schlegel, defendía una literatura nacional que promulgara los valores españoles y cristianos, retomando a autores barrocos como Calderón, frente a los segundos que abogaban por una literatura neoclásica de corte liberal (Carnero, 1983: 1359-1368).

⁹ Concepto acuñado por la crítica que define 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 generalmente se acompañaba de la acotación *Vanse* o *Vanse todos* (Ruano de la Haza, 1994: 291-292).

JORNADA I		
	Calderón (ed. Hartzenbusch)	López de Ayala
Secuencias	Escenas	
1. El ejército se acerca a Zalamea (1-212) ¹⁰	I-III	_____
2. Mendo y Nuño (213-351)	IV	_____
3. Isabel e Inés a la ventana (352-403)	V	V
4. Crespo y Juan dialogan (404-464)	VI-VII	II
5. Llega el Sargento (465-482)	VIII	III
6. Crespo esconde a las muchachas (483-556)	IX-X	IV-V
7. Sargento y Capitán buscan a Isabel (557-680)	XI-XIV	VI-X
8. Enfrentamiento Crespo-Capitán (681-776)	XV-XVI	XI
9. Llega don Lope (777-894)	XVII-XVIII	XII-XIII

Como puede observarse, en la refundición se suprimen las cuatro primeras escenas calderonianas, donde los soldados llegan a Zalamea y el hidalgo Mendo conversa con su criado Nuño sobre la posibilidad de que Isabel lo acepte por esposo. Así, López de Ayala comienza presentando a Isabel e Inés en la ventana de su casa, desde la que observan la entrada de los soldados en el pueblo con gran estruendo. Este principio del refundidor lo podemos interpretar como una intención de poner el foco sobre la familia de Crespo, concretamente en su hija, quien desencadenará el conflicto de honor.

No encontramos diferencias significativas en el desarrollo de la trama hasta la secuencia 7, ya que la escena VII de López de Ayala corresponde a la escena III de Calderón, donde se recoge la conversación entre el Capitán y el Sargento sobre Pedro Crespo, a quien tachan de rico presuntuoso. También se incorporan parlamentos de la primera escena calderoniana en la que Rebolledo y la Chispa hablaban y cantaban una jácara, salvo que el refundidor prescinde de esta composición popular. Por tanto, Ayala reúne los elementos de varias escenas en una sola, probablemente para concentrar más la presentación y acciones de los personajes y no ir dibujándolos en multiplicidad de cuadros como hace el dramaturgo áureo.

En las escenas siguientes, el Capitán pide a Rebolledo que finjan una disputa y huya a esconderse en el desván donde está Isabel, así él le seguirá y podrá conocerla. Pero Ayala lo plantea de manera más compleja, ya que en su obra Rebolledo y la Chispa primero van a pedirle dinero al Capitán para saldar una deuda en un juego y este se enfada con ellos, pidiéndoles que se marchen. Luego, el Capitán y el Sargento debaten cómo llegar a Isabel

¹⁰ Señalamos los versos de la obra de Calderón correspondientes a cada secuencia porque es la obra base.

(igual que la escena XII de Calderón), pero Rebolledo y la Chispa siguen todavía allí, pues no se han retirado como había ordenado el Capitán. Ataide vuelve a ver a Rebolledo y cambia su enfado por una actitud amable, ofreciéndole el dinero a cambio de que finjan una discusión y suba al desván de Isabel (como la escena XIII de Calderón). En este caso, observamos que el refundidor da un giro al encuentro entre el Capitán y Rebolledo para mostrar al primero aún más falso y manipulador y, al segundo, más interesado (Ganelin, 1994: 134).

A partir de aquí, el López de Ayala sigue a Calderón, salvo modificaciones estilísticas menores.

JORNADA II		
	Calderón (ed. Hartzenbusch)	López de Ayala
Secuencias	Escenas	
1. Nuevo plan del Capitán (895-1076)	I-IV	I-III
2. Cena en casa de Crespo (1077-1284)	V-VIII	IV-VIII
3. Serenata (1285-1320)	IX-X	—————
4. Crespo y Lope echan a los soldados (1321-1396)	XI-XIII	IX-XI
5. Mendo y Nuño ven irse la compañía (1397-1411)	XVI	—————
6. Sargento y Capitán planean el nuevo ataque (1412-1455)	XV-XVI	XII
7. Rebolledo y la Chispa (1456-1505)	XVII	XII
8. Despedida de Juan y de Lope (1506-1686)	XVIII-XXII	XIII-XVII
9. Rapto de Isabel (1687-1765)	XXIII-XXV	XVIII
10. Juan escucha los gemidos (1766-1787)	XXVI	—————

En las escenas de la primera secuencia de esta segunda jornada no encontramos diferencias significativas entre las obras, excepto por una reordenación diferente de algunos elementos en la refundición, pero sin que afecte al desarrollo de los acontecimientos. La única diferencia relevante es que de nuevo se prescinde totalmente de Mendo y Nuño.

Las escenas VII y VIII de Calderón corresponden también a la séptima y octava de Ayala, donde Juan expresa su deseo de unirse al ejército. Aquí, el refundidor añade algunos fragmentos tras esta confesión de Juan, con un momento emotivo de Isabel ante la partida de su hermano¹¹. Quizá el dramaturgo consideró algo brusco el final de la conversación y

¹¹ Véase II, vv. 1022-1033, p. 38.

decidió continuar la secuencia, al tratarse de una decisión tan importante. También añade un parlamento de don Lope en el que alaba a Juan y a su familia. Además, el general finaliza su intervención con estos significativos versos: «y... ¿quién sabe? son las guerras / crisol de los corazones / y cuna de las noblezas» (II, vv. 1019-1021, p. 38). Es posible que con esta metáfora Ayala mostrara su aceptación de la guerra o de la revolución para solucionar la inestabilidad política de la España de su tiempo.

A continuación, encontramos las escenas IX y X, en las que los soldados cantan para Isabel mientras Mendo y Nuño observan escondidos, y de las que prescinde Ayala, probablemente porque no son relevantes para el desarrollo de la trama.

En la secuencia siguiente, tiene lugar una disputa entre los soldados y don Lope y Crespo, que salen para espantarlos. En la refundición encontramos una adición interesante, en concreto, la escena X, en la que el Capitán aprovecha que la casa de Isabel se queda vacía para hablar con ella. Esta intenta irse pero él vuelve a confesar su amor hiperbólicamente, a lo que le pide que se vaya porque su presencia allí es una ofensa al honor de su padre y le puede causar problemas. El objetivo de esta escena sería desarrollar más a los personajes, como comentaremos más adelante.

No encontramos ningún cambio relevante hasta la secuencia 8, donde Isabel, tras la marcha de los soldados de Zalamea, añade un breve comentario: «¡Qué distinto / aspecto las calles tienen! / Ha un momento, bulla, gritos... / y ahora parece un cadáver / el pueblo [...]» (II, vv. 1464-1468, p. 52). Como señala Ganelin (1994: 147), esta opinión sobre el pueblo solitario y oscuro podría interpretarse como una premonición de la desgracia que se avecina: su secuestro por el Capitán.

En las siguientes escenas tiene lugar el secuestro de Isabel, que el refundidor sintetiza en una sola escena, concentrando la acción y dotándola de mayor dinamismo. Además, se aprecia cierto énfasis en la violencia y crueldad con la que el Capitán planea el secuestro de Isabel, para resaltar el delito¹².

Ya en la última escena de la jornada, Juan acude a socorrer a su hermana que llora desconsolada por la pérdida de su honra. En la refundición se elimina esta escena, seguramente porque, como opina Ganelin (1994: 148), llorar y gritar por la pérdida del honor no forma ya parte de los valores morales del público del siglo XIX, y no terminaría de encajar en su horizonte de expectativas.

¹² «Calla: de los brazos mismos / de su padre he de arrancarla, / si no me queda otro arbitrio» (II, vv. 1478-1480, p. 52).

JORNADA III		
	Calderón (ed. Hartzenbusch)	López de Ayala
Secuencias	Escenas	
1. Isabel encuentra a su padre atado (1788-2096)	I-III	I
2. Escribano anuncia a Crespo su alcaldía (2097-2135)	IV	II
3. El Capitán recibe la visita de Crespo (2136-2191)	V-VII	III-IV
4. Propuesta de Crespo (2192-2305)	VIII	V
5. Respuesta del Capitán (2306-2378)	VIII-IX	V-VI
6. Interrogatorio de Chispa y Rebolledo (2379-2421)	X	VII-VIII
7. Juan vuelve a casa (2422-2449)	XI-XII	IX-X
8. Crespo y los hijos (2450-2497)	XIII-XIV	XI-XIII
9. Llega don Lope (2498-2625)	XV	XIV
10. Llegada del rey y juicio (2626-2767)	XVI-XVII	XV-XVII

Concretamente, en Calderón, la jornada comienza con Isabel, que se lamenta por su honor perdido, encontrándose a su padre atado a un árbol, al que cuenta en un extenso y afectado parlamento cómo el Capitán la secuestró para abusar de ella. Por ello, pide a su padre que la mate para recuperar su honor mancillado. Crespo la compadece y le promete ajusticiar al Capitán, que ha vuelto a Zalamea para curarse de una herida.

Sin embargo, como ya hemos señalado anteriormente, el refundidor sintetiza todo esto en una escena, aunque lo plantea de otra forma. En primer lugar, comienza con Pedro y su hija ya en el pueblo, concretamente en la casa consistorial donde están eligiendo al nuevo alcalde, ante quien Crespo pretende denunciar lo ocurrido. Isabel, que se avergüenza por su deshonra, pide a su padre que la encierre en un convento, pero él insiste en que primero debe denunciar el agravio. Mientras esperan, Pedro comienza a recordar cómo su hija lo encontró atado a un árbol y lo liberó, y ahora le pide que le informe de todo, respondiendo Isabel igual que en Calderón, pero de manera más breve.

Cabe destacar que, en la refundición, a pesar de que Isabel se avergüence e intente ocultar la afrenta, Crespo insiste en hacerla pública para que se ejerza justicia¹³. En este sentido, Ganelin observa que López de Ayala actúa al contrario que muchos dramaturgos del siglo XVII, pues en ocasiones ocultaban el agravio del honor para que nadie lo supiera, ya que así la honra se mantenía públicamente (1994: 150).

¹³ «Calla: no hay tierra que pueda / cubrir acción tan inicua. / No, no es posible callar; / nuestro silencio sería / encubridor de su infamia, / cómplice de su malicia» (III, vv. 1525-1530, p. 56).

Soldados, un tambor, labradores, acompañamiento	Un escribano, un tambor, soldados, labradores y acompañamiento
--	--

Como se puede observar en el *dramatis personae*, en las dos obras se mantienen prácticamente todos los personajes y con la misma nomenclatura, pero algunos con ligeros cambios. Por ejemplo, en Calderón se especifica que Pedro Crespo es «labrador» y «viejo»; en cambio, en la refundición de López de Ayala estas aposiciones desaparecen, quizá por su carácter despectivo. Con los hijos también hay alguna diferencia, pues mientras que en la obra calderoniana aparece Juan como «hijo de Pedro Crespo», en la refundición tan solo como «Juan Crespo». Quizá Ayala prescindiera de especificar que Juan es hijo de Pedro Crespo porque resulta obvio al llevar el apellido de su padre. Sin embargo, esta determinación no la sigue para la hija Isabel, pues con ella sí mantiene que es «hija de Pedro Crespo». En este caso, podría deberse a la intención de subrayar que ella genera el conflicto porque su pérdida del honor también implica la deshonra de su familia.

Pero, más allá de estas leves diferencias, junto a la incorporación de un escribano que Ayala añade para desempeñar las labores administrativas del pleito de su hija, destaca la supresión de dos de los personajes calderonianos: el hidalgo don Mendo y su criado Nuño. Estos personajes con rasgos quijotescos¹⁴, como apunta Arellano (2006: 138-142), desempeñan un papel tan secundario que incluso podemos considerarlos poco integrados en la obra. Así, se nos presenta a Mendo, un hidalgo orgulloso, pero tan empobrecido que pretende a Isabel para casarse con ella y alcanzar fortuna sin tener que trabajar, labor indigna para su posición social. Lo acompaña y aconseja en sus peripecias su criado Nuño, con las características propias del donaire y también algunas pinceladas sanchopancescas.

Las apariciones de ambos son escasas, limitándose a secuencias ridiculizadoras donde el hidalgo presume de su linaje, sintiéndose superior a los villanos, a la vez que corteja a una de ellos (Isabel) para superar su miseria. En realidad, la única función que desempeñan, además de la cómica, es la de ensalzar a Pedro Crespo quien, a pesar de su origen humilde, ha conseguido gran hacienda a base de trabajo y sacrificio. Esta supresión puede deberse, además, a que los personajes resultarían demasiado lejanos y anacrónicos para los espectadores del siglo XIX, al contrario de lo que ocurriría con el público aurisecular, el cual los identificaría más fácilmente, generando humor. De lo que no cabe duda es de que la obra funciona perfectamente sin ellos y sabemos que esta era también la opinión de los propios coetáneos de López de Ayala:

Si Calderón hubiese destinado a nuestra escena de hoy su magnífico drama *El alcalde de Zalamea*, no lo habría salpicado con los acostumbrados chistes y la eterna hambre del criado Nuño, ni quizá tampoco hubiera dejado tan baldío el carácter del hidalgo D. Mendo, extraño enteramente a la acción [...] Quizá este personaje que Calderón dibuja en segundo término no

¹⁴ También puede observarse cierto parecido entre Mendo y el escudero del tercer tratado del *Lazarillo de Tormes*.

agrupa bien con los otros, y aun por eso acertó el refundidor suprimiéndolo. (Molíns, 1870: 70-73)¹⁵

López de Ayala también introduce algunas modificaciones en otros personajes con diferentes objetivos. Cabe destacar los matices que aporta al protagonista, Pedro Crespo, para atenuar su desmesurada soberbia y orgullo. Para disminuir estos excesos, el refundidor añadió varias escenas en las que muestra al labrador reflexivo y dubitativo de las decisiones que estaba tomando. Además, incorporara un pasaje determinante donde, en la soledad de su despacho, Crespo desea que el Capitán se arrepienta para así conmutarle la pena de muerte; es decir, que sería lo suficientemente compasivo como para perdonarle la vida¹⁶. Es probable que el trasfondo de la cuestión estribe en que el concepto del honor/honra¹⁷ es mucho menos rígido en el siglo XIX que en el XVII. Como es sabido, en el Siglo de Oro el público vería con normalidad que un hombre estuviera dispuesto a asesinar a otro para restaurar su honor manchado, pero en tiempos más modernos resultaría excesivo y cruel, causando el rechazo de los espectadores burgueses.

Por todo ello, estas variaciones logran mitigar los defectos de Crespo y contribuyen a aumentar su mesura y perfección moral, favoreciendo una aceptación aun mayor por parte del público, que observa a un hombre recto en principios, pero también sensible, más humano y realista. Es más, López de Ayala incluso intenta matizar el final agrisado de Crespo pues, aunque se proclame vencedor moral al restaurar su honor y el orden en Zalamea, acaba con su familia desquebrajada. Por ello, Pedro se consuela con al menos sentirse ahora el protector de sus vecinos, asumiendo la figura del *pater familias*, como expresa al despedirse de don Lope de Figueroa:

CRESPO. Con dos hijos me encontrasteis:
 sin ninguno quedo ya.

DON 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.
 (III, vv. 2425-2432, p. 83)

¹⁵ Este discurso fue leído como contestación al discurso de López de Ayala en su recepción en la Real Academia Española por Mariano de las Mercedes Roca de Togores y Carrasco, primer marqués de Molíns, escritor y político coetáneo del dramaturgo. En él analiza y elogia su trayectoria literaria.

¹⁶ «Si alguien dice que no es sabio / tan gran apesuramiento, / yo diré que más violento / entró en mi casa el agravio. / (Hojea el proceso y escribe.) Tal vez si el mozo repara / su fin próximo, el espanto / consiga... mas yo entre tanto, / he de firmar...» (III, vv. 2159-2166, p. 75).

¹⁷ Cabe distinguir entre el honor, que es la dignidad privada y la honra, que es la pública, la opinión social. En esta obra se reclama primordialmente el honor personal, pero también la honra exterior.

El otro personaje sobre el que López de Ayala incorpora cambios significativos es el Capitán Álvaro de Ataíde, añadiendo intervenciones con la intención de resaltar todavía más sus defectos. Entre ellas, cabe señalar una en la que el soldado entra en casa de Isabel y habla con ella, confesándole su amor desmedido: «Todo lo miro y por todo / sabe atropellar mi amor; que es más tirano y más fuerte / el afán con que te quiero, / que el rencor de un pueblo entero / y el peligro de mi muerte» (II, vv. 1156-1161, p. 42). El objetivo es, una vez más, potenciar el cinismo y falsedad de este personaje que expresa un gran amor a la joven cuando en realidad para él solo es un capricho pasajero.

Esta misma escena aporta una reacción relevante de Isabel, que lo rechaza abiertamente, recriminándole la falta de respeto a su honor: «¿Qué amor os puedo tener, / si antes de haberme mirado / sufrí caprichos injustos, / y me habéis dado más sustos / que letras me habéis hablado?» (II, vv. 1169-1173, p. 43). Como se puede observar, hay una intención de desarrollar algo más la opinión de Isabel sobre el Capitán, ya que en la obra original no se nos muestra directamente qué piensa al ser pretendida, sino que tan solo nos llega su rechazo a través de la criada. Es decir, se da cierto protagonismo a la mujer, que expresa lo que siente por sí misma y defiende su honor y el de su familia ante todo, ensalzándose así sus virtudes¹⁸.

3.3. Espacio y tiempo

Como explica Díez Borque (1979: 75) —y de acuerdo con las normas del teatro áureo— en la obra original se respeta tanto la unidad de acción, pues la trama apenas es interrumpida por otras secuencias, como la unidad espacial en gran medida, ya que la trama se desarrolla en un solo lugar. Además, podemos apreciar un tratamiento simbólico del espacio por parte de Calderón, ya que los lugares del interior del pueblo representan el orden y la justicia, mientras que los exteriores, el desorden y la inmoralidad.

Por un lado, la gran mayoría de las acciones tienen lugar en el interior del pueblo, principalmente en la casa de Pedro Crespo, la más rica de la comarca y donde imperan los buenos valores y el honor, pues así se comporta la familia que la habita¹⁹. Por otro lado, encontramos los exteriores de Zalamea, donde no alcanzan la justicia ni virtud que hay en el pueblo. Por ello, al comienzo de la comedia se presenta a los soldados llegando a la aldea para perturbar su paz. El abuso y deshonor de Isabel también se produce fuera del pueblo: en el monte. Ya en el último acto, la acción se traslada dentro de Zalamea, donde se ejerce justicia para condenar la afrenta; es decir, el honor perdido fuera se restablece dentro.

Tras analizar la refundición, observamos que se mantienen los mismos lugares y el simbolismo de la pieza áurea. Además, como apuntábamos previamente, en la alta comedia el espacio era muy importante y solía ser el interior de una casa burguesa. Por lo tanto, el hecho

¹⁸ A pesar de sus intachables valores, Isabel será ingresada en un convento por haber sido deshonrada. En situaciones semejantes se intentaba casar a la muchacha con el seductor o se le daba muerte a este y a ella se la recluía en un convento, e incluso se llegaba a dictar la muerte de la mujer también, fuera o no inocente (Buezo, 2002: 310). En este caso, tras la negativa del matrimonio, don Pedro escoge para su hija, sin salirse del código del honor de la época, la variante más atenuada.

¹⁹ Los otros lugares de Zalamea son las calles por las que transitan los personajes, la pensión donde se hospeda el Capitán y la cárcel donde lo detienen y ajustician.

de que *El alcalde...* transcurra principalmente en el interior de la casa de Crespo estaría en consonancia con las preferencias del gusto teatral decimonónico, facilitando así su representación escénica.

Cabe señalar algunas adiciones relevantes. Una de ellas la encontramos en la apertura del acto primero, pues mientras que en la edición de Hartzenbusch se sitúa en un «Campo cercano a Zalamea», el refundidor especifica que «La escena es en Zalamea, pueblo de Extremadura» (I, p. 4). Esta precisión se explicaría por el origen extremeño de López de Ayala, del cual se sentía muy orgulloso²⁰.

Ayala también incorpora un nuevo espacio: una casa consistorial del pueblo, en la que los vecinos están eligiendo al nuevo alcalde, y donde acude Crespo con su hija para denunciar lo ocurrido al comienzo del tercer acto. La descripción de este lugar se nos ofrece en una acotación: «(Una sala de las casas consistoriales de Zalamea. Dos puertas a la derecha; otras dos a la izquierda. En medio una mesa: bancos alrededor)» (III, p. 55).

Analizando el tiempo interno de la comedia, observamos que López de Ayala respeta el tratamiento que da Calderón a este elemento. Así pues, no encontramos unidad temporal, porque, como postula Halkhoree (1971: 284-296), aunque parece que la acción transcurre en un solo día, en realidad, lo hace en cuatro días del mes de agosto. La primera jornada empieza por la tarde del primer día y termina con don Lope pidiendo una cama para dormir, dando la sensación de que ya es de noche. El segundo acto tiene lugar en dos días, y el tercero comienza al amanecer y termina unas horas después al mediodía del cuarto día. De esta forma,

el efecto psicológico que Calderón crea en el espectador es que toda la obra se desarrolla en menos de veinticuatro horas [...] Este movimiento moral duplica el progreso moral de Crespo, del honor social pasando al deshonor (simbolizado por la oscuridad) al honor moral que le confiere Felipe II cuando el sol está en su cénit. (Halkhoree, 1971: 284-296)

3.4. Estilo

Si abordamos el estilo de las obras, se aprecia que, en líneas generales, López de Ayala mantiene el estilo de la pieza original en la mayoría de pasajes, así como el rico léxico de la pieza calderoniana, junto a otros muchos rasgos lingüísticos originales, como el voseo, los pronombres enclíticos átonos y arcaísmos como «priesa, diz, efeto»²¹, etc. Los demostrativos complejos propios del siglo XVII son modernizados en algunas ocasiones por las formas simples, pero en muchos casos no los actualiza, posiblemente para no entorpecer la métrica.

No obstante, se introducen algunos cambios en su refundición, mediante la adición, supresión o modificación de versos puntuales o escenas enteras. En el caso de las adiciones, que no es una práctica demasiado frecuente, se suelen añadir escenas nuevas y, en escasas

²⁰ Además, así ya sitúa la acción en el propio pueblo, puesto que prescinde de las primeras escenas de Calderón que se desarrollan a las afueras.

²¹ La lengua utilizada en el teatro de la alta comedia mantuvo más convencionalismos que otros géneros, siendo relativamente frecuentes los arcaísmos (Rubio Jiménez, 1983: 78).

ocasiones, se incorporan versos aislados a los pasajes calderonianos. Puesto que ya hemos comentado en el apartado de la estructura algunas escenas que introduce López de Ayala, aquí nos limitaremos a analizar los casos de supresiones, que son más comunes y se manifiestan normalmente con la simplificación de pasajes, reduciendo las ideas a lo esencial. Un ejemplo se muestra aquí:

CAPITÁN.	[...] aqueste lugar está en ojeriza, yo quiero excusar rigor más fiero; y pues amanece ya, orden doy que en todo el día, para que mayor no sea el daño, de Zalamea saquéis vuestra compañía: (II, vv. 1377-1384, p. 312)	CAPITÁN.	[...] Al rayar el día, para que mayor no sea el daño, de Zalamea sacáis vuestra compañía. (II, vv. 1238-1241, p. 45)
----------	--	----------	--

Es más, resulta frecuente que Ayala prescinda de algunos versos en los que Calderón encadena enumeraciones, como por ejemplo el extenso parlamento donde Capitán expresa que en un solo día puede Isabel corresponder su amor, donde el refundidor suprime las enumeraciones comparativas y condensa la idea de la siguiente manera:

CAPITÁN.	en un día nace un hombre y muere: luego pudiera en un día ver mi amor sombra y luz como planeta, pena y dicha como imperio, gente y brutos como selva, paz y tranquilidad como mar, triunfo y ruina como guerra vida y muerte como dueño de sentidos y potencias: y habiendo tenido edad [...] (II, vv. 977-987, pp. 288-289)	CAPITÁN.	en un día nace un hombre y muere. ¿Por qué no intenta amor lo mismo, si es dueño de sentidos y potencias? Y habiendo tenido edad [...] (II, vv. 728-732, p. 29)
----------	--	----------	--

También se modifica, en ocasiones, el estilo de los versos, normalmente con la intención de darle una forma más sencilla, clara y prosaica, lo cual se traduce en cierta pérdida del retoricismo y poeticidad de la pieza calderoniana. Así lo observamos en este ejemplo:

JUAN.	Perdonaréis no estar acomodado; que mi padre quisiera que hoy un alcázar esta casa fuera. Él ha ido a buscaros qué comáis; que desea regalaros. Y yo voy a que esté vuestro apósito Aderezado [...] (I, vv. 568-574, pp. 266-267)	JUAN.	[...] Mi padre, mientras él mismo os elige en la plaza los manjares, me manda daros las gracias porque honráis estos umbrales. (I, vv. 212-216, p. 12)
-------	--	-------	---

Esta preferencia por la sencillez llevará a Ayala a prescindir, por ejemplo, del largo parlamento de Isabel donde se lamenta por la pérdida de su honor, pues el público del siglo XIX no era aficionado a tanto retoricismo, como explica el propio Molíns: «el público de su época [de Calderón] tenía, no solo costumbre, sino ansia de esas a manera de cavatinas de la declamación, que hoy nos parecen de mal gusto» (1870: 71).

En último lugar, cabe mencionar un caso de *lectio faciliior* en *El alcalde...* de López de Ayala, cambiando una expresión por otra más cercana a su tiempo para facilitar la comprensión al público, como mostramos a continuación:

REBOLLEDO. [...] ¡Vive Cristo, Chispa, que ha de haber hurgón! (I, vv. 773-774, p. 277)	REBOLLEDO. [...] Fui el hurón que saca los gazapillos del vivar (I, vv. 485-487, p. 20)
---	---

Aquí, Calderón utiliza una expresión de germanía para señalar que va a haber estocadas con las espadas²². El refundidor cambia la expresión por una ingeniosa imagen en la que Rebolledo se compara con un hurón que hace salir a un gazapo de su madriguera, al igual que él ha hecho salir a Isabel del desván.

Otro aspecto que conviene estudiar son las acotaciones, que no existían en las piezas áureas, salvo unas marcas muy breves para señalar las entradas y salidas de personajes, del tipo *Vanse todos*, *Vanse don Mendo y Nuño*, etc.²³. Por su parte, Ayala mantiene la mayoría de las acotaciones que añadió Hartzzenbusch en su edición²⁴, muy valiosas para el montaje escenográfico, aunque prescinde de las acotaciones de entrada y salida. Pero, en numerosas ocasiones las modifica, sobre todo amplificándolas según sus intereses, como apreciamos en la acotación previa al secuestro de Isabel al final del segundo acto:

(Lléganse a los tres soldados; detienen a Crespo y a Inés, y se apoderan de Isabel.) (ed. Hartzzenbusch, II, p. 79)	(Pedro Crespo al dirigirse a su habitación se encuentra con los soldados y Rebolledo que inmediatamente le rodean. Isabel e Inés, al dirigirse a la suya, ven al capitán, al Sargento y a la Chispa.) (Refundición, II, p. 53)
--	---

Finalmente, incorpora acotaciones nuevas, como las que apoyan la representación actoral. Ejemplo de ello lo encontramos en esta escena:

²² Así lo recoge el *Diccionario de Autoridades*. Hurgón: «se llama entre los guapos y espadachines, la estocada que se tira al cuerpo, por alusión al golpe que se da con el hurgón, picando a alguno» (Real Academia Española, 1734).

²³ Si había acotaciones implícitas, es decir, dentro del propio texto y que ayudaban al público a situarse y recrear los espacios en su imaginación, porque los decorados eran muy escasos.

²⁴ Hartzzenbusch mantuvo además las acotaciones de Calderón que señalaban la entrada y salida de personajes en cada escena, lo cual resulta redundante porque ya se especifica al comienzo de la misma los personajes que aparecen en ella.

CRESPO. (Dentro) Cierra la puerta
 del postigo.
 CAPITÁN. ¡Crespo y Juan!
 (Se dirige a la puerta de la calle)
 (II, vv. 1212-1214, p. 44)

3.5. Métrica

En último lugar, si comparamos los porcentajes globales de las formas estróficas en Calderón y Ayala, obtenemos los siguientes resultados²⁵:

<i>Metro</i>	Calderón (ed. Hartzbusch)		Refundición de López de Ayala	
	<i>Número de versos</i>	<i>Porcentajes</i>	<i>Número de versos</i>	<i>Porcentajes</i>
Romance	1858	67%	1572	64,6%
Redondilla	672	24,3%	728	30%
Silva de consonantes	124	4,5%	89	3,6%
Quintillas	105	3,8%	39	1,6%
Pareado	4	0,2%	—	—
Villancico	4	0,2%	4	0,2%

En primer lugar, se observa que la obra de Calderón consta de 2767 versos y la de López de Ayala de 2432, es decir, tiene 335 versos menos. Esto se explica porque el refundidor tiende a sintetizar algunos pasajes y, además, prescinde de las dos jácaras, que suman un total de 28 versos.

Al comparar los porcentajes de las formas métricas que utilizan ambos autores, apreciamos que son muy parecidos, ya que Ayala sigue los mismos esquemas métricos que Calderón y en proporciones muy similares, predominando claramente el romance²⁶, seguido por la redondilla, que tiende a emplearse para los diálogos entre el Capitán y sus soldados (Escudero Baztán, 1998: 74).

4. CONCLUSIONES

Como conclusión del análisis comparativo, observamos que, en líneas generales, López de Ayala se mantiene fiel a la pieza original, pero realiza algunos cambios en distintos aspectos y en diferentes grados. Por ejemplo, incorpora modificaciones estructurales mediante la reordenación, eliminación o adición de algunas escenas, predominando la

²⁵ Para la obra de Calderón seguimos la sinopsis métrica que ofrece Escudero Baztán en su edición (1998).

²⁶ Calderón mostró una marcada preferencia por el romance, que supone el doble del promedio general que las otras comedias del Siglo de Oro (Marín, 2000: 353).

primera práctica, con el objetivo de unificar el desarrollo de contenidos similares y así concentrar la acción.

También aporta matices que permiten desarrollar los personajes más relevantes, como son Pedro Crespo e Isabel, favoreciendo una visión más humana y realista de los mismos; y reforzando los defectos de los personajes negativos, como el capitán Ataide. Acierta, además, en la supresión de Mendo y Nuño, dos personajes poco integrados en la trama y anacrónicos respecto al siglo XIX.

No menos importante es la adaptación que hace del estilo barroco —en ocasiones recargado— al gusto más directo y prosaico del público decimonónico, aunque suponga una pérdida de lirismo dramático; además de la incorporación de acotaciones muy relevantes para el teatro del XIX, donde se daba gran importancia al espacio escenográfico.

Por todo ello, podemos afirmar que estamos ante una refundición tan desconocida como interesante y bien construida, fruto de la labor de un dramaturgo conocedor de la esencia de la dramaturgia barroca y, en particular, de este drama de Calderón. En definitiva, López de Ayala logra adaptar la obra a los nuevos moldes del teatro de su tiempo, pero conservando la esencia de la pieza.

BIBLIOGRAFÍA

- 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. Handle: <http://hdl.handle.net/10261/108044>.
- Arata, Stefano (2009): «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea (El garrote más bien dado)*, ed. Stefano Arata, *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, 3, pp. 21-67.
- Arellano, Ignacio (2006): *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid, Iberoamericana.
- Buezo, Catalina (2002): «Hacia una tipología del villano y lo villano en el teatro áureo», en Felipe Blas Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *La comedia villanesca y su escenificación. Actas de las xxiv Jornadas de Teatro Clásico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 297-319.
- Calderón de la Barca, Pedro (1830): *El alcalde de Zalamea*, en *Las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Jorge Keil, vol. IV, Leipzig, Fleischer, pp. 88-110.
—(1838): *El alcalde de Zalamea*, en *Tesoro del Teatro Español, desde sus orígenes (año de 1356) hasta nuestros días...*, ed. Juan Eugenio de Ochoa, vol. III, París, Baudry.
—(1849): *El alcalde de Zalamea*, en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca. Colección más completa que todas las anteriores*, hecha e ilustrada por Juan Eugenio Hartzenbusch, BAE, tomo III, Madrid, Rivadeneyra, pp. 67-110.
—(1979): *El alcalde de Zalamea*, ed. José María Díez Borque, Madrid, Castalia.
—(1998): *El alcalde de Zalamea: edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid, Iberoamericana.
- Carnero, Guillermo (1983): «Juan Nicolás Böhl de Faber ante Calderón», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón de la Barca y el teatro español del Siglo de Oro*, III, Madrid, CSIC, pp. 1359-1368. Disponible en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5135/1/RHM_02_11.pdf [fecha de consulta: 15 de julio de 2021].
- Castro y Calvo, José María (1965): «Introducción» a *A. López de Ayala: Obras completas de don Adelardo López de Ayala*, ed. José María Castro y Calvo, BAE, tomo I, Madrid, Atlas, pp. IX-CXXXIII.

Contreras Íñiguez, Montserrat (2016): *López de Ayala y su tiempo: ideología y sociedad en la 'alta comedia'*, tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla. Handle: <https://idus.us.es/handle/11441/34566>.

—(2019): *Adelardo López de Ayala: un dramaturgo olvidado*, Sevilla, Diputación de Sevilla.

Cotarelo y Mori, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

Coughlin, Edward (1977): *Adelardo López de Ayala*, Boston, Twayne Publishers.

Ganelin, Charles (1994): *Rewriting theatre: the 'comedia' and the Nineteenth-Century 'refundición'*, Lewisburg, Bucknell University Press.

Gies, David (1996): *El teatro en la España del siglo XIX*, trad. Juan Manuel Seco, Cambridge, University Press.

Halkhoree, Premraj (1971): «The four days of *El alcalde de Zalamea*», *Romanistisches Jahrbuch*, 22, pp. 284-296.

—(1972): *El alcalde de Zalamea*, Londres, Grant Cutler and Tamesis Books.

Harlan, Mabel (1935): «Don Adelardo López de Ayala: ¿figura o figurón?», *Hispania*, 28, pp. 413-436.

López de Ayala, Adelardo (ca. 1861): *El alcalde de Zalamea: comedia en tres actos y en verso, de D. Pedro Calderón de la Barca; refundida por D. Adelardo López de Ayala*, 51 h., Madrid, BNE, sig. Res/219.

—(1864): *El alcalde de Zalamea: comedia en tres actos y en verso, de D. Pedro Calderón de la Barca; refundida por D. Adelardo López de Ayala*, Madrid, Imprenta de J. Rodríguez.

—(1870): *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Adelardo López de Ayala el día 25 de marzo de 1870*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, pp. 3-43.

—(1881-1885): *Obras completas de don Adelardo López de Ayala*, prólogo de Manuel Tamayo y Baus y ed. Antonio Pérez Dubrull, Madrid, Colección Escritores Castellanos Dramáticos, 7 vols.

Marín, Diego (2000): «Función dramática de la versificación en el teatro de Calderón», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, Madrid, Colección Fundamentos, 162, Istmo, pp. 351-360.

Martínez Cachero, María (2001): «Bibliografía comentada ‘de’ y ‘sobre’ Adelardo López de Ayala (1829-1894)», *Revista de Literatura*, 63, pp. 209-232.

Molins, Marqués de (1870): *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de Don Adelardo López de Ayala el día 25 de marzo de 1870. Contestación del Marqués de Molins, director de la RAE*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, pp. 49-84.

Oteyza, Luis de (1932): *López de Ayala o el figurón político-literario*, Madrid, Espasa-Calpe.

Picón, Jacinto Octavio (1891): *Ayala: estudio biográfico*, Madrid, La España Moderna, Compañía de Impresores y Libreros.

Real Academia Española (1734): *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española*, tomo IV, “H”, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro.

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.

Rubio Jiménez, Jesús (1983): *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor.

Ruiz Ramón, Francisco (1967): *Historia del teatro español, I. (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza.

Sloman, Albert Edward (1951): «Scene division in Calderón's *El alcalde de Zalamea*», *Hispanic Review*, 19, pp. 66-71.

Solsona y Baselga, Conrado (1891): *Ayala: estudio político*, Madrid, Imprenta de los hijos de José Antonio García.

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.