

## *Donde hay agravios no hay celos: un éxito olvidado*<sup>1</sup>

Felipe B. Pedraza Jiménez  
Universidad de Castilla-La Mancha  
[Felipe.Pedraza@uclm.es](mailto:Felipe.Pedraza@uclm.es)

Permítaseme empezar este artículo con una afirmación contundente: *Donde hay agravios no hay celos* es una de las mejores comedias que se han escrito, una genial creación a la que el azar, aliado con la pereza crítica, ha relegado al olvido.

### **Éxito internacional**

Durante más de dos siglos fue una de las obras de más éxito de nuestro teatro. Compuesta, a juzgar por las alusiones internas, entre 1635 y 1636<sup>2</sup>, fue representada en palacio en este último año. Conservamos noticia exacta de una de sus tempranas representaciones el 29 de enero de

---

<sup>1</sup> Este artículo fue en su origen una ponencia presentada en las *XIX Jornadas de teatro del Siglo de Oro*, Almería, 4-19 de abril de 2002. Se publicará en las actas correspondientes.

<sup>2</sup> La fecha la deduce Cotarelo (1911, p. 163): "pues dice suceden los lances de ella seis años después de nacer el Príncipe Baltasar Carlos". Se refiere a los v. 1989-1990, en que don Lope se justifica ante doña Ana, creyendo que habla a doña Inés: "que a nadie se le han pedido/ celos de amor de seis años". Los tales amores tuvieron lugar en 1629, con ocasión de las fiestas que Burgos dedicó al nacimiento del príncipe. Otras razones que refuerzan esta datación pueden encontrarse en el prólogo de la edición que estamos preparando (Rojas, *Obras*).

1637 en El Pardo por la compañía de Pedro de la Rosa (Cotarelo, 1911, p. 44, y Shergold y Varey, 1963, p. 224). Su primera edición se incluye en la Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas (Madrid, 1640).

Poco después, en 1643, se representa en París una versión debida a Paul Scarron: *Jodelet ou le maître valet*, que se imprime dos años después (Toussaint Quinet, Paris, 1645)<sup>3</sup>. No puede sorprendernos tanta celeridad en el paso de la frontera si tenemos en cuenta la figura de la reina, Ana de Austria, apasionada de la comedia española, como su hermano Felipe IV y su cuñada Isabel de Borbón, que sufraga representaciones en la corte parisina, fomenta la literatura de cuño español<sup>4</sup> y apoya la presencia de artistas españoles en París<sup>5</sup>. Aunque mal conocidas en sus detalles, tenemos constancia de las giras de la compañía de Sebastián de Prado y de la de Pedro de la Rosa, que anduvo cerca de diez años por París (véase Cioranescu, 1983, p. 42-43). Dado

<sup>3</sup> Véase Wittmann (1963, p. 194-201), Ruiz Álvarez (1990, en especial las p. 36-43) y Couderc (2000, p. 336-345). No deja de ser llamativo el rápido cambio de título que debió de producirse en España aún en vida de Rojas. Las primeras ediciones datadas (la *Primera parte*, María de Quiñones, Madrid, 1640; la *Quinta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, Pablo del Val, Madrid, 1653; la segunda edición de la *Primera parte*, Lorenzo García de la Iglesia, Madrid, 1680) solo recogen el título que le puso el autor: *Donde hay agravios no hay celos*. Sin embargo, tanto la versión de Scarron como alguna de las sueltas aparentemente más antiguas (s.l.n.a.) ya registran el de *El amo criado*: así ocurre en el impreso, con el texto considerablemente recortado (lo que parece indicar que procede de un manuscrito preparado para el teatro), que se conserva en la British Library: T.1740.(1). La edición de Suriá y Burgada de Barcelona, s.a. (principios del siglo XVIII), y las tres de la imprenta de Santa Cruz, Salamanca, s.a., rotulan por partida doble: *Comedia famosa Donde hay agravios no hay celos y Amo criado*. Las dos tiradas sevillanas de Francisco de Leefdael (finales del siglo XVIII) invierten el orden: *El amo criado. Donde hay agravios no hay celos. Comedia famosa*. Desde el momento de su aparición sobre las escenas, parece haberse desatado una pugna entre el rótulo original, propio de una comedia "pundonorosa", que dejaba en segundo término el sentimiento personal frente a la defensa del honor familiar, y el que ponía énfasis en la teatralidad de segundo grado de la comedia: el galán que se finge criado y el gracioso que actúa como señor.

<sup>4</sup> El mismo Scarron, protegido a título de "enfermo de la reina", compuso varias obras inspiradas en nuestra literatura, entre ellas *La nouvelle comique*.

<sup>5</sup> Recordemos que Lope fantaseó en varias ocasiones (dedicatoria de la égloga *Amarilis*; décima de Tomás de Burguillos: "Por iros a Francia andáis...") con abandonar la ingrata corte de Felipe IV y emigrar a Francia en busca de la protección de Ana de Austria.

que este último había representado *Donde hay agravios no hay celos* en El Pardo, no sería extraño que la llevara en su repertorio.

Del éxito de la versión francesa de Scarron da señales su traslado al inglés en la pluma de William Davenant, estrenado, en presencia del rey y con excelente acogida, el 26 de marzo de 1660 (véase Ballesteros, 2000).

## Éxito nacional

Estos triunfos internacionales, no siempre conocidos y menos aún reconocidos por la crítica, son paralelos a los obtenidos en su tierra por la comedia de Rojas. Las numerosas ediciones —varias de ellas sin lugar ni año pero presumiblemente de fines del siglo XVII, otras muchas del XVIII y alguna de principios del XIX— revelan la existencia de un amplio público interesado<sup>6</sup>. La misma conclusión se saca de los datos que han llegado a nosotros sobre representaciones. Mackenzie (1994, p. 97-98) registra la escenificación de nuestra comedia durante los siglos XVII y XVIII en Madrid, Lisboa, Sevilla, Barcelona, Toledo, Valencia, Valladolid y en el Brasil colonial. Piedad Bolaños y Mercedes de los Reyes (1996, p. 29), al estudiar una polémica de 1692-1693 sobre las competencias censoras entre autoridades civiles y

---

<sup>6</sup> Sin embargo, no conocemos reelaboraciones secentistas ni de la primera mitad del siglo XVIII del argumento y los motivos de la comedia de Rojas. Mackenzie (1994, p. 97) apuntó que "*La confusión de un retrato* de Francisco de Medina, al parecer representada en el Corral del Príncipe en 1674, obra que a veces lleva el título de *El amo criado*, es posiblemente refundición de *Donde hay agravios no hay celos* de Rojas". De este texto hay dos impresos distintos, ambos sin lugar ni año, en la Biblioteca Nacional de España; el más antiguo se localiza con la sign. T/19.459; de otro más reciente (siglo XVIII) se conservan dos ejemplares (T/11.049 y T/15038/18). Aunque el título (en los tres casos *La confusión de un retrato*, sin otros aditamentos) podría sugerir alguna relación argumental con la obra de Rojas, no hay tal. El texto de Medina es una insulsa comedia palatina cuyo protagonista, Carlos, príncipe de Rodas, viaja a Chipre porque se ha prendado de un retrato de la princesa cipria. Tampoco existe relación alguna entre *Donde hay agravios no hay celos* y *Músicos, amo y criado y el amor por el retrato*, publicada a nombre de Santiago Garro (hay un par de ejemplares en la Biblioteca Nacional de España: T/19.598 y T/25.552). El sainete *Amo y criado en la casa de vinos generosos* (la Biblioteca Nacional guarda ejemplares de dos ediciones, ambas sin año: una madrileña, de la viuda e hijas de la Sota, y otra barcelonesa, de Juan Francisco Piferrer) tampoco tiene nada en común con nuestra comedia.

eclesiásticas en la ciudad de Écija, anotan la presencia en el repertorio de la compañía de Francisco de Mendoza de *Agravios y celos* de don Francisco de Rojas. En este conjunto de noticias y documentos, el más interesante y significativo es, posiblemente, el de Valladolid. Alonso Cortés (1923) registró hasta 47 representaciones entre el 21 de abril de 1682 y el mes de febrero de 1787. Lo relevante no es solo el crecido número, sino el hecho de que no hay apenas temporada, de las que se ha conservado información, en que la compañía de turno, no incorpore la obra de Rojas bajo los títulos alternativos de *Donde hay agravios no hay celos*, *El amo criado o Agravios y celos*.

El impresionante trabajo de Andioc y Coulon (1996) nos permite comprobar que se trata de una de las piezas que con mayor frecuencia subieron a los escenarios madrileños durante el siglo XVIII. Son contadísimos los títulos que alcanzan una presencia pareja en las tablas. Creo que el único que puede competir en número de apariciones en escena es *No puede ser...* de Moreto, caracterizado también por el juego histriónico de un gracioso que incorpora el papel de un señor, en este caso indiano<sup>7</sup>.

Arenas Cruz (2000, p. 380) ha realizado el cómputo preciso, a partir de los datos de Andioc y Coulon, para concluir que fue la obra más representada de Rojas, con 117 reposiciones entre 1706 y 1808, en ocasiones con varios días consecutivos de representación. La siguen a mucha distancia *El monstruo de la fortuna* (84 reposiciones), *Los áspides de Cleopatra* (47), *La más hidalga hermosura* (47), *Del rey abajo, ninguno* (44), *El Caín de Cataluña* (42), *Entre bobos anda el juego* (42) y otras diecisiete comedias con un número menor de funciones.

En su estudio señala Arenas Cruz tres periodos (1700-1739, 1740-1761 y 1762-1800), en que se dan notables oscilaciones en la puesta en escena del teatro de Rojas: muy frecuente en el primero, escasa en el segundo y nuevamente floreciente en el tercero. En todos y cada uno de ellos la obra más representada es *Donde hay agravios no hay celos*.

Para mi argumentación sería ideal encontrar evidencias de que la comedia de Rojas, además de subir a las tablas con frecuencia, tenía un fuerte tirón en la taquilla. Los datos de Andioc y

---

<sup>7</sup> Magnífico fue el espectáculo que ofreció Josefina Molina al reponer esta comedia de Moreto con la Compañía Nacional de Teatro Clásico en abril de 1987. El papel de Tarugo, el gracioso, lo interpretó con singular gracia Antonio Valero.

Coulon no autorizan este argumento. Las recaudaciones de *Donde hay agravios no hay celos* o *Amo criado*, como normalmente se anuncia, son pobres en comparación con las de otras obras (con frecuencia no alcanzan un tercio de los ingresos a teatro lleno), lo que revela que *Donde hay agravios* y otras comedias barrocas, incluidas las de Calderón, no se escenificaban en el siglo XVIII con la vista puesta en obtener grandes éxitos de taquilla, sino como recurso para completar la programación, cuyo plato fuerte eran las contemporáneas comedias de magia, militares y heroicas.

Si hemos de creer a Francisco Mariano Nipho, las comedias áureas, y la nuestra entre ellas, se representaban entre el desinterés del público y de los actores. Véanse las palabras que dedica a la representación de *Donde hay agravios no hay celos* que ofreció la compañía de María Hidalgo en el coliseo del Príncipe el 29 de abril de 1763 y a las que la habían precedido en los días inmediatos:

Todas estas comedias se han ejecutado de un modo poco oportuno y menos divertido. Yo las creí funciones de rabiosos o melancólicos. El espíritu del placer estuvo muy alejado del teatro; se atribuye a que estaban desalquilados todos los asientos. (Nipho, 1996, p. 92).

En el famoso catálogo que Bernardo de Iriarte prepara, por orden del conde de Aranda, de "las comedias menos irregulares" y susceptibles de reducción a los preceptos neoclásicos figura, con el título errado de *No hay agravio donde hay celos*, entre las siete de Rojas y las setenta y tres que en total selecciona el erudito ilustrado (véase Cotarelo, 1897, p. 66 y 420-423; Palacios Fernández, 1990, p. 43-64).

## Libretos y apuntes de los teatros madrileños

La Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid conserva una amplia colección de libretos de nuestra comedia utilizados en los teatros de la corte por los apuntes:

Sign. **Tea 1-104-8**

La D = Al nº 11 / *Donde hay agravios no hay / celos. / y el Amo Criado.* / Comedia en 3 Actos / de / D<sup>o</sup>. Francisco Rojas / Primer apunte. / J. Masi. / Acto 1º

Seis cuadernos. Parece el más antiguo de los libretos utilizados. Los cuadernos 1, 2 y 3 son manuscritos y contienen, respectivamente, los actos primero, segundo y tercero de la comedia de Rojas, con cortes y modificaciones. El cuaderno 4 contiene la suelta de la

imprenta de Santa Cruz y Losada y Quiroga, Salamanca, Madrid, s. a.; los cuadernos 5 y 6 contienen sendos ejemplares de la suelta de Quiroga, Madrid, 1802.

**Sign. Tea 1-86-11**

Leg<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> de la A = al n<sup>o</sup> 97 / El Amo Criado, / Comedia / de D. Francisco de Rojas, / refundida / en cinco actos.

Lo forman 11 cuadernos de muy distinto grosor. El primero contiene la obra completa en copia manuscrita razonablemente limpia. Los otros diez son dos copias, también manuscritas, que recogen un acto en cada cuaderno. La portada del cuaderno 2 (correspondiente al acto primero) está firmada por Marcos Morón y señala la fecha de 1831. A continuación encontramos esta curiosa nota:

"Esta comedia se ejecutó el 10 de Agosto de 1833 sin haberse cobrado las nóminas que debieron verificarse el 1 de otro mes. Se cobró el otro día a las cinco de la tarde".

En el fol. 2v. se lee:

Personas  
en 1833  
Don Juan — Montaña Luis  
D. Fernando — Tamayo J<sup>n</sup> P. López  
D. Inés — Ant<sup>a</sup> Samaniego  
D. Lope — Tamayo Mateu  
D<sup>a</sup> Ana — Teresa, Teresa  
Sancho — J. Cubas Josef Cuvas  
Beatriz — Felisa Ferrer  
Bernardo — J. Silvash [?] Juan Cuvas

Aunque por las fechas y circunstancias pudiera pensarse que se trata de la adaptación de Hartzenbusch, estrenada en 1829, el manuscrito no consigna el nombre del refundidor y, además, difiere considerablemente de la edición de 1841, empezando por el arranque de la acción, que aquí antepone el monólogo de Bernardo ("¡Lo que tarda mi señor...!") al diálogo entre Sancho y don Juan ("O es que te has endemoniado..."). Coincide en algunos aspectos como, por ejemplo, el reparto de la materia en cinco actos. Es un texto más próximo al de Rojas, con menores intervenciones del adaptador. Cabría imaginar que se trata de una primera aproximación del dramaturgo romántico, enteramente rehecha para la edición de 1841.

**Sign. Tea 1-211-7**

Donde hay agravios no / hay zelos. / [Al lado, añadido] La D = nº 11 / El Amo criado / 2º Acto [volutas y dibujo en forma de corazón] / No está acabada de acotar. / Ojo

Tras esta portada manuscrita, que sin duda fue cubierta de una copia también manuscrita del acto segundo de la comedia, se encuentra un ejemplar de la edición de Santa Cruz y Manuel Losada y Quiroga, Salamanca y Madrid, s.a., completa, con cortes y correcciones.

**Sign. Tea 240-13**

Rojas / refundición Hartzenbusch / El amo criado / (*Donde hay agravios no hay celos*)

En la portada manuscrita alguien ha anotado con posterioridad: "Otra refundición en 4 actos / de Dº Tomás Luceño / 1416 o 17 / "Amo y criado".

La carpetilla solo contiene el impreso de Yenes, Madrid, 1841.

**Sign. Tea 230-4**

[Sello de caucho ovalado, tinta violeta, del TEATRO ESPAÑOL. CONTADURÍA. EMPRESA MADRAZO]

Amo y Criado. / Comedia de Rojas. / Refundición de / Don Tomás Luceño. / [Al margen] Rgº 2379 / Estrenada el 6 de Marzo de 1911.

Son doce cuadernos que contienen tres copias de los cuatro actos de la comedia. En una de las copias del acto primero se especifica el reparto, que es el mismo que aparece en el impreso correspondiente del mismo año<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Véase más adelante, en el comentario sobre esta adaptación.

## La adaptación de Hartzenbusch

No tenemos noticia de que ninguno de los refundidores neoclásicos o posneoclásicos conocidos (Vicente Rodríguez de Arellano, Tomás Sebastián y Latre, Cándido María Trigueros, Enciso Castrillón, Dionisio Solís...) cayera sobre *Donde hay agravios no hay celos*. Hubo, sin duda, una larga etapa en que se debió de utilizar el manuscrito Tea 1-104-8, A de la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid. Adams (1936, p. 345) registra representaciones en los años 1821 y 1822, que debieron de recurrir al libreto que quizá había servido durante los últimos años del siglo XVIII. No se trata de una refundición sino de una adaptación que aligera mediante cortes el texto de Rojas.

Cotarelo (1911, p. 164) registra el estreno de una refundición (así se llama en los testimonios que se nos han conservado) de Juan Eugenio Hartzenbusch el 24 de abril de 1829 en el teatro de la Cruz.

La *Cartelera teatral madrileña I* (AA.VV., 1961) anota representaciones de una refundición de nuestra comedia en el teatro de los Cruz los días 7 y 13 de octubre de 1831, 14 y 18 de febrero de 1832, y 10 de agosto de 1833. No sabemos con exactitud si en estas representaciones se utilizó el texto que Hartzenbusch publicó en 1841 o el que, sin nombre del refundidor, se recoge en el ms. Tea 1-86-11 de la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid. De hecho, como ya se ha señalado, en el manuscrito se registran las funciones de los años de 1831 y 1833 y se da el reparto de esta última<sup>9</sup>.

Años más tarde, en 1841, volvió a las tablas en el Liceo Artístico y Literario de Madrid en una versión que se imprimió de inmediato en un volumen en la imprenta de Yenes<sup>10</sup>. Tanto el marco de la representación como la oficina en que se estampó son instituciones emblemáticas del Romanticismo español.

---

<sup>9</sup> También Adams (1936, p. 345) dio noticia de estas representaciones.

<sup>10</sup> Salvo que se indique lo contrario, los cotejos entre el original de Rojas y la adaptación de Hartzenbusch los haremos a partir de este impreso (Rojas, 1841).

Herrero Salgado (1963) registra representaciones el 4 de mayo de 1845, en el teatro Variedades; los días 24, 25, 29 y 30 de noviembre de 1846 en el teatro del Museo; los días 22, 23, 24 y 31 de octubre y 25 de noviembre de 1847, de nuevo en el Variedades. Vallejo y Ojeda (2002) anotan una nueva representación en el teatro Circo de Madrid, el 29 de noviembre de 1859. Parece lógico suponer que estas funciones utilizaran el nuevo texto impreso, del que existe un ejemplar entre los libretos de los teatros de Madrid (Tea 240-13 de la Biblioteca Histórica). Aunque es hipótesis poco verosímil, no cabe desechar, dada la inercia con que actúan muchas veces los agentes teatrales, que continuaran utilizando la copia del ms. Tea 1-104-8 o, más probablemente, del ms. Tea 1-86-11.

## De refundiciones y adaptaciones

En mi concepto, *Donde hay agravios no hay celos* tuvo la fortuna de ir a parar a las manos de Juan Eugenio Hartzenbusch en una etapa que Gies (1990, p. 111-124) caracterizó por el "furor de refundir", locura que no siempre se paraba en barras ni guardaba el debido respeto a los originales.

No es este el momento de entrar en la ardua cuestión de los distintos significados con que la crítica literaria ha empleado la voz *refundición*<sup>11</sup>; pero quizá sí de proceder a una elemental *explicatio terminorum*.

Con el título de *refundiciones* se ha aludido a obras enteramente nuevas y originales que sólo tienen en común con sus precedentes el asunto o materia; apenas algunos aspectos de la *inventio* clásica, sin que exista préstamo alguno de la estructura (*dispositio*) y mucho menos de la expresión y estilo (*elocutio*). Según esa cuenta, Calderón y sus coetáneos no pasaron de ser meros refundidores de piezas de la generación anterior.

También se denomina *refundiciones* a los arreglos dramáticos que respetan asunto y tema (a veces con matices muy significativos), modifican solo en algunos aspectos la estructura (cambio de número de actos o partes, eliminación o añadido de algunas escenas y cuadros,

---

<sup>11</sup> Véase el documentado estudio que contiene el capítulo inicial del libro de Ganelin (1994).

adiciones o supresiones de personajes secundarios) y repiten, con cortes e injerencias del refundidor, gran parte del texto original. Como recuerda Aguilar Piñal (1990, p. 41), la ordenanza para la *Dirección y reforma de los teatros* (1807) define, con razonable exactitud, la labor que nos ocupa: "aquella en que el refundidor, usando escenas, argumentos y versos del original, varía el plan y añade nuevos incidentes y escenas de su propia invención".

Por último, se emplea también el término *refundición* para referirse a las adaptaciones en el sentido moderno, es decir, a los retoques, generalmente leves, para aclarar los pasajes oscuros, peinar los muy extensos o ajustar el drama a las peculiaridades del público, de los actores o del sistema de representación, sin ánimo de alterar sustancialmente el texto original, antes bien al contrario, tratando de recuperar los valores comunicativos que el tiempo ha empañado.

Creo que el término *refundición* hay que reservarlo para la segunda acepción, muy practicada en los siglos XVIII y XIX, cuando poetas remendones de muy distinto calado entraban a saco en nuestras comedias áureas, con la finalidad de reducir su movilidad tempoespacial, concentrar violentamente la acción y ajustar su estilo a las modas imperantes. Primero estas operaciones tuvieron disculpa y apoyo en los principios neoclásicos (unidad de lugar, tiempo y acción, didactismo, propaganda ideológica...) y, más tarde, en el sistema decimonónico de escenificación, con sus decorados pintados suspendidos de bambalinas que no permitían los constantes cambios del lugar y tiempo de la acción característicos de nuestros dramaturgos barrocos.

## De la estética neoclásica a la adaptación de Hartzbusch

No tenemos noticia de que *Donde hay agravios no hay celos* fuera refundida en el siglo XVIII, aunque figurara en la famosa lista de Bernardo de Iriarte entre las susceptibles de reforma. No hacía falta. Rojas, como su coetáneo Calderón, se ciñó razonablemente en muchas de sus comedias a la concentración tempoespacial que fue divisa de los neoclásicos<sup>12</sup>. Además la trama,

---

<sup>12</sup> Vitse y Serralta (1983, p. 567) hablan de un proceso de "clasicización formal" de la comedia española en la promoción calderoniana. También en las piezas cómicas de Lope se da ese fenómeno con anterioridad; no así en los dramas históricos.

estructura y sentido de la obra maestra de Rojas —sorprendentemente para mí— no despertaron reacciones contrarias fundadas en la inverosimilitud o la falta de un objetivo moral aceptable para la minoría ilustrada. Arenas Cruz (2000, p. 390) recoge la crítica que el *Memorial literario* (agosto de 1784, p. 133) hace de la representación que tuvo lugar el 24 de junio en el teatro de la Cruz. Ni un reparo a la comedia; los reproches se dirigen contra los actores, en especial contra el gracioso, incapaz —en el sentir del anónimo censor— de mantener el sutil juego creado por Rojas:

Esta comedia en sentir de algunos es una de las muchas graciosas y bastante arregladas que tenemos en España, acreditándolo el haber sido traducida o imitada, y representada en los teatros de París; pero muchos de los espectadores que vieron ejecutarla en nuestro teatro en este mes hallaron que por falta de actor que expresase bien el papel del fingido D. Juan, no lució tanto como debiera esperarse; pues además de tener la comedia en sí buena traza, lances ingeniosos y graciosidad en el fingido D. Juan, no dejan de hallarse en ella costumbres bien pintadas y discretas sentencias.

Cuando en 1829, el joven Hartzenbusch (23 años a la sazón), imbuido de neoclasicismo pero olfateando los nuevos aires del nacionalismo literario que se avecinaba, puso sus manos en la comedia de Rojas, debía de estar de acuerdo con lo apuntado años antes por el *Memorial literario*. Su adaptación, subtitulada *refundición* por seguir el uso corriente, ni "varía el plan" ni "añade nuevos incidentes y escenas de su propia invención". La trama argumental y la estructura del original se mantienen sin cambios de consideración. La acción se divide en cinco actos, lo que podría parecer una ruptura grave de la estructura de la comedia barroca; pero se trata de una reorganización superficial, que no afecta en absoluto al entramado dramático. Don Juan Eugenio llama actos a los dos cuadros, perfectamente definidos, de la primera jornada de Rojas: el primero, en el exterior de la casa de don Fernando y doña Inés, y el segundo, en el interior de la misma. La segunda jornada coincide con el tercer acto de la adaptación. La tercera se subdivide en dos actos, que se corresponden puntualmente con los cuadros que el autor barroco sitúa en el salón de don Fernando y en el piso bajo al que trasladan a don Juan:

Original de Rojas	Espacio	Adapt. de Hartzenbusch
Jornada I		
Cuadro 1º (v. 1-440)	Calle	Acto I
Cuadro 2º (v. 441-1220)	Sala	Acto II
Jornada II (v. 1221-2258)	Sala	Acto III
Jornada III		
Cuadro 1º (v. 2259-2832)	Sala	Acto IV
Cuadro 2º (v. 2833-3190)	Dormitorio	Acto V

Sin duda, previendo el furor refundidor neoclásico, Rojas tuvo la prudencia de organizar la trama de su comedia en cinco unidades marcadas por los cambios de espacio y tiempo, de modo que ahorró a Hartzenbusch la enojosa tarea de distribuir arbitrariamente las tres jornadas barrocas en cinco actos ilustrados.

El adaptador añade —eso sí— precisas acotaciones escenográficas con el noble fin de ajustar un texto escrito para el desnudo espacio del corral a las exigencias y posibilidades de un teatro a la italiana de la época fernandina. Para muestra, el primer botón. Rojas abre su comedia con esta escueta nota:

Salen Sancho y don Juan, de camino, con botas y espuelas.

(Donde hay agravios..., v. 0+)

Hartzenbusch precisa:

El teatro representa las casas de la calle de Alcalá, frente a las Calatravas; a la izquierda del actor una reja, y sobre ella un balcón, ambos practicables. Es de noche.

ESCENA PRIMERA

BERNARDO, en traje de noche. DON JUAN Y SANCHO, de camino.

(Aparece Bernardo, embozado al pie del balcón; ve venir a don Juan y Sancho, y se retira.)

(Rojas, 1841, p. 3)

### ***Lecciones faciliores, puritanismo verbal y otros cambios***

Fuera de estas modificaciones de la estructura externa y de las acotaciones escenográficas, lo que encontramos son discretas y puntuales intervenciones de Hartzenbusch, aunque algunas tienen relevancia estética y dramática. Adapta pasajes que podrían resultar de difícil comprensión para los espectadores. Así, en una de las primeras réplicas de Sancho:

Que estás cansado imagina;  
mira que las doce han dado.  
¿Tan llanos han caminado  
mi morlón y tu frontina?

(Donde hay agravios..., v. 17-20)

Don Juan Eugenio desconfía de que el último verso pueda ser fácilmente entendido (*morlón*: "animal perezoso o resabiado"; *frontina*: "la yegua lucera, que tiene una mancha en la frente") y lo sustituye por lo que suponemos son los nombres propios de las cabalgaduras:

¿Tan llanos han caminado  
el Moro y la Peregrina?

(Rojas, 1841, p. 4)<sup>13</sup>

En el acto cuarto, encontramos la misma voluntad de ofrecer una *lectio faciliior* a su público sin renunciar a cuanto Rojas ha incluido en su texto. El original barroco había recogido una cita de Lope:

Pues ser pícaro dispongo,  
que, como Lope advirtió,  
a ningún hombre se vio  
darle veneno en mondongo.

(*Donde hay agravios...*, v. 2423-2426)<sup>14</sup>

Hartzenbusch rehace el texto en los siguientes términos:

Y es cosa que maravilla,  
como Lope lo notó,

---

<sup>13</sup> Las mayúsculas de los nombres propios las pongo yo; en el impreso aparecen en minúsculas.

<sup>14</sup> Se trata de una paráfrasis del fragmento final del romance "Todos están mal conmigo,/ todos me dicen chismoso...", recogido en la *Séptima parte de Flor de varios romances nuevos, recopilados de muchos autores* (Alonso Gómez, Madrid, 1595), y en el *Romancero general* de 1600. He aquí los versos originales:

Aventuraos, picaños,  
que del señor poderoso  
en vagamundos corrillos  
estáis mormurando el toldo.  
¿Qué se os da que nunca llueva,  
pues el año más costoso  
a un mismo precio coméis  
pan y carne, fruta y mosto? [...]  
¿Qué cardenal come en Roma  
más dulce ni más sabroso?  
Pues nunca a nadie en el mundo  
se dio veneno en mondongo.

(*Romancero general*, 1947, I, 357b)

que a ningún pobre se vio  
darle veneno en morcilla.

(Rojas, 1841, p. 59)

No sé si al eliminar la voz *mondongo* no pesarían las resonancias vulgares e incluso obscenas que podría adquirir el término en los oídos puritanos y calenturientos de la incipiente burguesía decimonónica. Sin duda, esos escrúpulos ligados a la moral sexual se transforman en censura o autocensura. Rojas puso en boca de Sancho esta deshonesta y jocosa proposición dirigida a doña Inés:

Dulce dueño de mis ojos,  
¿podrá un marido gozar  
un poquillo de la fruta  
que cría el árbol nupcial?

(*Donde hay agravios...*, v. 1795-1798)

Hartzenbusch o el censor, o ambos de consuno, tratan de diluir tan pecaminoso guiño al espectador: la apetitosa fruta del árbol nupcial se cambia en

las primicias inocentes  
de la dicha conyugal.

(Rojas, 1841, p. 47)

¡No serán tan inocentes, que diría la vieja sorda del chiste!

Para justificar ante Inés sus demasías con Beatriz, Sancho argumenta en la comedia barroca:

Como se alarga la boda,  
anda el hombre endemoniado.

(*Donde hay agravios...*, v. 2513-2514)

La explícita alusión a la urgencia sexual la oían con placer y sin escándalo los censores y los públicos de los corrales, que comprendían o, al menos, no se empeñaban en desconocer los complejos mecanismos del alma humana y las irreductibles apetencias del cuerpo. Sin embargo, la sociedad preliberal de 1829 o la liberal de 1841 exige almibarar la expresión:

El contento de la boda  
me tiene desatinado.

(Rojas, 1841, p. 61)

El mismo afán edulcorante convierte el verso 3135 de Rojas, "Cuando ofendí a doña Ana...", en "Cuando enamoré a doña Ana...". Y la misma voluntad de corrección política transforma el final irónico del parlamento de Beatriz:

¡...pudiendo cualquiera dama  
tener, si quiere buscarle,  
no lindo que la requiebre  
sino hombre que la maltrate!

(*Donde hay agravios...*, v. 2903-2906)

Hartzenbusch no quiere incluir a todo el género masculino en tan bárbaras prácticas y las sitúa, a través del vocabulario, entre las gentes del bronce:

no lindo que la requiebre,  
sino crudo que la balde.

(Rojas, 1841, p. 70)

Para no atentar contra el segundo mandamiento, el "juro a Dios" secentista del v. 2491 se cambia en un extraño "juro a Brios" (agudo, está en posición de rima en *-ós*).

## Añadidos del adaptador

Ocasionalmente, Hartzenbusch se permite añadir algún chistecillo que no estaba en el original. Donde Rojas se limita a constatar con aguda mirada las posibilidades estéticas de los retratos de rostros deformes o envejecidos:

pues por extraña y ajena  
pintó mi cara endiablada,  
que es mejor para pintada  
la mala que no la buena.

(*Donde hay agravios...*, v. 113-116),

El adaptador supone que Sancho ha sido previamente modelo para un lienzo religioso y añade por su cuenta un par de gracias:

SANCHO.           ...y puso el traslado fiel  
de mis gallardas facciones  
al ángel con espolones,  
peana de san Miguel.

JUAN.                    Sí, y en pago del favor,  
te hizo un retrato el flamenco  
igual a ti en lo mostrenco,  
pero no tan hablador.

(Rojas, 1841, p. 6)

De vez en cuando, encontramos tal cual verso, una redondilla o una copla de romance añadidos para aclarar o subrayar la situación. Así, Sancho piropea a Beatriz, la criada, por cuenta del adaptador, tras el v. 2498 de Rojas:

De sazonar el puchero,  
se te ha pegado la sal.

(Rojas, 1841, p. 60)

### La fijación de los pasajes difíciles o deturpados

Excelente editor, Hartzenbusch ha sabido puntuar e interpretar los pasajes más difíciles del texto de Rojas. En los versos 2871-2900, que forman parte de un sorprendente y originalísimo monólogo de Beatriz, la graciosa hace a un tiempo la voz narradora, la suya propia, la de un jaque y la de un lindo. El fragmento siempre se ha resistido a los editores y en el siglo XVIII había sufrido deturpaciones varias<sup>15</sup>. Nosotros llegamos a proponerlo como un acertijo o rompecabezas en el seminario de la edición de textos dramáticos que mantiene el Instituto Almagro de teatro clásico. Hartzenbusch sí supo interpretarlo, por una razón muy simple: donde los editores al uso no ven más que palabras, Hartzenbusch veía un actor y una escena: el texto escrito transformado en texto sonoro y, en esa imagen mental, el juego de voces, tan confuso en las estampas

<sup>15</sup> Véase la nota de la edición crítica que hemos preparado Milagros Rodríguez Cáceres y yo (Rojas, *Obras*). Las dificultades de intelección eran viejas. Los sucesivos editores revelan en su puntuación no haber entendido el texto. El manuscrito Tea 1-104-8, A de la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid, que recoge, en nuestra opinión, el texto que se representaba en los teatros madrileños antes de la adaptación de Hartzenbusch, prefiere no meterse en dibujos y suprime este pasaje tan complicado sobre el papel como genial y agradecido sobre las tablas. Sin encomendarse a Dios ni al diablo, el remendón salta del v. 2840 al 2912.

primitivas, cobraba pleno sentido. Para que el lector haga el ejercicio, reproducimos en un fragmento de la edición primitiva, y de la adaptación de Hartzenbusch:

**Francisco de Rojas.** 71  
 el amor de merced, solo  
 en permitir que le hables.  
 No es mejor un bravo, que entra  
 muy zaino, y dice, que haze,  
 que quiere que haga a las diez  
 de la noche, yo esperarle,  
 no he dicho que no me esperes?  
*Mude voz.*  
 pues que he de hazer? acostarse,  
 no quiero? mas que la doy  
 juntico de los gaxnates  
 seis manotadas, que no  
 el aviz de tocar me  
 en el pelo de la ropa?  
 oye? bien oygo, que calle  
 le digo; no he de callar,  
*Mude voz.*  
 en mi casa estoy infame,  
 mire no demos al diablo  
 de comer con lo que el trae,  
 ni aun de cenar le daremos;  
 y en fin con lindo donaire  
 de bofetadas y cozes  
 me dá seis pares de pares.  
 Esta es vida, y este es hombre,

*Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*  
 (María de Quiñones, Madrid, 1640), fol. 68 (por errata se lee 71).

Adaptación de Hartzenbusch:

No es mejor un bravo, que entra  
 muy zaino, y dice: ¿Qué hace?  
 —¿Qué quiere que haga a las diez  
 de la noche yo? Esperarle.  
 —¿No he dicho que no me esperes?  
 —¿Pues qué he de hacer?—Acostarse.—  
 Y luego al punto me pega,  
 más arriba del gaxnate,

seis manotadas. ¿Qué menos?  
 —¿Él había de tocarme  
 en el pelo de la ropa?—  
 —¿Oye?—Bien oigo.—Que calle  
 la digo.—No he de callar;  
 en mi casa estoy, infame;  
 —Mire no demos al diablo  
 qué comer.—Con lo que él trae,  
 ni de cenar le daremos.

(Rojas, 1841, p. 69)<sup>16</sup>

Además, como persona de razonable oído, sana con buen sentido el deturpado v. 2997 de la comedia de Rojas, que aparecía así en las ediciones primitivas:

SANCHO.           ¿...a oscuras?  
 DON JUAN.                   Que un medio no he elegido  
                                   para reñir y no ser conocido.<sup>17</sup>

Enseguida los editores se percataron de que el verso quedaba cojo y violentaba la sintaxis y el sentido. Añadieron una sílaba, poniéndola en boca de don Lope:

SANCHO.           ¿...a oscuras?  
 DON LOPE.                   Sí.  
 DON JUAN.                   Que un medio no he elegido...<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Las discrepancias entre el original y la adaptación se deben a que Hartzenbusch partía de una tradición textual, presente en varias sueltas y en García de la Huerta, que no había entendido algunos de los versos que están en boca del jaque ("Mas que la doy/ juntico de los gznates/ seis manotadas. ¿Que no?") y los había convertido en un fragmento narrativo, que rompe el diálogo entre las dos voces interpretadas por la criada. Los modernos editores tampoco han entendido este texto.

<sup>17</sup> Así en la *Primera parte* (1640), *Quinta parte de comedias escogidas* (1653) y *Primera parte* (1680) y en la suelta de la British Library (T. 1740-1).

<sup>18</sup> Este texto, que trata de sanar la irregularidad métrica de los primeros impresos, aparece en la suelta, s.l.s.i.s.a. de la Biblioteca Nacional de España (T-55.328).

Y, poco después, el impresor de una nueva suelta intentó mejorar el texto:

SANCHO.           ¿...a oscuras?  
DON LOPE.           Sí.  
DON JUAN.           Buen medio ha elegido...<sup>19</sup>

El verso sigue siendo duro. Hartzenbusch corrigió:

SANCHO.           ¿...a oscuras?  
DON LOPE.           Sí.  
DON JUAN.           Buen medio ha discurrido...

(Rojas, 1841, p. 72)

Naturalmente, esta variante *ope ingenii* no tiene especial valor a la hora de fijar el texto, pero tampoco son más fidedignas las que aportan las sueltas, con la desventaja de su escasa eufonía y su violento sentido.

## Peinar el texto

En la mayor parte de las intervenciones de Hartzenbusch el objetivo es peinar el texto, recortarlo, conferirle agilidad, equilibrio y tersura. No tiene mal tino en esta labor.

Hay supresiones totales de algunas escenas, pero lo común es que respete los elementos de la comedia original, haciéndolos más llevaderos al público de su tiempo. Así, el largo romance conceptuoso en que don Lope cuenta los trágicos sucesos de Burgos en una larga tirada (v. 850-987 = 138 v.) queda reducido a tres réplicas de 22, 28 y 37 versos (87 v. en total), separadas por las preguntas y precisiones de don Fernando.

<sup>19</sup> Es la lectura de las sueltas, s.l.s.i.s.a., que presumiblemente vieron la luz a fines del siglo XVII, de las que conservamos ejemplares en el Institut del Teatre (57.015), British Library (11.728.e.91). La siguen todas las ediciones posteriores hasta nuestros días y el manuscrito Tea 1-104-8, A de la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid.

El romance de doña Inés (v. 1351-1433 = 82 v.), en el que Rojas cedió a la tentación antieconómica de acumular caprichosamente alegorías tomadas de la naturaleza y la mitología (Clicie y el sol, el olmo y la yedra), se reduce, en manos de Hartzenbusch, a 31 v., en los que se condensa el conflicto, que gana en intensidad lo mismo que pierde en retórica.

Algo parecido sucede con el diálogo en décimas (v. 1677-1766) entre doña Inés y don Juan (que finge ser Sancho, pero en este momento recupera por orden de su amo ficticio su papel de galán enamorado). El conceptuoso debate sobre si es más doloroso callar el amor (opinión de la dama) o decirlo sin esperanza (tesis del galán) se desarrolla en exceso. A Rojas —le ocurre otras muchas veces— le cuesta cortar la acumulación de sofisterías, que empiezan a pesar en la sensibilidad del lector moderno en la medida en que caen en la redundancia. Hartzenbusch corta los versos 1747-1756, que constituyen una vuelta de tuerca en el pugilato ingenioso de los protagonistas. Sabia determinación.

Más discutible es el corte que practica en el espléndido monólogo de Sancho "Después de Dios, bodegón..." (v. 2410-2462), que presenta dos secciones en el original: elogio del bodegón y la vida poltrona (v. 2410-2426) y sátira del concepto del honor y de los duelos (v. 2427-2462), y se remata con aquellas jocosas reducciones al absurdo:

Duelista, que andas cargado  
con el puntillo de honor,  
dime, tonto: ¿no es peor  
ser muerto que abofeteado?  
¡Y que a la muerte tan ciertos  
vayan por que el duelo acaben!  
Bien parece que no saben  
los vivos lo que es ser muertos.

*(Donde hay agravios..., v. 2455-2462)*

El manuscrito Tea 1-86-11 de la Biblioteca Histórica matritense (quizá primera versión del texto de Hartzenbusch, según apuntamos) mantiene esta segunda parte del soliloquio; en cambio, el impreso suprime el genial excursus de Rojas sobre el tema del pundonor. Quizá —pensaría el adaptador— estas consideraciones no hubieran sido apreciadas en todo su valor por la sociedad decimonónica.

## Un problema de técnica interpretativa y de convenciones escénicas

Razones similares, junto a otras ligadas a las convenciones escénicas de su tiempo, lo llevaron a prescindir de los estudiados finales de las jornadas primera y segunda del original. Con calculado artificio, el poeta barroco acumula en los versos 1173-1220 un total de 18 apartes, que van ofreciendo las distintas perspectivas de los personajes en medio de la maraña en que se han visto envueltos. A propósito de estos momentos dramáticos en que se cruzan distintas voces, Rosa Navarro (2003, p. 169) habló del gusto de Rojas por la "composición coral". Quizá la mejor metáfora para este recurso se encuentre en los concertantes musicales, con la diferencia inevitable de que los cantantes pueden entonar sus cánticos simultáneamente, y en el teatro los apartes han de ser sucesivos. Es técnica de una absoluta modernidad, que haría las delicias de los directores de escena y el público de nuestros días. Sin embargo, Hartzzenbusch debió de ver dificultades insuperables para sus actores y su público en esa dilatada escena de apartes que se entrelazan, y optó por simplificar el final de su acto segundo. En el ms. 1-104- 8, A había iniciado ese proceso de reducción. Los 18 apartes se convierten en tres. En el impreso de 1841 desaparecen por completo: los v. 1165-1220 de Rojas se sustituyen por un breve diálogo de Sancho y don Juan y un monólogo, también cortito, del galán, en que recapitulan la exposición dramática desarrollada en todo el primer acto.

Lo mismo ocurre, aunque con menor vuelo y extensión, en el remate de la segunda jornada del autor barroco. Los once apartes en concertante (v. 2237-2258), con un breve diálogo en voz alta en el centro, desaparecen en la adaptación de Hartzzenbusch.

El final de la comedia (fin de la jornada tercera de Rojas, del quinto acto de Hartzzenbusch) ya no presenta esos problemas. El poeta romántico se limita a peinar discretamente la escena: los sesenta y cuatro versos que van del 3127 al 3190 se reducen a la mitad. Los versos finales (3183-3190) se olvidan del conflicto de honor de don Juan ("Así mi honor se remedia", v. 3183) y adquieren un aire popular y casi sainetesco:

SANCHO.           (A *Beatriz*.) Chica, ejemplo tan feliz  
                          me hace caer en tus garras.  
                          (A *Inés*.) Dame el retrato de marras  
                          para dárselo a Beatriz.

(Rojas, 1841, p. 77)

Con los más y los menos que hemos señalado, la adaptación de Hartzzenbusch, juzgada en lo que puede considerarse su versión final, la impresa en 1841, es un modélico esfuerzo en la

búsqueda del equilibrio entre la fidelidad al original, incluido el rigor en la lectura e interpretación del texto, y la búsqueda de la complicidad del público de la España romántica.

Todo indica que esta adaptación se representa, con más o menos regularidad, hasta 1859; pero no tenemos noticias de reposiciones en lo que resta del siglo XIX. Las carteleras rastreadas por Menéndez Honrubia (1990, p. 203-207) nos certifican que no pisó el Español entre 1887 y 1899.

### Una nueva adaptación: la sombra del sainete

Parece que tampoco se escenificó en la primera década del siglo XX hasta que el 6 de marzo de 1911 se estrena *Amo criado*, comedia en cuatro actos, por Tomás Luceño. Como se ha dicho, de este texto se conservan tres ejemplares que fueron propiedad del teatro Español y hoy se guardan en la Biblioteca Histórica del Ayuntamiento de Madrid (Tea 230-4). La obra se imprimió de inmediato, en el mismo año de 1911, en la imprenta de Rafael Velasco, al parecer sin modificación alguna.

Conocemos el reparto del estreno, que aparece consignado en uno de los manuscritos y en el impreso:

Doña Inés	Srta. Moreno (Matilde)
Doña Ana	Srta. Mendizábal (Guadalupe)
Beatriz	Badillo (Consuelo)
Don Juan	Sres. Calvo (Ricardo)
Sancho	Sepúlveda (Pedro)
Don Lope	Ruiz-Tatay (Leovigildo) <sup>20</sup>
Don Fernando	Calle (José)
Bernardo	Lucio (José)

Para la división en cuatro actos, Tomás Luceño ha partido en dos la primera jornada de Rojas y ha conservado el resto de la acción en una disposición similar a la fijada por su primer autor.

<sup>20</sup> En el impreso, una nota al pie precisa: "Por indisposición del Sr. Tatay, se encargó de su papel desde la tercera representación el Sr. D. Miguel Soler, obteniendo también el aplauso unánime del público".

No seguiré paso a paso la refundición —ahora quizá sea apropiado hablar de *refundición*— porque eso requeriría otro artículo. Sí me interesa subrayar el tono del nuevo texto. Luceño trata de aprovechar la vis cómica del original, pero jalona su discurrir con gracias y ocurrencias, de menos enjundia y a ratos manifiestamente impertinentes, para ganarse a un público acostumbrado a los aires achulapados y vulgarizantes del sainete.

Aunque la acción se desarrolla en el Madrid secentista, cada vez que don Tomás mete la pluma, nos trasladamos a la España de Frascuelo y Lagartijo, de Cánovas y Sagasta, de Vital Aza y el primer Arniches.

Véase cómo responde Bernardo a Sancho, que le pregunta si vive en el barrio:

BERNARDO. Preguntáis si vivo aquí  
y yo al punto le contesto  
que sí vivo, pero *ahora*,  
porque después, si me ausento,  
ya no vivo aquí, que vivo  
en mi casa, que os ofrezco,  
en *Caramanchel* de arriba,  
en el de abajo, es lo mismo,  
pues como no habéis de ir,  
cualquiera de ellos es bueno.

(Rojas, 1911, p. 10)

En la comedia de Rojas, que pertenece a la especie que he calificado de *pundonorosa*, los mismos criados tienen un punto de bravucones y un si es no es de pendencieros. La estratagema de Bernardo, para sacar a Sancho y don Juan de las cercanías del balcón por el que va a descender don Lope, consiste en desafiar al gracioso, que responde en el mismo tono y letra:

BERNARDO. Aquí al lado  
de los padres Recoletos,  
pues quiere reñir, le aguardo.

SANCHO. Pícaro, yo nunca riño,  
siendo Sancho y siendo el Bravo,  
al lado de Recoletos,  
sino al lado de endiablados.

(*Donde hay agravios...*, v. 266-272)

Luceño debió de pensar que, desde la España mucho más civilizada y pacífica del sainete (a pesar de la Semana trágica, de la ley de fugas o el pistolerismo barcelonés), estas actitudes no

serían comprendidas fácilmente por un público popular, y menos en boca de un criado. En consecuencia, Bernardo se abstiene de echar mano a la espada en actitud de desafío. Medios más gratos existen para distraer la impertinente atención de unos recién conocidos:

BERNARDO. Aquí en la calle del Prado,  
muy cerca del Mentidero,  
hay un taberna... entramos...

SANCHO. Con quien no trato, no bebo.

BERNARDO. Pues nos trataremos antes  
de la bebida, comiendo  
entre los tres un cabrito  
asado, que el tabernero  
es cabrito... lo que guisa  
con más arte.

(Rojas, 1911, p. 12)

No contento con estas pinceladas sainetescas, Tomás Luceño pone a contribución su ingenio para divertir y ganarse a un público poco exigente y de risa fácil, que probablemente no era el que acudía al Español. He aquí cómo Sancho advierte a su pundonoroso señor de los peligros del matrimonio:

SANCHO. Mira, señor, quiero hacerte  
un muy lucido retrato  
de lo que queda en las bodas,  
después que se han celebrado;  
y daréte a entender  
por los dedos de la mano.  
*(Presentando extendida una de las manos.)*  
Este es la madre del novio.  
*(Le enseña el dedo gordo.)*  
Este el novio. *(Por el índice.)*  
¿Te haces cargo?  
Y este el cura que les echa  
*(Por el corazón.)*  
el ya consabido lazo.  
Este el padre de la novia  
*(Por el anular.)*  
y este la novia...  
*(Por el meñique.)*

JUAN. No alcanzo.

SANCHO. Fíjate bien. Se concluye  
la boda, y siempre ha pasado  
que la madre se retire,  
(*Dobla el dedo gordo.*)  
y que el cura haga otro tanto  
(*Ídem el del corazón.*),  
igual que el padre del novio.  
(*Ídem el anular.*)  
¿Y quiénes en este caso  
quedan na más? Novio y novia...  
(*Deja la mano en forma de que no queden levantados  
más que los dedos índice y meñique.*)  
Esto es, el signo de Tauro.

(Rojas, 1911, p. 15-16)

¿Es necesario ponderar las sales sutiles de Tomás Luceño?

El final de esta pieza mestiza de comedia barroca y sainete decimonónico revela la poca fe del refundidor en el producto que tenía entre manos, quizá temiendo la reacción del empingorotado público del Español. Tenemos una petición de perdón no protocolaria, sino real:

SANCHO. Yo digo: perdón, senado. (*Al público.*)  
LOPE. Y si Rojas no ha logrado... (*Ídem.*)  
FERN. ...vuestra atención cautivar... (*Ídem.*)  
JUAN ...piensa que te ha entusiasmado... (*Ídem.*)  
en su drama celebrado... (*Ídem.*)  
INÉS. ...García del Castañar. (*Ídem.*)  
Bate palmas en su honor...  
Pero si aplaudir no quieres,  
sufriremos el rigor,  
que al fin el amo tú eres,  
y tu criado el autor.

(Rojas, 1911, p. 76)

La adaptación de Luceño se reimprimió en *La novela teatral* unos años después, en 1923.

No parece que el auditorio de la plaza de Santa Ana se entusiasmara con esta versión. Tampoco tenemos noticia de su rechazo o disgusto<sup>21</sup>. El refundidor debió de entender que su propuesta dramática se podía explotar ante un destinatario más humilde. La comedia en cuatro actos *Amo y criado* se convirtió unos meses después en la comedia lírica *Lances de amo y criado*, en dos actos, con música del maestro Rafael Calleja, que se estrenó en el teatro Cómico el 7 de noviembre de 1912. Los graciosos se convierten en protagonistas y los encarnan dos estrellas del sainete: Loreto Prado (Beatriz) y Enrique Chicote (Sancho). El reparto fue el siguiente:

Beatriz	Srta. Prado
Doña Inés	Sra. Franco
Doña Ana	Sra. Medero
Sancho	Sr. Chicote
Don Juan	Alonso
Don Lope	Ponzano
Don Fernando	Ripoll
Bernardo	Castro

La obra sufrió pocos cambios. Se añadieron cinco números musicales (había que justificar lo de comedia lírica):

Estudiantina inicial  
 Don Fernando y el coro: anuncio de la boda de doña Inés con don Juan  
 Entrada de Sancho (que adopta el papel de don Juan), con el coro  
 Dúo de don Juan y doña Inés, con el contrapunto cómico de Sancho.  
 Dúo cómico de Beatriz y Sancho.

Poca música para un texto que bastaba por sí solo para llenar el tiempo de un espectáculo normal. Pocos cantables y metidos con calzador. Bajar los peldaños que separan al Español del Cómico exigía en 1912 esa transformación genérica.

<sup>21</sup> Dougherty y Vilches (1990, p. 180) registran una reposición el 18 de marzo de 1919 en el mismo lugar a cargo de la compañía encabezada por Ricardo Calvo. Tuvo cuatro representaciones, las únicas de una obra de Rojas en Madrid, durante el periodo 1918-1926, si no contamos la zarzuela *Don Lucas del Cigarral*, libreto de Luceño sobre *Entre bobos anda el juego*, y música de Amadeo Vives, representada el 15 de febrero de 1924 en el teatro de la Zarzuela, que alcanzó las diez funciones.

## Lamento final

No tenemos noticia de ninguna otra puesta en escena de *Donde hay agravios no hay celos* tras las que tuvo la adaptación de Luceño. Y es pena porque estamos ante una genial comedia, de perfecta estructura, de singular fuerza cómica, de juego de teatro en el teatro, de guiños metateatrales, de tensión emotiva y risa simpática. Una joya, palabra de honor.

## Post scriptum

Dos años después de escribirse esta "lamento final", en agosto de 2004 la compañía "comicAstros" representó en el corral de comedias de Almagro y en el Festival de Olite una desvaída versión de la comedia de Rojas que pasó sin pena ni gloria. Confiamos en que el IV centenario del nacimiento del poeta nos permita ver una escenificación digna de este espléndido texto.

## Bibliografía citada

- ADAMS, Nicholson B., «*Siglo de Oro plays in Madrid, 1820-1850*», *Hispanic Review*, IV, 1936, p. 342-357.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco, «Las refundiciones del siglo XVIII», en Joaquín Álvarez Barrientos (coord.): *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 5, 1990, p. 33-42.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, *El teatro en Valladolid*, Madrid, 1923.
- ANDIOC, René, y COULON, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1996, 2 vol.
- ARENAS CRUZ, Elena, «Las representaciones de Rojas en el siglo XVIII y su valoración en el *Memorial literario*», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2000, p. 379-393.
- BALLESTEROS, Antonio «Vaporosas simetrías: la huella de Rojas Zorrilla en William Davenant», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2000, p. 303-321.

- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, y REYES PEÑA, Mercedes de los, «Actores y compañías en la casa de comedias de Écija: un conflicto entre censores», en Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Mira de Amescua en el candelero. Actas del Congreso internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (octubre de 1994)*, Universidad de Granada, tomo II, 1996, p. 21-46.
- CIORANESCU, Alexandre, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève, 1983.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Iriarte y su época*, Rivadeneyra, Madrid, 1897.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla, noticias biográficas y bibliográficas*, Madrid, 1911.
- COUDERC, Christophe, «Recepción y adaptación de Rojas Zorrilla en Francia (siglo XVII): algunos ejemplos», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico, 13, 14 y 15 de julio de 1999*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2000, p. 323-348.
- DOUGHERTY, Dru, y VILCHES, María Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Fundamentos, Madrid, 1990.
- GANELIN, Charles, *Rewriting theatre: the «comedia» and the nineteenth-century «refundición»*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1994.
- GIES, David T., «Notas sobre Grimaldi y el ‘furor de refundir’ en Madrid (1820-1833)», en Joaquín Álvarez Barrientos (coord.): *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 5, 1990, p. 111-124.
- HERRERO SALGADO, *Cartelera teatral madrileña II: años 1840-1849*, «Cuadernos bibliográficos», núm. 9, CSIC, Madrid, 1963.
- MACKENZIE, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. Análisis*, Liverpool University Press, 1994.
- MENÉNDEZ HONRUBIA, Carmen, «El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)», en Joaquín Álvarez Barrientos (coord.): *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 5, 1990, p. 187-208.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Mecanismos de enredo en comedias de Rojas», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y José Cano Navarro (eds.): *Toledo: entre Calderón y Rojas. IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2003, p. 155-171.

- NIPHO, Francisco Mariano, *Escritos sobre teatro. Con el sainete «El tribunal de la poesía dramática»*, ed. de María Dolores Royo Latorre, Instituto de Estudios Turoleses/Ayuntamiento de Alcañiz/Centro de Estudios Bajoaragoneses, Teruel, 1996.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)», en Joaquín Álvarez Barrientos (coord.): *Clásicos después de los clásicos, Cuadernos de teatro clásico*, núm. 5, 1990. p. 43-64.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», en *Estudios sobre Rojas (ante el IV centenario)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, 2007, p. 277-301.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, MILAGROS, «Introducción» a la edición de *Donde hay agravios no hay celos*, en Francisco de Rojas Zorrilla: *Obras, I (Primera parte de comedias)*, ed. del Instituto Almagro de Teatro Clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, tomo coordinado por Elena E. Marcello, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, en prensa.
- PELÁEZ, Andrés ed., *Historia de los teatros nacionales*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993-1995, 2 vol.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de *Abrir el ojo*, ed. de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, en *Obras completas*, tomo V, ed. crítica del Instituto Almagro de teatro clásico, Universidad de Castilla-La Mancha, en prensa.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Amo y criado*, refundición de Juan Eugenio Hartzenbusch, Yenes, Madrid, 1841.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Amo criado*, refundición de Tomás Luceño, Rafael Velasco, Madrid, 1911.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Comedias escogidas*, «Biblioteca de autores españoles», tomo 54, Atlas, Madrid. 1952 [primera ed. Rivadeneyra, Madrid, 1861].
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Abre el ojo*, versión de José Manuel Caballero Bonald, col. «La farsa», núm. 1, Vox, Madrid, 1979.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco de, *Obligados y ofendidos*, RESAD/Fundamentos, Madrid, 2000.
- Romancero general (1600, 1604, 1605)*, ed. de Ángel González Palencia, CSIC, Madrid, 1947, 2 vol.
- RUIZ ÁLVAREZ, Rafael *Las comedias de Scarron y sus modelos españoles*, Universidad de León, 1990.

- Seminario Cartelera teatral madrileña I: años 1830-1839* [Seminario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid], *Cuadernos bibliográficos*, núm. 3, CSIC, Madrid, 1961.
- SHERGOLD, N. D., y VAREY, John E., «Some palace performances of Seventeenth Century», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL, 1963, p. 212-244.
- VALLEJO, Irene, y OJEDA, Pedro, *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*, Universidad de Valladolid, 2002.
- VITSE, Marc, y SERRALTA, Frédéric, «El teatro en el siglo XVII», en José María Díez Borque (dir.): *Historia del teatro español*, Taurus, Madrid, tomo I, 1983, p. 473-687.
- WINGO, E. Virginia, *William D'Avenant's «The man's the master» compared with its French and Spanish sources*, Baton Rouge (Louisiana), 1933.
- WITTMANN, Brigitte, introducción, ed. y notas a Francisco de Rojas Zorrilla: *Donde hay agravios no hay celos*, Librairie E. Droz/Librairie Minard, Genève/Paris, 1963.