

La fortuna de una comedia genealógica de Lope de Vega en los siglos XIX y XX: las refundiciones de *Los Tellos de Meneses* a cargo de Bretón de los Herreros y Tomás Luceño*

Ane Zapatero Molinuevo

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
ane.zapatero@ehu.es

Recepción: 16/06/2018, Aceptación: 07/10/2019, Publicación: 04/12/2019

Resumen

La comedia genealógica *Los Tellos de Meneses* de Lope de Vega fue refundida con éxito en el siglo XIX por Bretón de los Herreros y, menos de cien años después, a comienzos del siglo XX, por el sainetista madrileño Tomás Luceño. A pesar de las dificultades inherentes a la adaptación de una comedia genealógica ambientada en el siglo IX y dedicada a la exaltación del mundo rural, ambos dramaturgos alcanzaron dos textos que captan en términos generales el sentido de la obra original de Lope.

Palabras clave

refundiciones; Lope de Vega; Bretón de los Herreros; Tomás Luceño; recepción en los siglos XIX y XX; teatro barroco

Abstract

The fortune of a genealogical play by Lope de Vega in the 19th and 20th centuries: the refunditions or adaptations of Los Tellos de Meneses by Bretón de los Herreros and Tomás Luceño

The genealogical play *Los Tellos de Meneses* by Lope de Vega was successfully adapted in the 19th century by Bretón de los Herreros, one of the most relevant playwrights of the century and, less than a hundred years later, in the early 20th century, by the sainetes

* Este trabajo se inscribe en el marco de mi investigación predoctoral, actualmente en curso en la UPV/EHU gracias a la concesión de una de las ayudas derivadas del Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador No Doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco [becas PREDOC] en el año 2017.

writer Tomás Luceño. Despite the challenges of adapting a genealogical play set in the 9th century and written to praise the rural world, both playwrights achieved texts that are in line with the spirit of the original play.

Keywords

adaptations; Lope de Vega; Bretón de los Herreros; Tomás Luceño; adaptations in the 19th and 20th centuries; Baroque theatre

El objetivo de este artículo es estudiar las dos únicas refundiciones¹ de la comedia *Los Tellos de Meneses* de Lope de Vega que han llegado hasta nuestros días, acometidas por Manuel Bretón de los Herreros (estrenada en 1826) y por Tomás Luceño (publicada en 1923) y situarlas dentro su contexto: en el caso de Bretón de los Herreros, los años de entusiasmo de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX por las refundiciones de corte neoclásico realizadas a partir de textos teatrales áureos y, en el caso de la versión de Luceño, el interés esporádico de las publicaciones periódicas de tirada masiva de la primera mitad del siglo XX por recurrir a textos teatrales clásicos cuando se veían necesitadas de material con el que rellenar sus páginas. Estas dos refundiciones son representativas de dos de las maneras en que el teatro barroco español fue entendido y adaptado en dos momentos históricos muy diversos, con un siglo de distancia entre sí² y tienen el interés añadido de que la comedia de Lope en la que se

1. Teniendo en cuenta las posibles interpretaciones del término «refundición», a lo largo de este trabajo haremos uso del mismo en el sentido en el que lo hace Bingham Kirby (1989: 1005): «En el siglo XVIII y XIX una refundición es una obra basada e inspirada en cierto texto de una época anterior en la cual un autor determinado ha rehecho la obra con tales modificaciones para que resulte ser otra».

2. El siglo que separa una refundición de otra es, significativamente, el transcurso del siglo XIX, un siglo cuya preceptiva «únicamente aludía con el nombre de *clásicos* a los escritores de la antigüedad grecolatina» pero que fue aceptando progresivamente, de la mano de los escritores y críticos que

basan es una pieza histórica de tema genealógico, ambientada en la monarquía asturleonera del siglo *ix*. En principio, hubiera sido esperable que la naturaleza de la pieza original planteara un desafío mayor de cara a su refundición que una comedia de capa y espada o una comedia palatina, en tanto que de entrada es un tipo de texto dramático menos comprensible para los espectadores alejados de las coordenadas ideológicas del siglo *xvii* (o que, cuanto menos, exige mayores modificaciones para ser «actualizado»). Sin embargo, la hipótesis que manejaremos a lo largo de las siguientes páginas es que la naturaleza particular de la comedia de Lope pudo facilitar la adaptación del texto por parte de ambos dramaturgos. Y es que *Los Tellos de Meneses*, a pesar de ser una comedia histórica habitualmente incluida dentro del corpus de comedias genealógicas de Lope,³ «incluye algún elemento que podría evocar los dramas palatinos» y «como tantas piezas palatinas de Lope [...], plantea inicialmente un conflicto generado por una ocultación de identidad de una persona de sangre real en un entorno aldeano, pero presentado en el marco de un contexto histórico verosímil y geográficamente cercano» (Ferrer Valls 2012: 49-50).⁴ Creemos que algunos de estos elementos pudieron atemperar las dificultades que planteaba la refundición de la comedia histórico-genealógica del siglo *xvii*, e incluso jugar algún papel en la elección de este texto en particular para ser refundido.

La comedia original de *Los Tellos de Meneses* fue compuesta por Lope de Vega entre 1620 y 1628 (Morley y Bruerton 1968: 397-398 y 564-565) y publicada en su póstuma *Parte XXI* de 1635, mientras que la segunda parte —de la que no nos ocuparemos aquí, en tanto que las refundiciones de Bretón y Luceño adaptan únicamente la primera— suele fecharse entre 1625 y 1630. La primera comedia toma como base una leyenda relacionada con el origen del linaje de los Téllez de Meneses muy difundida en la época.⁵ La protagonista

se opusieron al clasicismo y optaron por la valoración del genio nacional, a los escritores áureos como los verdaderos clásicos de la literatura española (Rodríguez Sánchez de León 1990: 97-98)

3. Menéndez Pelayo (1949: 216) ya señaló la naturaleza genealógica de la pieza, etiqueta desarrollada y empleada posteriormente por un gran número de críticos, entre los que destacan las contribuciones de Ferrer Valls destinadas a definir con precisión el término de «comedia genealógica» (1998 y 2001), estela que posteriormente han seguido desarrollando y empleando para el análisis de esta y otras obras Trambaioli, (2009), Ortíz Rodríguez (2010) y Zugasti (2013), entre otros.

4. De hecho, Antonucci y Oleza (2013: 707) han definido el motivo de la ocultación de la identidad en términos de «núcleo central» del género palatino. En *Los Tellos de Meneses*, el protagonismo que se le concede a la ocultación de la identidad de la infanta Elvira en la trama es evidente.

5. La llamada leyenda de la «malasada» empieza a ser recogida como episodio histórico relacionado con los Meneses en diversos libros nobiliarios al menos desde el siglo *xv*, aspecto bien analizado por Montesinos en su artículo dedicado a las fuentes de *Los Tellos* de Lope (1967: 83). Este episodio pseudohistórico debió de serle especialmente grato a Lope, ya que hace referencia a este en al menos tres de sus comedias: hay una breve alusión a la leyenda en *El caballero de Illescas* (1620); en *Querer la propia desdicha* (1621) un personaje llamado Tello explica el origen de su nombre por una antigua conexión familiar con el episodio de la tortilla de los Meneses y en *Las bizarrías de Belisa* (1634), escrita después de *Los Tellos*, la criada Finea le hace un chiste al gracioso

de la obra, la infanta Elvira, huye de palacio con un criado cuando su padre, el rey Ordoño, concierta su boda con el rey moro de Valencia. Elvira termina trabajando como criada en casa de los Meneses, una casa de ricos e hidalgos labradores montañeses, en la que se gana rápidamente el favor de los dos Tellos que componen la familia y a los que se refiere el título de la comedia: el patriarca, Tello, un anciano avaro pero bondadoso, modelo de labrador rico y honrado que prefiere mantenerse alejado de los peligros de la corte, y su joven y ambicioso hijo, también de nombre Tello, que sueña con abandonar la vida de labrador y medrar de estado. Tras una escena de anagnórisis en la que el rey Ordoño —de visita en casa de los Tellos— reconoce el anillo de la infanta en una tortilla que ella había preparado para él, la obra se cierra con la reconciliación entre Elvira y su padre y con la bendición real que el monarca otorga a la relación amorosa surgida entre la infanta y el joven Tello. La boda entre la infanta y Tello determina el ascenso social de los Meneses, con la consiguiente reivindicación de los orígenes rurales —presente también en otras comedias genealógicas de Lope (Ferrer Valls 2001: 21)— de los nobles Téllez de Meneses, descendientes al fin y al cabo de los Tellos labradores de la comedia. Recorre también el texto de Lope el habitual enfrentamiento entre corte y aldea, que se salda con la exaltación de la figura del labrador rico y del ideal conjunto de nobleza y labranza.

Antes de señalar los rasgos principales de la refundición *Los Tellos de Meneses* de Bretón de los Herreros,⁶ conviene señalar que la pieza posee varias particularidades interesantes dentro de la producción bretoniana. Por un lado, se ubica en los primeros años de la carrera como dramaturgo del escritor riojano: se trata de la primera de las diez refundiciones que compuso a partir de comedias áureas —y es probable que funcionara, por lo tanto, como campo de pruebas para su técnica como refundidor—. Por otro lado, *Los Tellos* es la única comedia genealógica adaptada por Bretón y, en realidad, uno de los escasísimos ejemplos de comedias de materia genealógica que fueron refundidas y llevadas a escena en el siglo XIX. Es pertinente preguntarse, por lo tanto, cómo se enfrenta Bretón a la adaptación de una pieza ambientada en la Reconquista, en un entorno campesino-rural y en la que se produce una constante exaltación de la vida campesina y el tópico del *aurea mediocritas*, sabiendo que su producción dramática original

Tello, suponiendo que, para hacer honor a su nombre, el criado sin duda come muchas tortillas. Ferrer Valls (2012) ha recopilado también muchos datos sobre noticias de representaciones de otros textos dedicados a la leyenda y que no han llegado hasta nuestros días.

6. A lo largo de este trabajo, citaré la comedia de Bretón a partir de la edición madrileña de 1863, realizada en la imprenta de Galiano, consignada en la bibliografía final. Para referirme a la comedia de Lope en relación con la refundición bretoniana, emplearé tanto el texto de la *Parte XXI* (1635) como la edición suelta de *Los Tellos de Meneses* publicada en Valencia en 1769, que —como señalaré más adelante— creo que fue el texto que Bretón empleó como base mientras redactaba su refundición.

es de ambientación preferentemente urbana y que se enmarca dentro del teatro burgués humorístico, a medio camino entre el realismo y el costumbrismo: una propuesta dramática definida por la presentación en las tablas de individuos de las clases medias y de tipos y costumbres fácilmente reconocibles por el público madrileño de la primera mitad del siglo XIX.⁷

Cuando Bretón estrena el 6 de septiembre de 1826 en el Teatro del Príncipe su versión de *Los Tellos de Meneses*, nos encontramos a la escena teatral madrileña inmersa en pleno «furor de refundir»,⁸ en un momento de relativa consolidación del método de la refundición como solución de compromiso entre los defensores y detractores del teatro barroco,⁹ ya en las vísperas del advenimiento del teatro romántico. Bretón tenía en este momento 30 años y sus obras habían comenzado a estrenarse en los teatros madrileños apenas dos años atrás,¹⁰ por lo que sospechamos que la refundición de *Los Tellos* fue probablemente una obra realizada por encargo, como la mayoría de las traducciones, versiones y refundiciones realizadas por el riojano en estos primeros años de su carrera como dramaturgo.¹¹ En el interés por refundir este

7. Sin embargo, aunque la comedia bretoniana bebe de la concepción clásica de la comedia como espejo de costumbres, no oculta la selección y actitud del dramaturgo frente a las acciones representadas en escena. Así, pese a la apariencia de «ventana a la sala de estar de una casa burguesa» que ofrece al espectador, es habitual que un personaje se erija en portavoz de las ideas de Bretón. Para profundizar en la propuesta dramática de Bretón es muy recomendable consultar la monografía de Muro (2011).

8. Ya Adams (1936: 342) destacaba los años 1820-1833 como especialmente prolíficos en cuanto a la representación de refundiciones y señalaba que estas alcanzan su cifra máxima respecto al total de obras representadas en 1827. Sin embargo, fue Gies (1990) el primero en emplear el término «furor de refundir» para ese mismo período que va de 1820 a 1833.

9. Según Caldera (1988: 394), es el siglo XVIII el que «en su amor-odio hacia el teatro barroco, encontró en las refundiciones la única forma de salvar a un tiempo sus principios estéticos e ideológicos, el respeto a las disposiciones gubernamentales y un relevante caudal de dramas y comedias que seguían atrayendo a un sinnúmero de espectadores».

10. Según se desprende del estudio de Ballesteros Dorado (2012) sobre los estrenos de Bretón, para el momento en el que el riojano estrena *Los Tellos de Meneses*, ya había estrenado tres comedias propias (*A la vejez viruelas* en 1824, *Los dos sobrinos* en 1825 y *Achaques a los vicios* en 1830) y venía avalado por cinco traducciones de obras francesas y la adaptación de una obra de Guimond de la Touche. Faltaban aún cinco años para que se consolidara definitivamente con el estreno de *Marcela o cuál de los tres*.

11. Cándido Bretón y Orozco, su sobrino, señala en la introducción a la edición de las obras de su tío (1883: VIII) respecto al período comprendido entre 1825 y 1829 que «siete no más son los dramas originales que compuso en los años referidos [...] los restantes son versiones del francés y del italiano, o refundiciones de antiguas comedias españolas, escritos cuasi todos por encargo de las empresas de los teatros de Madrid, que [...] tenían que recurrir a las traducciones y a los arreglos para dar a los espectáculos la variedad apetecida». El propio Bretón, en la edición de sus obras de 1850, había justificado estas refundiciones y traducciones en los siguientes términos: «en los primeros años de mi carrera dramática no abundan tanto como en los sucesivos las producciones originales [...] Se pagaban entonces tan mal las obras originales, que [...] Poco menor era la remuneración de las traducciones, trabajo hartamente más fácil y en que muy débilmente se empeñaba la reputación del que las hacía. Me apliqué, pues, a traducir cuanto se me encargaba, porque sin patrimonio y sin empleo, de algo había de vivir [...]».

texto de Lope en particular, sin embargo, también pudo jugar algún papel el hecho de que, según apunta José Prades (1960: 239), la pieza de *Los Tellos* había permanecido largos años en el agrado del público en fechas anteriores a la refundición de Bretón, pues tenemos constancia de representaciones en 1806 en el Teatro de los Caños y en 1812 en el Teatro del Príncipe.¹² La versión de Bretón también supuso un considerable éxito: alcanzó una veintena de representaciones, un número elevado para su época.¹³ Según Ballesteros Dorado (2012: 242-243), la refundición llegó incluso a convertirse en pieza de repertorio, representada en varias ocasiones en la década de 1830, cada vez con menos éxito, hasta la última reposición de la que tenemos noticia en 1844. Bretón modificó poco en su versión el argumento de Lope, haciendo gala de la fama de refundidor respetuoso con sus modelos que le ha otorgado habitualmente la crítica.¹⁴ En su comedia se produce una simplificación de la trama, simplificación inevitable si consideramos que su refundición es significativamente más breve que la comedia original: de los 2865 versos que conforman la comedia de Lope (aproximadamente, según decidamos aceptar o no versos en los que las ediciones sueltas del siglo XVIII difieren de la *Parte*) pasamos a 2137 versos en la comedia de Bretón. El texto se ha visto reducido en un 25%, a pesar de que Bretón añade algunas escenas de su invención. Empezamos el análisis señalando algunos cambios estructurales importantes de la refundición: los 2137 versos de la comedia de Bretón se dividen en cinco actos —como era habitual— para facilitar la observancia de las unidades clásicas, y estos cinco actos se ven a su vez repartidos en 53 escenas. De estas 53 escenas, solo 17 son reescritas por Bretón casi en su totalidad, y estas escenas nuevas o con cambios mayores se concentran especialmente en el acto segundo de Bretón (con las seis escenas de las que consta reescritas) y el acto quinto, en el que cuatro de las nueve escenas son nuevas o tienen grandes cambios.

Las modificaciones de Bretón tienen el objetivo de que el estilo de la pieza se ajuste mejor a los gustos estéticos del nuevo público y entre ellas destaca la tendencia a podar de excesos retóricos todos los parlamentos largos de Lope, que

12. Respecto al texto representado en 1812 en el Príncipe, sabemos por las copias empleadas por los actores conservadas en la Biblioteca Digital de la Comunidad de Madrid que la compañía empleó diferentes ediciones sueltas del siglo XVIII para representar la comedia, sobre las que se realizaron las indicaciones escénicas necesarias, así como la selección de los fragmentos que debían representarse.

13. Adams (1936: 354) da cuenta de 21 representaciones, divididas por años de la siguiente manera: 1826, 5; 1827, 3; 1830, 4; 1833, 6; 1838, 1; 1844, 2. Miguel Ángel Muro (1999: 113) afirma, por su parte, que la refundición de *Los Tellos de Meneses* se representó en 19 ocasiones. Ballesteros Dorado (2012: 242) se limita a señalar que «se representaría en incontables ocasiones» hasta la última reposición de 1844.

14. Como señala Caldera (1983: 62), «se ha dicho de Bretón que fue uno de los refundidores que más reverencia mostraron hacia sus modelos y que sus piezas, a pesar de los pesares, amputaciones y reestructuraciones, conservan siempre cierta afinidad con el original».

probablemente sea la estrategia más habitualmente adoptada por Bretón frente al texto original. Los monólogos, numerosos en la comedia original del *xvii*, aparecen recortados prácticamente en todos los casos. Otro aspecto interesante es que el cotejo del texto de la refundición señala que Bretón no manejaba la *Parte XXI* de comedias de Lope o que al menos no partió de dicho testimonio mientras redactaba su refundición. Sin duda debió de emplear una de las ediciones sueltas de la comedia de Lope publicadas en el siglo *xviii*, muy similares entre sí: la edición madrileña publicada entre 1715-1726 por Juan Sanz, o la edición publicada en Valencia en 1769 a cargo de la viuda de Orga. La inmensa mayoría de los lugares en los que estas dos sueltas presentaban lecciones diferentes (acotaciones, variantes lingüísticas, algunos casos de lecturas equipolentes...) han sido borrados o alterados por la mano del refundidor, pero creemos que es más probable que fuera la suelta valenciana el testimonio empleado como fuente por Bretón, no solo por su mayor proximidad a la fecha de composición de la refundición, sino por algunos elementos que se han transmitido directamente de dicha edición a la refundición bretoniana.¹⁵ En cualquier caso, lo más relevante es que ambas ediciones guardan importantes diferencias en algunos lugares respecto al texto de la *Parte XXI*, incluyendo numerosas omisiones y añadidos que en algunos casos afectan a una gran cantidad de versos. Este asunto es significativo porque el cotejo de las tres versiones del texto nos permite deducir que Bretón no conoce algunos fragmentos de la comedia que sí que están presentes en la *Parte* y, al contrario, que tiene a su disposición versos que no estaban recogidos en dicha edición: valga como ejemplo de esta situación uno de los parlamentos más extensos de la comedia original, situado en la segunda jornada de la obra de Lope: la descripción que el gracioso Mendo le hace a Elvira de la familia Meneles y sus posesiones, que incluye una extensísima enumeración de animales y plantas (v. 1018 y ss.¹⁶). Aunque la refundición de Bretón conserva el comienzo

15. Hablamos de pequeñas diferencias, como la elección de «esto» frente a «eso» (v. 1791), «lo» frente a «la» (v. 2020) o «mil» frente a la omisión que presenta la edición de Juan Sanz (v. 1811), casos en los que Bretón toma siempre la lección transmitida por la suelta de la viuda de Orga y no la que presenta la suelta de Juan Sanz. De ahí que en los fragmentos que analizaremos con más detalle hayamos decidido transcribir el texto de la edición publicada en Valencia en 1769. En algunos casos remitiré al texto de tres testimonios (la *Parte XXI*, la suelta valenciana y el texto de la refundición) si se producen cambios significativos entre los tres textos, de manera que pueda comprobarse el modo en que Bretón trabaja con un texto que ya mostraba en algunos lugares importantes alteraciones respecto a la *Parte*. La ortografía y puntuación de los testimonios antiguos ha sido actualizada para facilitar su lectura. Las indicaciones de verso entre paréntesis se refieren, si no se indica lo contrario, a mi propia edición de la comedia, que toma como base la *Parte XXI* de Lope aceptando numerosas variantes de las ediciones sueltas, si bien conviene señalar que esta numeración está todavía sujeta a modificaciones.

16. Las indicaciones entre paréntesis se refieren nuevamente a mi propia edición de la comedia, mencionada en la nota anterior. En la página de Artelope puede consultarse *online* la edición digital realizada en el marco de dicho proyecto (a partir de la edición de Sainz de Robles de 1946) que ofreceré como referencia en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo y a la que remito en la bibliografía final, donde el pasaje que nos ocupa puede leerse a partir del v. 1016.

del monólogo, una considerable cantidad de versos y el cierre del mismo (la interrupción del monólogo ante la llegada de Laura y la criada Inés), de los 188 versos de la *Parte*, ya reducidos a 116 en las ediciones sueltas, hemos pasado a solo 46 versos en la refundición de Bretón. En el siguiente fragmento del monólogo —atribuido al villano Sancho en vez de a Mendo en la refundición de Bretón— podemos observar algunos ejemplos del modo en el que este practica la mayoría de sus modificaciones y cortes, aceptando variantes de las sueltas, introduciendo sus propias modificaciones y recortando un texto base que, si lo comparamos con el texto transmitido por la *Parte*, ya presentaba «recortes»:

| LOPE [<i>Parte XXI</i> , 1635] | LOPE [ed. suelta, viuda de Orga, 1769] | BRETON [1826] |
|---|---|---|
| <p>[...] Cincuenta pares de bueyes aran la tierra abundosa de rubio trigo, que apenas hay trojes que le recogen; trepan estas altas peñas fértiles cabras golosas, en cantidad que parece que otro monte inculto forman; bajan a ese claro río de aquellas nevadas rocas a beber tantas ovejas —que unas a otras se estorban— <u>que los cristales que encubren las arenas, por un hora, los mismos peces enseñan envueltos en verdes ovas.</u> Las rocas llamé nevadas, no por los hielos de Bóreas, mas porque la blanca lana hace que no se conozcan. No hay dehesas, vegas, prados, adonde las vacas coman, con ser de Tello las mieses diez leguas a la redonda. <u>Los toros al herradero, como el fuego los provoca, del hierro abrasado vienen novillos y salen onzas [...]</u></p> <p>(Jornada II, folios 232v. y 233)¹⁷</p> | <p>[...] Cincuenta pares de bueyes aran la tierra abundosa de rubio trigo, que apenas hay trojes que le recojan; trepan estas altas peñas fértiles cabras golosas en cantidad que parece que otro nuevo mundo forman; bajan a ese claro río de aquellas nevadas rocas a beber tantas ovejas —que unas a otras se estorban— <u>que los cristales que enjugan las arenas, por un hora, los mismos peces enseñan, envueltos en verdes ovas.</u> No hay dehesas, vegas, prados, adonde las vacas coman, con ser de Tello las mieses diez leguas a la redonda. <u>Los toros al herradero, como el fuego los provoca, del hierro abrasado vienen novillos y vuelven onzas [...]</u></p> <p>(Jornada II, página 12)</p> | <p>[...] Cincuenta pares de bueyes aran la tierra abundosa de rubio trigo, que apenas hay eras que le recojan. Trepan esas altas peñas fecundas cabras golosas en cantidad que parece que otro nuevo mundo forman. Bajan a ese claro río de aquellas nevadas rocas a beber tantas ovejas que unas a otras se estorban. No hay dehesas, vegas, prados en donde las vacas coman, con ser de Tello las mieses diez leguas a la redonda. Su hijo es un bello mancebo, de estas montañas la gloria [...]</p> <p>(acto III, escena II, página 8)</p> |

Como se comprueba en los fragmentos, la forma métrica del romance permite eliminar versos fácilmente y, si se eliminan sin dejar ninguno suelto, que el corte sea imperceptible. A menudo Bretón opta por prescindir de versos que de-

17. En la edición de Artelope el pasaje puede leerse a partir del v. 1046.

sarrollan y amplifican un concepto ya mencionado (como los cuatro versos que comienzan con «que los cristales que enjugan», que únicamente inciden en la idea de lo numerosas que son las ovejas de Tello el Viejo). Sin embargo, en otras ocasiones se eliminan elementos, sobre todo cuando forman parte de relaciones extensas, como sucede en el caso de este monólogo con los toros y otros animales que mencionaban los testimonios antiguos antes de pasar a la descripción elogiosa de Tello el Joven, aspecto este que Bretón sí decidió conservar por ser relevante para el posterior desarrollo de la relación amorosa entre la infanta y Tello. Respecto a las innovaciones léxicas de Bretón, los «trojes» se transforman en «eras» (tal vez porque Bretón pensaba que la voz «troj» podía resultar poco familiar a su público) y también sustituye «fértiles» por «fecundas». Bretón actúa de manera similar al enfrentarse al extenso monólogo que, también en la segunda jornada de Lope, Tello el Viejo dedica a la alabanza del campo y de la vida rural (v. 1338 y ss.¹⁸). En dicho pasaje observamos también la sustitución de «fertilizar» por «fecundar», así como la sustitución de «liberal» por «pródigo» (en este último caso, probablemente porque el término había adquirido connotaciones políticas inexistentes en la época en la que Lope compuso su comedia).

Centrémonos brevemente en los cambios de Bretón en lo concerniente a las tres unidades. En lo relativo a la unidad de lugar, si el texto de Lope implicaba diez cambios de escenario (cinco en su primera jornada, dos en la segunda jornada y tres en la tercera), alternando entre el alcázar de León, el campo y el interior de la casa labriega de los Meneses, la obra de Bretón se ambienta íntegra en un campo cercano a la casa de los Meneses, un escenario intermedio y deliberadamente neutro, que permite la representación de la comedia completa sin apenas cambios en el escenario (aunque, seguramente, a costa de cierto estatismo que se haría muy notorio en la representación). Según la primera acotación de la refundición:

La escena es en las montañas de León. Todos los actos pasan en un campo con arboleda a la vista de la casa de los Tellos cuya fachada principal se ve en el fondo con puerta practicable, excepto el segundo que se supone ocurrido en un bosque inmediato.

Ese segundo acto «ocurrido en un bosque inmediato» es el único que Bretón reescribe por entero sin apenas aprovechar ningún verso de Lope, ya que desempeña en la refundición un papel de bisagra, permitiendo hacer coincidir a todos los personajes en otro escenario neutro y eliminando acciones secundarias. Podemos intuir incluso (ya que no hay indicaciones sobre el decorado en el segundo acto) que era representado eliminando u ocultando parte del decorado correspondiente a la fachada principal de la casa de los Meneses a la que se hace referencia en la primera acotación. Esta drástica reducción de escenarios conlleva algunas modificaciones argumentales, especialmente marcadas en el texto co-

18. En la edición de Artelope el pasaje puede leerse a partir del v. 1336.

rrespondiente a la primera jornada de la obra de Lope (actos primero y segundo de Bretón). De hecho, sabemos por la labor de Bretón como crítico teatral en *El Correo Literario y Mercantil* que el respeto a la unidad de lugar era uno de los aspectos que más valoraba cuando asistía a la representación de refundiciones.¹⁹ Así, la comedia de Bretón no comienza con Elvira en el alcázar, lamentándose de su suerte y convenciendo a su criado Nuño para que la acompañe en su huida, sino que no nos presenta a ambos personajes hasta el segundo acto, ya directamente en ese «bosque inmediato» al que se hacía referencia en la acotación inicial de Bretón, cuando hace ya dos meses que han huido de la corte. Para evitar nuevamente otra escena ambientada en el alcázar, Bretón elimina así mismo sin dejar rastro la extensa escena de la primera jornada en la que, tras la huida de Elvira, el rey Ordoño le confiesa su preocupación y arrepentimiento a Ramiro, uno de sus hombres de confianza.

También otros episodios sufren grandes cambios para someterse a la unidad de tiempo. En la comedia de Lope, la infanta Elvira es abandonada a su suerte en el campo por Nuño, y se ve obligada a servir como criada un tiempo indeterminado (¿días, semanas?) en la casa de Aibar, un vecino de los Meneses, hasta que, molesta con la envidiosa hija de Aibar, abandona la casa, dispuesta a buscar un nuevo empleo, y se encuentra en el campo con Mendo —criado en casa de los Meneses y *gracioso* de la comedia— que la anima a pedir trabajo en casa de los Meneses. Nuño, a su vez, es asesinado fortuitamente en el campo por Tello el Joven, que le dispara una flecha confundiendo con un oso. Esta compleja sucesión de acciones (y de tiempos y lugares) es hábilmente condensada por Bretón, que consigue agrupar los acontecimientos y simplificar el argumento respetando las tres unidades: Elvira grita pidiendo socorro al ser abandonada por Nuño, y Tello el Joven acude en su ayuda, asesinando a Nuño (que, en la versión de Bretón, se disponía incluso a apuñalar a Elvira). Sin embargo, Elvira, temiendo que Tello intente propasarse con ella tras ajusticiar al criado, huye por el campo, donde se encuentra con el gracioso Mendo, que cobra inmediatamente interés en ella —punto en el que Bretón vuelve a retomar el texto de Lope— y la conduce a casa de los Meneses, donde entra a servir sin necesidad de haber pasado previamente por casa de Aibar. Se ha obtenido, como vemos, el mismo resultado final, con una peripecia que ha ganado en verosimilitud, principio dramático fundamental para Bretón.²⁰ La nueva sucesión

19. En su crítica del 3 de octubre de 1831, a propósito de la refundición de *El escondido y la tapada* estrenada por Dionisio Solís, Bretón señala que «El refundidor puede atribuirse justamente mucha parte de la gloria en el brillante éxito que ha tenido la comedia, pues sobre haber imitado muy felizmente el estilo de Calderón no ha debido tener que trabajar poco para conservar tan rigurosamente la unidad de lugar, que es precisamente la más violada por nuestros antiguos dramáticos. Bien se advierte que la refundición está hecha por un buen poeta» (cita extraída del volumen *Obra dispersa: El Correo Literario y Mercantil*, ed. de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas, 1965, p. 130).

20. En su artículo publicado el 23 de noviembre de 1831 y titulado «Teatro. Arte dramático.— De la verosimilitud», Bretón afirma sin reparos que «He aquí el fundamento de todas las obras

de acciones permite, además, un primer encuentro entre Elvira y Tello el Joven en el campo que atempera, al menos en parte, el súbito enamoramiento del que éramos testigos en la segunda jornada de la comedia de Lope, cuando Elvira y Tello se conocen siendo ya la infanta criada en casa de los Meneses.

Una vez que nos adentramos en la parte de la comedia que corresponde a las jornadas segunda y tercera de Lope —que sitúan siempre a los personajes en el interior de la casa de los Tellos o en el campo, en algún punto cercano a dicha casa—, la unidad de lugar no le plantea tantos problemas a Bretón y las acciones pueden ambientarse sin grandes dificultades en ese escenario intermedio que es el «campo con arboleda a la vista de la casa de los Tellos». La unidad de tiempo obliga, sin embargo, a nuevas modificaciones, que perjudican en algunos casos la tan preciada verosimilitud de la pieza. De hecho, es seguramente la unidad de tiempo la que se resuelve de manera más torpe en la refundición de Bretón, puesto que el tiempo de la acción se limita a un único día, inevitablemente desdibujado por las numerosas acciones que se condensan en él. Así, en la versión decimonónica, aunque se adelanta el primer encuentro entre Elvira y Tello, el romance entre ambos se desarrolla a una rapidez vertiginosa. En la obra de Lope, cuando Tello ya está cortejando a la supuesta criada, se ve obligado a abandonar el campo para ir a presentarle sus respetos y algún dinero —ofrecido por su padre— al rey Ordoño. La ausencia de Tello es larga en el texto de Lope, y en el reencuentro entre el joven labrador y la infanta el espectador debería asistir a la confirmación del incipiente amor entre ambos. En cambio, la primacía concedida a la unidad de tiempo en la obra de Bretón limita la ausencia de Tello a unas pocas horas, con lo que las posibilidades de evolución de los personajes se ven muy reducidas. La escena del reencuentro entre los amantes se ve alterada y, aunque Bretón intenta conservar ideas del texto de Lope (la queja de Tello respecto a lo largo que se le ha hecho el tiempo que ha pasado lejos de Elvira, o la acusación que ella le dirige a Tello de haber vuelto muy lisonjero de la corte, que presentamos en negrita) se ve obligado a reescribir la escena casi por completo:²¹

dramáticas, su más propio distintivo, su esencia, si es preciso decirlo; pues faltando a la verosimilitud nada razonable se puede hacer ni decir sobre la escena» antes de ofrecer a sus lectores diversos ejemplos de lo que, a su modo de ver, resulta verosímil en las tablas (cita extraída del volumen *Obra dispersa: El Correo Literario y Mercantil*, ed. de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas, 1965, pp. 153-154).

21. No transcribo en esta ocasión el texto de la *Parte XXI* porque supondría añadir más texto de manera inútil: a lo largo de este pasaje la edición suelta que sigue Bretón es extremadamente fiel a la *Parte*. En la edición de Artelope el pasaje puede leerse a partir del v. 2097.

| LOPE [ed. suelta, viuda de Orga, 1769] <i>Sale la infanta Elvira</i> | BRETÓN [1826] <i>Dicho y Elvira</i> |
|--|---|
| ELVIRA Como ve la resistencia, hace amor suertes en mí. ¿Quién pensara que sintiera la ausencia de un hombre yo y que, en viendo que volvió, tan necia a verle viniera? Mas ¡ay, Dios! | ELVIRA ¿Tan pronto de vuelta? TELLO Sí: |
| TELLO ¿Qué dicha mía, Juana, a mis ojos te ofrece? Ahora sí que amanece, porque sin el sol no hay día. Eternidad en León sin ti era cada mañana, que es reloj del tiempo, Juana, la propia imaginación. Déjame verte, que quieren mis ojos satisfacer lo que han faltado de ver; pues verán mientras te vieren, que, no viéndote, no vieron. | amor me vuelve a tus pies. Ni los timbres de mi casa, ni los favores del Rey son tan gratos a mis ojos, como tú, mi dulce bien; que más que el oro y el mármol del palacio leonés me es lisonjero este monte desde que habitas en él. |
| ELVIRA ¡Buen modo de encarecer, después que vienen de ver todo lo que ver quisieron. | ELVIRA Muy cortesano has venido. TELLO Di muy tierno, y dices bien. ¿Cómo te ha ido en mi ausencia? |
| TELLO Yo, mi bien, ¿qué vi sin ti? | ELVIRA No pudo ser muy cruel ausencia de pocas horas. |
| ELVIRA ¿Yo, tu bien? | TELLO Para mí de un siglo fue. |
| MENDO <i>Sale Mendo muy quedito.</i> (Esto va bien.) | ELVIRA Mira que pueden oírnos. Retírate. |
| TELLO Tú, mi bien, que ni ellos ven sin ti, ni yo vivo en mí. | TELLO No me iré sin saber antes mi suerte. ¿Serás mi esposa? |
| ELVIRA Como vienes cortesano, ¿ya te enseñas a mentir? | ELVIRA Tal vez. |
| MENDO (Ya bien se deja venir el jilguerito a la mano.) | TELLO ¿Qué dices? ELVIRA Cuanto yo puedo es amarte siempre fiel; pero a nuestra unión alguno pudiera oponerse. |
| ELVIRA Dios sabe, Tello, los miedos que tu ausencia me causó. | TELLO ¿Quién? |
| TELLO ¿Esperábasme? | ELVIRA Tu prima. |
| ELVIRA ¿Pues no? | TELLO ¿Manda mi prima en mi corazón? |
| MENDO (Aderézame esos bledos: vive Dios, que estás perdido.) | ELVIRA ¡Y qué! ¿tu padre permitiría...? |
| TELLO ¡Ay, Juana! | TELLO Mi padre no es tan cruel que quiera hacerme infeliz. ¿No me dijistes ayer que noble, Juana, naciste y quizá más noble que él? |
| (I, páginas 21-22) ²² | (IV, escena VI, página 14) |

De manera significativa, la aparición de Mendo —que empieza espiando a los amantes pero termina, celoso, por interrumpir la escena amorosa— se retrasa mucho en la versión bretoniana, en la que Tello el Joven y la infanta prácticamente llegan a darse palabra de matrimonio y descubrimos que Elvira ya le ha confesado a

22. En la edición de Artelope el pasaje puede leerse a partir del v. 2097.

Tello que es más que una humilde criada (confesión apenas sugerida en la comedia de Lope). Sin embargo, en otros casos las intervenciones de Bretón no van dirigidas a adaptar el texto con miras a cumplir con la preceptiva neoclásica, ni a recortarlo para acercarlo al gusto de su público: el refundidor decide por propia voluntad incluir escenas nuevas para hacer suya la pieza del siglo XVII. Nos encontramos, generalmente, ante adiciones breves o pequeños monólogos, siempre compuestos en verso octosílabo: redondillas o romance, los metros favoritos de Bretón para el teatro.²³ En estos casos, su objetivo es hacer más sencillo y comprensible el argumento, incidir en la caracterización de un determinado personaje o provocar la risa (como sucede con los añadidos que escribe para el gracioso Mendo). Nos detendremos primero en dos pequeñas adiciones, breves monólogos que se ponen en boca de Tello el Viejo y la infanta Elvira. Miret Puig (1997) ha señalado respecto a las refundiciones calderonianas de Bretón que «los personajes caldero-bretonianos a menudo se comportan como burgueses del primer tercio del siglo XIX» y que «bosquejan de algún modo los rasgos básicos de los protagonistas de la comedia bretoniana». Lo mismo se comprueba en la refundición de *Los Tellos de Meneses*. Así, de la misma manera que sucede en la comedia de Lope, Tello el Viejo no desea que su hijo vaya a la corte en la refundición del XIX. Sin embargo, en la comedia de Bretón el discurso del anciano en torno al orgullo de ser labrador y su aguda conciencia de los peligros de mudar de estado se ha visto reducido, por lo que alude a otro impedimento, más propio de la mentalidad burguesa del XIX, como el temor del padre a que su hijo «se comprometa» en la corte, como vemos en el siguiente monólogo:

Este mancebo me inquieta;
mas yo haré que se reporte,
que si da en ir a la corte
temo que se comprometa.
Es honrado; tiene seso,
pero... ¡Eh, Tello! La verdad:
¿cuándo tenías su edad,
eras tú menos travieso?

(III, escena v, página 9)

El labrador rico de Lope —también caracterizado en la obra de Lope como «barba» bondadoso que, pese a su tacañería, se comporta de manera espléndida cuando la ocasión lo requiere, como demuestra con Fortún, un labrador

23. En su *Discurso de acción de gracias a la Real Academia Española*, leído al tomar posesión de la plaza de socio honorario en la sesión del 15 de junio de 1837, Bretón diserta sobre el papel de la versificación en el teatro, concluyendo que «si se consultase mi insignificante voto sobre los metros más generalmente adaptables al drama, y sobre todo, al drama cómico, diría que el romance y la redondilla, libremente alternados, son preferibles a los demás, cuidando de no emplear ambos dentro de una misma escena» (edición de M. A. Muro y B. Sánchez Salas, 1999, pp. 394-395).

endeudado— ve de esta manera subrayados sus rasgos de padre que no desea que su hijo se eche a perder en la gran ciudad. Bretón está acercando al labrador medieval a la experiencia vital del espectador burgués. Un objetivo similar tiene la adición de un breve monólogo que Bretón pone en boca de la infanta Elvira, inmediatamente antes de la escena de anagnórisis. Si en la obra de Lope la decisión de la protagonista de depositar su anillo en la tortilla para su padre, el rey —propiciando así el reconocimiento y reconciliación posterior— toma desprevenido al espectador desatento, puesto que no se anuncia en el diálogo hasta que el propio rey Ordoño topa con la sortija mientras come, Bretón parece querer subrayar y adelantar la anagnórisis, desvelando las motivaciones y temores de Elvira en un pequeño monólogo que no encuentra ningún antecedente en el texto de Lope:

Sale Elvira de la casa por detrás del acompañamiento del Rey, y ocúltase entre los árboles. Mientras dice los versos siguientes, el Rey y Tello el viejo hablan aparte: entre tanto concluyen los criados de disponer la mesa.

ELVIRA (¡Ánimo, Elvira! Es tu padre:
no te negará su gracia.
Amor y filial ternura
darán esfuerzo a mi alma.
Pero antes de resolverme
á besar sus reales plantas,
le observaré con cuidado
escondida entre estas ramas.
Hoy me pierdo para siempre,
o terminan mis desgracias).

(v, escena VIII, página 19).

Se trata, como vemos, de una innovación que tiene como resultado que el espectador pueda adelantarse a lo que va a ocurrir y, sobre todo, que pueda comprender mejor la situación que atraviesa la protagonista. Así, Elvira gana —en teoría— matices, y la vemos debatirse entre el miedo a ser rechazada por su padre y el deseo de reconciliarse con él, aspectos totalmente ausentes en la obra de Lope. En un análisis de la refundición bretoniana *Con quien vengo, vengo*, Ruiz Vega (1998: 64) afirma que hay una tendencia en el Bretón «refundidor» a clarificar las posturas de los personajes, abundar en sus motivaciones y hacerlos más humanos, y esto se aplica sin ninguna duda en el ejemplo que acabamos de señalar. También en una escena clave, como la anagnórisis final entre el rey Ordoño y la infanta Elvira (acto v, escena ix), Bretón realiza pequeñas adiciones al texto de casi todos los personajes en escena, con la intención de explotar más las reacciones de cada uno ante la escena de reconocimiento y alargar un poco el precipitado final de Lope. En otras ocasiones, sin embargo, esta clarificación de

la psicología de los personajes también sirve para evitar y aclarar algunas de las situaciones de la comedia de Lope que podrían resultar más atrevidas para el gusto decimonónico. Así sucede, por ejemplo, con un pasaje un tanto desvergonzado de la tercera jornada de Lope, en la que Tello el Viejo dispone que Elvira, cortejada simultáneamente por su hijo Tello y el gracioso Mendo (y fuente de celos y discordia en la casa de los Meneses), se case con Mendo. Tello el Joven, aunque para este momento ya ha contraído matrimonio en secreto con Elvira — se sugiere incluso que el matrimonio ha sido ya consumado— acepta el arreglo, mientras Elvira permanece en silencio. Los personajes se ven envueltos, por tanto, en una situación moral un tanto delicada, con un matrimonio entre infanticriado en ciernes y Elvira en el centro de un triángulo amoroso consentido tanto por Tello el Joven como por Mendo, que conoce a la perfección la naturaleza de las relaciones entre Elvira-Tello. La situación solo se salva en la comedia de Lope con la llegada del rey Ordoño y la corte a la casa de los Meneses. En cambio, Bretón no deja en vilo a sus espectadores ni por un momento: en la escena en la que Tello el Viejo dispone la boda entre Elvira y Mendo (acto *iv*, escena *xvi*), Tello el Joven finge aceptar la boda mientras le hace señas al criado, y luego, a solas (acto *v*, escena *ii*), le explica claramente que no permitirá que la boda entre ellos llegue a realizarse, puesto que nunca ha querido casarse sino con Juana (el nombre fingido de Elvira).²⁴

Comentaremos por último las modificaciones y cambios realizados sobre los parlamentos de Mendo, el gracioso. La crítica ha detectado ya en otras refundiciones bretonianas el deseo de conceder mayor protagonismo a la figura del gracioso como forma de reforzar el componente humorístico del texto resultante (Ruiz Vega 1998: 67). Bretón hace de su Mendo una versión del criado aún más ridícula que la de Lope, puesto que le priva de los momentos de dignidad que tenía en la versión del siglo *xvii* y aprovecha prácticamente todas las intervenciones del personaje para reforzar los momentos humorísticos. Los chistes nuevos de Bretón en boca del gracioso suelen aprovechar —incluso exagerar— las caracterizaciones habituales de los graciosos áureos, ridiculizando directamente el código del honor, como cuando Mendo disculpa su cobardía lamentándose «¡Qué fatalidad la mía! / ¡Siempre que se ofrece un caso / de honor, me entra una

24. «TELLO [...] Por eso / vuestro casamiento finjo, / para ganar tiempo, mientras / tomamos otro partido. / ¿Lo entiendes? / MENDO ¿Soy yo algún tronco? / Pero, ¿y Laura? / TELLO Yo la estimo; / pero nunca fui su amante. / Mi padre dio en el capricho / de casarnos. No me opuse / mientras no tuvo dominio / en mi pecho otra pasión; / mas desde que a Juana he visto / he jurado no casarme / sino con ella» (*v*, escena *ii*, página 17). Como vemos, el deseo de tranquilizar al espectador y no dejar ningún cabo suelto es tal en Bretón, que su Tello el Joven reniega incluso de haber amado jamás a su prima Laura en el pasado —con la que iba a casarse cuando comienza la comedia, antes de conocer a Elvira, tanto en la versión de Lope como en la de Bretón—. En la comedia de Lope, sin embargo, todo parece apuntar que Tello estaba interesado en contraer matrimonio con Laura en un primer momento.

galbana!...» (acto II, escena VI) o la limpieza de sangre, cuando descarta rápidamente la idea de suicidarse concluyendo que «no; que es pecado mortal; / y yo soy cristiano viejo». En otros casos, Bretón actualiza el vocabulario de Mendo, conservando la idea general del pasaje pero retocando sus intervenciones más que las de los otros personajes, de manera que su léxico y sus modismos se acerquen más al auditorio decimonónico, siempre dentro de un registro coloquial. Así, se ponen en boca de Mendo «espichado», «despachar al otro barrio», «trapisondas», «jugar [a la pelota] que es un espanto», «no es cosa del otro jueves», «por cubrir el expediente», «he quedado fresco», «me columpia toda el alma»...

En conclusión, el texto de Bretón es una refundición hábil en líneas generales, que mantiene el espíritu de la comedia de Lope y da con algunas soluciones dramáticas eficaces (sobre todo en la parte correspondiente a la simplificación de la primera jornada de Lope o en la actualización de las intervenciones de Mendo) pero que se ve perjudicada por la imposición de las tres unidades (que afecta de forma negativa precisamente a la verosimilitud que Bretón intentaba mantener a toda costa) y por la obviedad de algunas de las intervenciones de Bretón, que no ayudan al espectador a comprender lo que ocurre, sino que le restan interés y suspense a la acción. Conviene destacar que, pese a lo denostado que estuvo Lope por la preceptiva neoclásica (Bolaños Donoso 2000: 101) Bretón fue un gran admirador de su obra y llegó a refundir dos de sus comedias (*Los Tellos de Meneses* y *Si no vieran las mujeres*), aunque son sus refundiciones calderonianas las que han interesado más a la crítica en los últimos años. En definitiva, creo que, dada la importancia del dramaturgo riojano en la escena teatral de la primera mitad del siglo XIX y habida cuenta de que las refundiciones constituyen «uno de los más interesantes eslabones de la cadena que lleva desde el clasicismo al romanticismo» (Caldera 1988: 399) sería deseable prestar más atención a estas dos adaptaciones realizadas a partir de comedias de Lope e incluso interrogarnos acerca de lo que pudieron aportar a la producción dramática de Bretón.²⁵

Pasemos ahora a analizar los rasgos principales de la refundición de *Los Tellos* realizada por Tomás Luceño y Becerra (1844-1933) y publicada en 1923, una prueba de que la comedia también fue objeto de cierta recepción en el siglo XX, a pesar de los escasísimos ejemplos de comedias históricas áureas que, según se desprende del análisis de Mascarell (2012) fueron llevadas a los escenarios

25. La refundición de *Los Tellos de Meneses* participa del tópico de «menosprecio de corte y alabanza de aldea» y del personaje-tipo del «labrador rústico», ambos muy queridos a Bretón: tal vez la redacción de su versión de *Los Tellos* contribuyera también a que el autor conformara ese imaginario del mundo rural que terminó por cristalizar en su producción propia, en tanto que reformuló dichos tópicos no solo en la conocida *El pelo de la dehesa*, sino también en *A Madrid me vuelvo*, estrenada en 1828, en fechas cercanas a su refundición de *Los Tellos*. Desde una línea de investigación similar Caldera (1990) proponía precisamente ejemplos de la transmisión de motivos literarios, personajes y escenas concretas entre la refundición de Bretón *El príncipe y el villano* (1827) realizada a partir de la comedia *La fuerza del natural* de Moreto y Cáncer y la posterior obra original de Bretón *El pelo de la dehesa* (1840).

españoles en dicho siglo. Como sucedía con Bretón, la adaptación de la comedia de Lope también resulta llamativa en el caso de un autor cuya producción dramática original se define, en su caso, por la presentación sobre las tablas de las clases populares madrileñas y, dejando a un lado sus artículos de costumbres aparecidos en la prensa del momento, el cultivo de géneros considerados habitualmente «menores»: libretos para zarzuelas, revistas y, sobre todo, de sainetes. Luceño, madrileño nacido en 1844, es habitualmente recordado por haber formado parte de la nueva generación de libretistas que dotaron de un nuevo lenguaje literario a la zarzuela en la segunda mitad del siglo XIX.²⁶ Sin embargo, su obra cayó en el olvido después de la guerra civil, tal vez con la excepción de sus sainetes, en cuya composición fue considerado ya en vida uno de los mejores continuadores de la producción de Ramón de la Cruz y que sí han despertado cierto interés de la crítica en los últimos años, como la tesis doctoral a cargo de Vidanes (2003) realizada en la Universidad Complutense de Madrid. Sin embargo, la faceta de Luceño que nos interesa aquí es la de «refundidor» de teatro áureo, poco estudiada hasta el momento. Y es que Luceño fue considerado en su tiempo un gran conocedor y refundidor del teatro aurisecular, aunque en años más recientes esta habilidad ha sido objeto de cierto debate: así, Espín Templado (2009: 1097-1098) afirma que realizó numerosas y acertadas refundiciones de nuestro teatro clásico, mientras que Huélamo Kosma (2003: 2542) habla de las «dudosas refundiciones del especialista Tomás Luceño». La actitud del propio Luceño hacia esta parte de su producción incide en el lugar común del deseo de «vulgarizar» estas comedias y hacerlas accesibles al pueblo, voluntad didáctica no exenta de algún orgullo:

No te olvides de mis refundiciones del teatro clásico, hechas, no por afán vanidoso de enmendar la plana a Lope, Tirso, Calderón y Moreto, sino con la noble intención de vulgarizar sus obras maestras entre el pueblo que no las conocía. No creo haberlo hecho mal del todo, porque soy un hombre muy escrupuloso de mi conducta, hasta el punto de que cuando en la vida o en mi despacho hago algo que no me deja satisfecho, no puedo dormir, y hasta ahora, si alguna vez Moreto, Calderón, Tirso o Lope se han mezclado en mis sueños ha sido para decirme: «¡Gracias, Tomás!». Mira, esto no lo digas, porque pueden creer que me das tono. Yo te juro que es verdad; pero no lo digas, Dieguito. No tengo enemigos; pero pueden salirme.²⁷

26. Para Casares Rodicio (2003: 2063), Luceño formó parte, junto a autores como Miguel Ramón Carrión, Ricardo de la Vega, Javier de Burgos, Julián Romea o los hermanos Álvarez Quintero de la generación de libretistas que realizaron su labor en paralelo a la revolución del llamado «género chico», que empezaron a liderar en torno a 1870 músicos como Tomás Bretón, Federico Chueca o Joaquín Valverde. La obra de Luceño, tan vinculada a los gustos de la sociedad madrileña de su tiempo, se mantuvo largos años en el gusto del público, como podemos deducir de su casi constante presencia en los escenarios de Madrid, desde su primer estreno en 1870 hasta su último estreno (*Adula y vencerás o el caballo de Fernando VII*) en 1932, un año antes de su muerte.

27. Artículo publicado en *El Liberal* (28-I-1933, p. 7), tomado de la tesis doctoral de J. Vidanes (2003: 29).

Como refundidor, Luceño se centró principalmente en la obra de Lope de Vega (*La hermosa fea*, *La moza del cántaro*...) aunque también refundió a Calderón, Tirso, Alarcón, algunas de las *Novelas ejemplares* de Cervantes e incluso realizó un par de refundiciones-zarzuela, a partir de *Entre bobos anda el juego* de Rojas y *El mejor alcalde, el rey* de Lope. El interés de Luceño por la refundición se acentúa sobre todo a partir de 1900, cuando empiezan a quedar atrás los años de sus mayores éxitos en el campo del sainete, la zarzuela y la revista. En su libro de memorias publicado en 1905 *Memorias... a la familia* sitúa en el presente de la escritura su nuevo interés por la refundición, señalando que «ahora me ha dado por refundir obras del teatro antiguo» y confesando también que «esto me produce algún resultado pecuniario».²⁸ Sin embargo, las refundiciones de Luceño no llegarán a la imprenta hasta algunos años más tarde, poco antes de morir el autor. En particular, la refundición de *Los Tellos de Meneses* de Luceño fue publicada el 27 de septiembre de 1923, en el número 766 de la colección literaria semanal *Los contemporáneos* (1909-1925), una de las principales colecciones literarias de su tiempo junto con *La novela teatral* (1916-1925).

Este tipo de revistas periódicas desempeñaron un papel de primer orden en la vida cultural española de principios del siglo xx. Dirigidas a las clases populares, a las que ofrecían una hora y media de entretenimiento a cambio de unos 15-20 céntimos, constituían una dura competencia en el mundo editorial de la época contra las novelas «de verdad», que aunque eran más largas costaban unas tres pesetas, el mismo precio que los espectáculos teatrales, taurinos, etc. Las revistas periódicas salían a la luz en formatos efímeros: en el caso particular de *Los contemporáneos*, un formato de bolsillo, de hojas grapadas y con una única ilustración a color en la portada. Sin embargo, no hay que despreciar el número de lectores a los que este tipo de formatos llegaban: hay constancia de que la colección *Los contemporáneos* llegó a tirar 40.000 ejemplares, y otras de estas colecciones alcanzaron cifras de hasta 200.000 ejemplares. Y, ¿qué se publicaba en este tipo de colecciones? Se reproducían principalmente novelas cortas y obras teatrales de autores vivos (textos teatrales de Benavente, Linares Rivas o los hermanos Quintero) y ocasionalmente poemas (de Salvador Rueda, por ejemplo) y traducciones y obras clásicas, categorías estas dos últimas que no eran tan del agrado de su público.²⁹

Es a principios de la década de 1920 cuando las refundiciones de Luceño empiezan a aparecer con frecuencia en este tipo de publicaciones: en el año

28. Luceño (1905: 9) publicado originalmente en *Memorias... a la familia*, Madrid, Administración del Noticiero-Guía de Madrid, 1905, tomado de la tesis doctoral de Vidanes (2003: 29).

29. Los datos sobre tiradas, contenidos y precios de *Los contemporáneos* proceden del excelente trabajo de Sánchez Álvarez-Insúa (2007), que analiza minuciosamente los contenidos de esta publicación, sus colaboradores y sus diferentes etapas editoriales. Para un primer acercamiento a las publicaciones periódicas de la época también es muy recomendable el detallado análisis de Pérez Bowie (1996) de los contenidos de *La novela teatral*.

1921, en apenas cuatro meses, publica en la colección *La novela teatral* cuatro de sus refundiciones³⁰ y en esos mismos años, en torno a 1920-1923, publica en *Los contemporáneos* varios éxitos estrenados hace ya años (sainetes antiguos, la comedia *La doncella de mi mujer*) y *Los Tellos de Meneses*. Sin embargo, no he podido encontrar evidencia alguna de que esta refundición de *Los Tellos* se estrenara nunca: no he localizado ninguna crítica de la comedia entre el último tercio del siglo XIX ni las primeras décadas del XX; Vidanes no recoge ninguna fecha de estreno en su tesis sobre Luceño, el trabajo de Mascarell³¹ sobre las representaciones de las comedias históricas de Lope en el siglo XX no recoge ninguna representación de *Los Tellos*, ya sea en su versión lopesca o refundida, y la comedia tampoco aparece en los minuciosos análisis de Dougherty y Vilches (1990) de la cartelera madrileña desde 1918. No es la única refundición de Luceño de la que no es posible encontrar este tipo de evidencia de representación, lo que me lleva a sospechar que tal vez no todas sus refundiciones pasaran por las tablas, a pesar de que el texto publicado en *Los contemporáneos* incluye algunas indicaciones escénicas poco relevantes de cara a la lectura del texto.³²

En cuanto al texto de la refundición, Luceño modificó poco el texto original y apenas introdujo cambios importantes en lo relativo a la acción y las situaciones planteadas en la comedia del XVII. Con algunas excepciones que trataremos después, Luceño apenas se aleja de la línea argumental trazada por Lope, a pesar de que corta versos en casi todas las escenas, de modo que de los 2865 versos de Lope, pasamos a 2171 en la comedia de Luceño. El cotejo del texto de la refundición señala, además, que mientras redactaba su versión de la comedia, Luceño manejaba sin duda una de las ediciones modernas decimonónicas de *Los Tellos*, bien la de Hartzenbusch de 1853 o la realizada por Menéndez Pelayo en 1897. Consideramos más probable que Luceño empleara la edición de Hartzenbusch, como se deduce de un puñado de lugares en los que se mantiene fiel a dicha versión del texto mientras que la edición de Menéndez Pelayo trae una lección diferente,³³ si bien ambas ediciones son muy similares y se distinguen, principalmente, por las acotaciones, que Luceño modifica a su antojo. Conviene subrayar, sin embargo, dos aspectos importantes: que a la refundición de Luceño

30. Las comedias refundidas publicadas son: *Lucas del Cigarral* (número 235; 22/05/1921), *El mayor monstruo, los celos* (refundición de Calderón, número 245; 31/07/1921), *La moza del cántaro* (refundición de Lope de Vega, número 248; 21/08/1921) y *A secreto agravio, secreta venganza* (refundición de Calderón, número 251; 11/09/1921).

31. Mascarell (2012).

32. Me refiero a indicaciones como «Telón corto» (acto primero, escena primera), «Monte frondoso a todo foro» (acto primero, escena VI), «Mutación» (acto tercero, cuadro segundo, escena XIV) o «Dichos y Sancho por el foro muy agitado» (acto tercero, cuadro segundo, escena XVI), que parecen más dirigidas a una compañía de actores que a los compradores de *Los contemporáneos*.

33. Nos referiremos a lugares como la elección de la variante «puede» frente a «pude» (v. 1721 del texto de la obra de Lope) o de «suertes» frente a «suerte» (v. 2449 del texto de la obra de Lope), en las que Luceño se inclina por la lección que transmitía la edición de Hartzenbusch.

se han transmitido enmiendas que aparecen por primera vez en la edición de Hartzzenbusch (y luego se reproducen en la de Menéndez Pelayo) y que Luceño únicamente reproduce aquellas variantes procedentes de las sueltas del siglo XVIII que habían sido previamente aceptadas por las ediciones decimonónicas, por lo que no parece que conociera directamente las sueltas a cargo de Juan Sanz o la viuda de Orga.

Por otro lado, no hemos localizado rastros evidentes (reutilización de versos, etc.) de la influencia de la refundición de Bretón sobre la redacción del texto de Luceño, pese a que es muy probable que el sainetista madrileño tuviera conocimiento de la adaptación de 1826. Las similitudes que se producen entre ambas refundiciones, si bien pueden ser explicadas como coincidencias derivadas de un mismo interés compartido por hacer más ágil y atractivo al espectador el texto de Lope, son significativas. Entre estas similitudes, destacan tres: tanto Bretón como Luceño eliminan la larga conversación entre el rey Ordoño y su criado Ramiro, en la que el monarca hace explícita su preocupación por la desaparición de su hija (v. 508 en adelante,³⁴ de manera que el rey únicamente aparece en la escena al final de la comedia); ambos deciden dar inicio a la comedia con sendas escenas situadas en la casa de los Meneses, prescindiendo de la primera escena de Lope, en la que se presentaba a la infanta Elvira y al criado Nuño en palacio planeando su huida (así, el inicio de la comedia se sitúa en el espacio rural donde tendrá lugar toda la pieza y la infanta y Nuño son presentados también en dicho escenario, ya lejos de palacio) y los dos refundidores hacen que el rey Ordoño premie al final de la comedia a los Meneses llevándoselos a la corte, detalle que resulta sorprendente teniendo en cuenta la caracterización de Tello el Viejo durante toda la comedia.

Los 2171 versos de la comedia de Luceño se dividen en tres actos, divididos a su vez en 45 escenas.³⁵ De estas 45 escenas, solo 7 son completamente nuevas y en otras 14, aunque son de Lope, nos encontramos con adiciones o cortes significativos. Varias de esas escenas totalmente nuevas o que han sufrido grandes transformaciones tienen la función de facilitar la representación de la comedia, evitando cambios de escenario que no son imprescindibles para el desarrollo de la acción. Si la obra de Lope tenía diez cambios de escenario (cinco en su primera jornada, dos en la segunda y tres en la tercera), alternando continuamente entre el alcázar de León, el campo y el interior de la casa labriega de los Meneses, Luceño prescinde de algunas de estas escenas y cambia la localización de otras, reduciendo los cambios de escenario de toda la obra a cuatro, y obteniendo

34. En la edición de Artelope, a partir del v. 508.

35. Citaré la refundición de Luceño a partir de la edición aparecida en *Los contemporáneos* en 1923, consignada en la bibliografía final. Para referirme a la comedia de Lope en relación a la refundición de Luceño, emplearé tanto el texto de la *Parte XXI* (1635) como la edición decimonónica de *Los Tellos de Meneses* llevada a cabo por Hartzzenbusch.

como resultado una comedia en la que todas las acciones tienen lugar en tres escenarios: el interior de la casa de los Meneses, el campo inmediato a dicha casa y un «monte frondoso». Otras de las escenas descartadas fueron probablemente eliminadas por ser juzgadas como superfluas de cara al desarrollo global de la trama: por ejemplo, la ya mencionada conversación entre Ordoño y su consejero en torno a la desaparición de Elvira, o la conversación entre el gracioso Mendo y la criada Inés, en la que esta le reprocha su decisión de casarse con la criada Juana (v. 2605 en adelante) y que se ve reducida en la refundición a un par de chistes de Inés (en el acto tercero, cuadro segundo, escena xv), a pesar de que, posteriormente, Luceño decide casar a Inés y Mendo al final de la comedia, detalle ausente en la comedia original y en la refundición de Bretón.

Entre las modificaciones que Luceño realiza sobre el texto de Lope destaca también su tendencia a recortar todos los parlamentos largos de Lope, como veíamos en el caso anterior, si bien los cambios de Luceño no afectan tanto como los de Bretón a la estructura de la pieza, principalmente porque la unidad de tiempo no es una prioridad en esta adaptación y Luceño puede permitirse seguir prácticamente escena por escena a su modelo. Los monólogos, numerosos en la comedia del siglo XVII y ya algo reducidos en las reediciones del siglo XVIII de *Los Tellos*, desaparecen por completo en algún caso aislado y aparecen recortados en la inmensa mayoría de los casos, si bien Luceño muestra una gran tendencia a conservar largas tiradas de versos originales con pocos cambios, y a respetar el inicio y el cierre de los monólogos, eliminando ejemplos, preguntas retóricas e imágenes. Los cortes practicados por Luceño en el texto suelen ser limpios, sin embargo, de modo que la rima no se ve afectada, como comprobamos en el monólogo de Tello el Viejo, en esta ocasión en comparación con el texto de la *Parte XXI* y la edición de Hartzenbusch. En la comparación entre los tres puede comprobarse la fidelidad de Hartzenbusch a la *Parte* y el modo en que Luceño acepta alguna de las variantes previamente tomadas por Hartzenbusch de las ediciones sueltas del XVIII («ganados mayores», por ejemplo):

| LOPE [<i>Parte XXI</i> de comedias, 1635] | LOPE [ed. de Hartzenbusch, 1853] | LUCENO |
|--|--|---|
| <p>¡Cuán bienaventurado puede llamarse el hombre que, con oscuro nombre, vive en su casa honrado de su familia, atenta a lo que más le agrada y le contenta! Sus deseos no buscan las cortes de los reyes, adonde tantas leyes la ley primera ofuscan y, por el nuevo traje, la simple antigüedad padece ultraje. No obliga poca renta al costoso vestido que al uso conocido la novedad inventa y, con pocos desvelos, conserva la igualdad de sus abuelos. No ve la loca dama que, por vestirse de oro, se desnuda el decoro de su opinión y fama y, hasta que el arco rompa, la cuerda estira de la vana pompa. Yo salgo con la aurora por estos verdes prados, aún antes de pisados del blanco pie de Flora, quebrando algunos hielos, tal vez de los cuajados arroyuelos. Miro con el cuidado que salen mis pastores: los ganados menores ir retozando al prado, y, humildes a sus leyes, a los barbechos conducir los bueyes.</p> <p>(I, folio 234)³⁶</p> | <p>¡Cuán bienaventurado puede llamarse el hombre que con oscuro nombre vive en su casa, honrado de su familia, atenta a lo que más le agrada y le contenta! Sus deseos no buscan las cortes de los reyes, adonde tantas leyes la ley primera ofuscan, y por el nuevo traje la simple antigüedad padece ultraje. No obliga poca renta al costoso vestido, que al uso conocido la novedad inventa y, con pocos desvelos, conserva la igualdad de sus abuelos. No ve la loca dama que, por vestirse de oro, se desnuda el decoro de su opinión y fama y, hasta que el arco rompa, la cuerda estira de la vana pompa. Yo salgo con la aurora por estos verdes prados, aun antes de pisados del blanco pie de Flora, quebrando algunos hielos tal vez de los cuajados arroyuelos. Miro con el cuidado que salen mis pastores: los ganados mayores ir retozando al prado, y, humildes a sus leyes, a los barbechos conducir los bueyes.</p> <p>(II, escena VI, página 318)</p> | <p>Cuán bienaventurado puede llamarse el hombre que, con oscuro nombre, vive en su casa honrado de su familia, atenta a lo que más le agrada y le contenta. Yo salgo con la aurora por estos verdes prados aún antes de pisados del blanco pie de Flora, quebrando algunos hielos <u>que aprisionan alegres arroyuelos.</u> Miro con el cuidado que salen mis pastores; los ganadores mayores <u>ir retozando</u> al prado y humildes a sus leyes <u>a los barbechos conducir sus</u> bueyes.</p> <p>(II, escena v)</p> |

Respecto a las adiciones originales de Luceño, es decir, los versos enteramente nuevos que este aporta a la refundición, estos tienden a adoptar la forma del verso octosílabo, en algunos casos endecasílabos, y generalmente emplean las formas

36. En la edición de Artelope el pasaje puede localizarse a partir del v. 1336.

métricas de Lope. Estos versos originales tienden a una expresión grandilocuente de las emociones, demasiado cercana a la sensibilidad romántica, lo que afecta negativamente a la calidad de algunos pasajes que se resolvían en la obra de Lope con mayor llaneza³⁷ y en la mayoría de los casos reescriben o alargan escenas ya creadas por Lope. Son ejemplo de esto las quintillas que Luceño pone en boca de la infanta cuando huye al campo con su criado, que emplean la información contenida en la obra de Lope, pero son versos enteramente de Luceño:

Mi padre, el rey de León
 quiere dar mi corazón
 a un rey moro que aborrezco...
 ¡Soy cristiana y no merezco
 esta sacrílega unión!
 [...]
 ¿Vivo y oigo tu maldad?
 ¿Luego no ha sido lealtad
 venir en mi compañía?...
 ¿Luego fue traición impía
 que mancha mi honestidad?
 (I, escena VI)

El objetivo de Luceño parece, en general, dotar de un mayor desarrollo a los personajes y permitirles expresarse con mayor claridad, de modo que sus objetivos queden también más claros a ojos del público. Esta voluntad de acercar la expresión de los personajes a la sensibilidad del nuevo público se hace especialmente patente en los parlamentos del gracioso Mendo, sujetos a numerosas modificaciones muy breves, especialmente nuevos chistes y sustituciones de palabras que acercan el léxico de la obra de Lope al de comienzos del siglo XX, de una forma muy similar a la de Bretón: la «alcorza» como epítome de lo dulce se convierte en «compota», se multiplican las expresiones coloquiales como «abur», «retuerce tu meollo», «la tengo en *metá* del corazón»... Destacan, en particular, las aportaciones originales de Luceño dirigidas a reforzar la historia de amor entre Tello el joven y la infanta, que si bien desempeña también una función importante en la comedia original, quedaba algo diluida entre las alabanzas al campo, la exaltación de la figura del campesino rico y otros elementos que jugaban un mayor papel en la obra de Lope. Así, Luceño alarga algunas escenas de Lope para introducir parlamentos amorosos nuevos: si la despedida de Elvira y Tello el Joven cuando este se dirige a León al final del segundo

37. De hecho, la crítica ya ha señalado las deudas que tiene el teatro de la época, el llamado género chico y, en particular, la producción teatral original de Tomás Luceño, Javier de Burgos o Carlos Arniches con el romanticismo (Allison Peers 1973: 431). Es también recurrente traer a colación el hecho de que, a finales del siglo XIX y principios del XX, «la actividad teatral española parecía estar anclada aún en un trasnochado romanticismo, y las nuevas tentativas dramáticas de Galdós o Echegaray no terminan de cuajar de la misma forma en que en Europa se estaban asentando las bases para un nuevo drama moderno» (Romero Ferrer 1993: 54).

acto era breve y precipitada en la comedia original, Luceño le añade más de veinte versos (II, escena xv) en los que el amor de ambos resulta ya muy evidente. Además, aprovecha todas las oportunidades que la comedia de Lope le ofrecía para hacer aún más dramático el triángulo amoroso conformado por la infanta, Tello y Laura, la segunda dama de la comedia (prima de Tello y prometida de este hasta la llegada de la infanta Elvira a la casa de los Meneses). Luceño muestra también un interés particular por enfrentar mucho más directamente a Laura y a Tello el Joven, subrayando el despecho y los celos de la primera y la vehemencia de la pasión amorosa del segundo, elementos apuntados pero no tan desarrollados en Lope:

| LOPE [ed. de Hartzzenbusch, 1853] ³⁸ | LUCENO |
|---|--|
| TELLO [...] ¿Aquí estás? | TELLO [...] ¿Aquí estás? |
| LAURA ¿No me conoces? | LAURA ¿No me conoces? |
| TELLO No sé, que... ¡vive Dios! | TELLO No sé... ¡vive Dios! |
| LAURA ¿En la <u>daga</u> pones la mano? | LAURA ¿En la <u>espada</u> pones la mano? |
| TELLO VIEJO ¿Qué es esto? | TELLO ¿Qué has hecho? |
| TELLO Que ha despedido por mí a Juana, Laura, de celos. | Me has arrancado del pecho la imagen por mi adorada; el corazón me ha robado, era mi dulce ilusión, y un pecho sin corazón es como un cielo nublado. Por ablandar sus rigores loco tras ella corrí porque amanecía en mí como el alba entre las flores. No conocí más amor. |
| LAURA Luego, ¿no tengo razón? | LAURA ¡Al mío fuistes ingrato! |
| TELLO VIEJO Aunque la tengas, no has hecho, sobrina, lo que era justo. | TELLO Márchate, Laura, o te mato. [...] |
| LAURA ¿Qué era justo? | |
| TELLO VIEJO Que primero me hablaras y yo la diera algo para su remedio. [...] | |
| (III, escenas VIII y IX) | (III, escena VIII) |

Como se comprueba en el fragmento, en el que destacamos los versos de nuevo cuño, Luceño elimina las intervenciones de Tello el Viejo, que en la comedia de Lope interrumpía la disputa entre su hijo y Laura (originada porque Laura, celosa, ha despedido de la casa a la infanta Elvira, a la que todos creen la criada Juana en este punto del argumento) ofreciendo una vía alternativa para calmar los ánimos de ambos: readmitir a la supuesta criada casándola con un criado. Luceño introduce, en cambio, una confrontación muy explícita entre Tello el Joven y Laura que no se

38. Únicamente transcribo el texto de la edición de Hartzzenbusch porque en esta ocasión el editor decimonónico no realiza ninguna enmienda ni ningún cambio respecto al texto de la *Parte*. En la edición de Artelepe el pasaje puede leerse a partir del v. 1751.

producía en ningún momento en la comedia del *xvii* y que multiplica la tensión de la escena, con Tello el Joven —que en la comedia de Lope también estaba armado— amenazando directamente de muerte a su antigua prometida. Por otro lado, me parece importante señalar un cambio que atañe a la última escena de la comedia de Luceño: la anagnórisis de Elvira por parte de su padre, el rey, se produce en la obra de Lope y en toda la tradición anterior (me refiero con esto a los nobiliarios, obras genealógicas y versiones previas de la leyenda) a través de una sortija depositada en una tortilla. Este es el núcleo de la leyenda de la tortilla «malasada» de los Meneses que señalábamos al principio y que, en teoría, se perpetuó después en el escudo de la familia Téllez de Meneses. Luceño decide ignorar por completo este componente genealógico-legendario de la comedia y elimina la tortilla de su refundición, tal vez por considerarla un elemento ridículo e inverosímil, o tal vez buscando deliberadamente separarse de la tradición: en su comedia, Elvira, que desea también que su padre la reconozca, le da el anillo al criado Mendo y lo anima a pavonearse con él ante el rey, de modo que el rey lo vea y comprenda lo que ocurre. Se trata de una de las pocas escenas totalmente originales de Luceño y tiene un componente cómico mucho más marcado que la escena equivalente de Lope o la de Bretón. Señala también lo alejado que está el refundidor del *siglo xx* de algunas de las coordenadas clave para explicar la proliferación de comedias como *Los Tellos de Meneses* en el *siglo xvii*: la revalorización del romancero viejo y las crónicas y, en particular, el gusto por el subgénero histórico de las genealogías —en pleno auge en la época de Felipe II—, uno de los géneros más fecundos para el teatro de Lope (Oleza 1997: XXI-XXXIII).

En definitiva, frente a las refundiciones del *siglo xix*, que a menudo tendían a operar grandes cambios en las obras clásicas, reescribiendo largas tiradas de texto, reorganizando escenas e incluso forzando tiempos y lugares con la intención de ajustarse a los principios neoclásicos, llama la atención la sencillez de la adaptación de Luceño y la escasa voluntad que muestra por hacer suya la comedia de Lope. De hecho, Luceño añade al final de la comedia, antes de su firma, la anotación «Fin de la obra, y que perdone Lope», que tal vez deberíamos interpretar como una prueba de que el refundidor era consciente de la humildad de sus propias aportaciones a la comedia original. Bien sea por tratarse de una refundición escrita por necesidad económica, con cierta rapidez o pensando que no habría de representarse, lo cierto es que Luceño se limita a cortar largas tiradas de versos y a reforzar determinados aspectos de la trama a través de adiciones en las que la distancia entre el estilo de Lope y el suyo queda en exceso patente, ofreciéndonos un buen ejemplo del modo en el que el teatro aurisecular llegaba al público a comienzos del *siglo xx*. A pesar de ello, creo que, en paralelo al análisis de las obras representadas en los teatros, estas refundiciones aparecidas en publicaciones periódicas son igualmente dignas de interés, en tanto que nos hablan también de los textos clásicos que una época determinada prefiere (y no una época cualquiera, sino un momento clave en la historia de las publicaciones periódicas en España y, por tanto, en el desarrollo de la cultura de masas) y de los cambios que los dramaturgos y refundidores de su tiempo consideraron oportuno realizar sobre dichos textos. Por otro lado, rastrear la presencia

del teatro clásico en publicaciones de este tipo puede ofrecernos alguna pista sobre la recepción de la que este fue objeto en unas décadas en las que la presencia en los teatros madrileños de los dramaturgos áureos era escasísima, apenas reducida a la labor de unas pocas compañías (la de Ricardo Calvo o la de los Guerrero-Díaz de Mendoza, los arrendatarios del Teatro Español...), como señalan Dougherty y Vilches (1990: 33-34). Tal vez estas publicaciones periódicas y los textos clásicos que consiguieron deslizarse entre sus páginas supusieron una pequeña contribución al debate que en la década de 1920 se iba haciendo cada vez más patente entre las clases intelectuales: la necesidad de una reforma teatral que permitiera la creación de un teatro nacional y devolviera a los clásicos al lugar que les correspondía.³⁹

Como conclusión, cabe señalar que en las dos refundiciones de *Los Tellos de Meneses* asistimos a la transformación de una comedia áurea con la intención de que se adapte a dos nuevos públicos —la burguesía madrileña de los siglos XIX y XX— y a su horizonte de expectativas. Pese a tratarse de una comedia genealógica y fuera escrita desde unas coordenadas ideológicas muy particulares de alabanza de la monarquía, del mundo rural y de la figura del campesino rico y honrado, tanto la versión de Bretón como la de Luceño mantienen los ingredientes del texto original, respetando prácticamente todas las ideas de Lope, si bien alteran el peso y la importancia de dichos componentes en sus refundiciones. Como apuntábamos al comienzo del artículo, probablemente facilitó la adaptación del texto por parte de ambos dramaturgos el carácter híbrido de la comedia de Lope, a medio camino entre lo histórico y lo palatino y cuyo argumento bebe sin duda del folklore popular, con esa figura reconocible de la infanta convertida en criada para escapar de un matrimonio no deseado como motor de la acción.⁴⁰ Tanto Bretón como Luceño aprovechan estas circunstancias en sus refundiciones. Por un lado, sus cortes se centran muy especialmente en los monólogos dedicados a alabar el mundo rural, describir sus elementos y ensalzar el estilo de vida del campesino rico representado por Tello el Viejo; por otro lado, explotan los elementos más propiamente «palatinos» de la comedia de Lope: refuerzan la relación amorosa entre Elvira y Tello el Joven y, de manera muy particular, el triángulo amoroso que se produce entre Elvira-Juana, Tello el Joven y Laura (especialmente en la refundición de 1923, como decíamos). Es decir, que los refundidores consideran que los elementos más atractivos de

39. Como señala Fernández Martín (2009: 48-49), la creación de un Teatro Nacional (así como el modelo en el que debía inspirarse y el lugar donde podría situarse la sede) fue un continuo tema de debate en los periódicos en la década de 1920. El proyecto de creación del mismo fue una de las grandes actuaciones republicanas a partir de 1931, siendo el Frente Popular el que más cerca estuvo de lograr dicho objetivo en julio de 1936, con la aprobación de un decreto al respecto días antes del estallido de la guerra civil.

40. Chevalier (1983: 70-71) considera que las diversas variantes de la leyenda de la malasada, incluyendo tanto las versiones recogidas por los libros nobiliarios como la comedia genealógica de Lope son variaciones del cuento folklórico de *Piel de asno*.

la comedia de Lope son precisamente los que tienen un carácter más atemporal e implican una carga ideológica mucho menor, como el tema del amor y, especialmente, el amor que se desarrolla entre desiguales⁴¹ o el enfrentamiento entre Tello el Viejo y Tello el Joven, que pasa con pocos cambios desde la comedia del siglo *xvii* hasta las dos refundiciones. Por otro lado, la ambientación de la pieza original, estructurada en torno a un contexto históricamente reconocible y verosímil como el de la Reconquista —pero que, en realidad, tampoco nos permitía situar con claridad la comedia original en un momento histórico concreto—⁴² se transforma en una ambientación todavía más ambigua y atemporal, como si las acciones presentadas tuvieran lugar en una Edad Media inconcreta en la que el imaginario colectivo sitúa los cuentos populares. En este sentido, es destacable la menor importancia que le conceden las dos refundiciones a la figura del rey Ordoño, que pierde protagonismo en las dos adaptaciones y ve su papel limitado a una figura sancionadora que aparece al final de la comedia para reconocer la condición real de Elvira y repartir premios a todos los personajes.

A pesar de estas modificaciones, ambas refundiciones de *Los Tellos de Meneses* —incluso teniendo en cuenta los cortes, actualizaciones e indicios de la estética romántica en ambos textos— son, en realidad, versiones abreviadas del texto de Lope que respetan a grandes rasgos su esencia y ofrecen una idea bastante fiel de la comedia original. También dan cuenta del éxito de una comedia genealógica que supo, en cierto modo, mantenerse en el gusto del público desde el siglo *xvii* hasta las primeras décadas del siglo *xx*: todavía en el año 1936, en una reseña en torno a la publicación de una monografía sobre Lope, José Alsina señalaba la comedia *Los Tellos de Meneses* entre los dramas «francamente populares» del Fénix.⁴³ Quién sabe si nuevos montajes o adaptaciones devolverán en el futuro ese lugar de honor a la comedia genealógica que Lope les dedicó a los Meneses.

41. Significativamente, el tema del amor vinculado al contexto singular de la desigualdad es considerado uno de los rasgos característicos de la comedia palatina, como señala Zugasti (2003: 161).

42. Resulta llamativo que en la comedia original de Lope no quede del todo claro si el padre de la infanta Elvira es el rey Ordoño I u Ordoño II e incluso la identidad del rey moro con el que pretende casar a su hija Elvira esté sujeto a modificaciones de una comedia a otra: en la primera comedia se dice que es Tarfe, el «rey moro de Valencia», mientras que en la segunda comedia se dice que el candidato a marido de Elvira era el moro «Gazul». Significativamente, ambos son nombres habituales de caballeros moros en la tradición literaria y ambos son personajes relevantes en la comedia de Lope *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*. Como señala Oleza (1997: XLIX-L), en muchos de estos dramas particulares con ambientación histórica o legendaria lo interesante para Lope es «más el análisis del conflicto que la recreación o celebración de acontecimientos y circunstancias, aunque de todas formas sitúa los hechos en un ambiente histórico, muchas veces como puro decorado de fondo».

43. En dicho artículo, publicado en el *ABC* de Sevilla en enero de 1936, a propósito de la reedición del volumen *Iberismo de Lope* de Fernando Boedo Alsina señala la presencia «del español puro» en la obra de Lope, «no solo en los dramas francamente populares como *Los Tellos de Meneses*, *El villano en su rincón*, *Peribáñez*, *El alcalde de Zalamea* o *Fuenteovejuna*», agrupando la comedia de *Los Tellos* con algunas de las obras de tema rural de Lope más alabadas por la crítica <<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1936/01/03/014.html>> [consultado el 28/01/2019]

Bibliografía

- ADAMS, Nicholson B., «Siglo de Oro plays in Madrid, 1820-1850», *Hispanic Review*, 4 (1936), 342-357.
- ALLISON PEERS, Edgar, *Historia del movimiento romántico español*, vol. II., Madrid, Gredos, 1973.
- ALSINA, José, «Una apología americana de Lope», *ABC Sevilla*, <<http://hemeroteca.sevilla.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1936/01/03/014.htm>> [25/04/2017].
- ANTONUCCI, Fausta y Joan OLEZA, «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos Artelope», *Teatro de palabras*, 7 (2013), 141-158.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel, *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, vol. I, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2012.
- BINGHAM KIRBY, Carol, «Hacia una definición precisa del término refundición en el teatro clásico español», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, vol. II, coord. A. Vilanova, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, 1005-1012.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, «De la inventiva a la razón (pero menos), o de Lope a Trigueros», *Otro Lope no ha de haber. Acti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (10-13 de febrero de 1999)*, vol. III, ed. M. G. Profeti, Firenze, Alinea Editrice, 2000, 97-128.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, *Los Tellos de Meneses. Comedia de Lope de Vega, refundida y puesta en cinco actos*, Madrid, Imprenta de M. Galiano, 1863.
- , *Obra dispersa. El Correo Literario y Mercantil*, ed. de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965.
- , *Obra selecta III. Poesía, Prosa. Bretón académico*, ed. de Miguel Ángel Muro y Bernardo Sánchez Salas, Logroño, Universidad de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.
- BRETÓN Y OROZCO, Cándido, «Apuntes sobre la vida y escritos de Don Manuel Bretón de los Herreros», en *Obras de Don Manuel Bretón de los Herreros*, tomo I, Madrid, Imprenta de M. Ginesta, 1883.
- CALDERA, Ermanno, «Calderón desfigurado (sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)», *Anales de literatura española*, 2 (1983), 57-82.
- , «El hecho literario», *Historia del teatro en España. Tomo II. Siglo XVII. Siglo XIX*, autores J. M. Díez Borque, E. Palacios Fernández, E. Caldera, A. Calderone, J. Rubio Jiménez, Madrid, Taurus, 1988.
- , «Bretón o la negación del modelo», *Cuadernos de teatro neoclásico*, 5 (1990), 141-153.

- CASARES RODICIO, Emilio, «El teatro musical en España (1800-1939)», *Historia del teatro español*, vol. II (Del siglo *xviii* a la época actual), coord. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, 2051-2084.
- CHEVALIER, Maurice, *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.
- DOUGHERTY, Dru y VILCHES, María Francisca, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar, «Los clásicos y la zarzuela: de refundiciones, adaptaciones y parodias», *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coords. J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán, C. Menéndez Onrubia, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, 1095-1112.
- FERNÁNDEZ MARTÍN, Virginia, «El teatro. 1931-1936», en *La República y la cultura: Paz, guerra y exilio*, coord. J. Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 2009, 39-54.
- FERRER VALLS, Teresa, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Cuadernos de teatro clásico*, 10 (1998), 215-231.
- , «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, 13-51.
- , «Los Tellos de Meneses de Lope de Vega en la conformación del ideal de labrador digno», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, *xvii* (2012), 44-65.
- GIES, David T., «Notas sobre Grimaldi y el 'furor de refundir' en Madrid (1820-1833)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), 111-124.
- HUÉLAMO KOSMA, Julio, «Transmisión y recepción del teatro», en *Historia del teatro español*, vol. II (Del siglo *xviii* a la época actual), coord. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, 2527-2574.
- JOSÉ PRADES, Juana de, «El teatro de Lope de Vega en los años románticos», *Revista de literatura*, 36 (1960), 235-248.
- LUCEÑO, Tomás de, *Los Tellos de Meneses*, colección *Los contemporáneos*, número 766, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo, 1923.
- MASCARELL, Purificació, «Lope de Vega y la historia en los escenarios de los siglos *xx* y *xxi*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, *xviii* (2012), 256-273.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega. Crónicas y leyendas dramáticas de España*, vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- MIRET I PUIG, Pau, «Bretón de los Herreros y el teatro del Siglo de Oro: del honor calderoniano al amor burgués», *Anuari de filologia. Secció F, Estudis de llengua i literatura espanyols*, 8 (1997), 43-58.
- MORLEY, Sylvanus Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

- MONTESINOS, José F., «La fuente de *Los Tellos de Meneses*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1967, 81-88.
- MURO, Miguel Ángel, «Estudio» previo a *Desde Toledo a Madrid*, en Bretón de los Herreros, Manuel, *Obra selecta II. Teatro breve original y traducido. Teatro refundido. Una de tantas. Un paseo a Bedlam (traducción)*, ed. de M. A. Muro, Logroño, Universidad de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.
- , *La confección del texto dramático de Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos – Universidad de la Rioja, 2011.
- OLEZA, Juan, «Del primer Lope al *Arte nuevo*», Estudio preliminar de la ed. por Donald McGrady de Lope de Vega, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica, 1997, VII-LV.
- ORTÍZ RODRÍGUEZ, Mayra S., «Hacia una caracterización de la comedia genealógica a la luz del modelo dramático en evolución de Lope de Vega», *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas. «El hispanismo ante el bicentenario»*. La Plata, Asociación Argentina de Hispanistas-Universidad Nacional de La Plata, 27-30 de abril de 2010, eds. M. M. Rodríguez Temperley, S. Disalvo, V. Bonatto, F. Bonfiglio, D. Chazarreta, E. di Croce, E. Hafter, G. Rodas, M. P. Salerno, CONICET – Universidad Nacional de Mar del Plata, 2014, 1-8. 28-01-2019, <<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/ortiz-rodriguez-mayra.pdf/view>>.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *La novela teatral*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX», *Cuadernos de teatro clásico*, 5 (1990), 77-98.
- ROMERO FERRER, Alberto, *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto fin de siglo (de su incidencia gaditana)*, Universidad de Cádiz, 1993.
- RUIZ VEGA, Francisco A., «Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: *Con quien vengo, vengo*», *Berceo*, 134 (1998), 55-73.
- SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto, «La colección literaria *Los Contemporáneos*. Una primera aproximación», *Monteaguado*, 3ª época, 12 (2007), 91-120.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Lope de Vega y la casa de Moncada», *Criticón*, 106 (2009), 5-44.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Comedia famosa. Valor, lealtad y ventura de los Tellos de Meneses. Primera parte*, Viuda de José de Orga, Valencia, 1769.
- , *Los Tellos de Meneses. Primera parte*, ed. J. E. Hartzzenbusch, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, I, Rivadeneyra, Madrid, 1853.
- , *Los Tellos de Meneses*, ed. digital a partir de Sainz de Robles, Federico C., ed., *Obras escogidas, I*. Madrid, Aguilar, 1946, 383-417. Marcación digital para Artelope realizada por Violeta Ros Ferrer, 28-01-2019, <http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0893_LosTellosDeMeneses.php>.
- VIDANES DÍEZ, Julio, *El teatro breve de Tomás Luceño: estudio y edición*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO, 4-6 de junio de 2003, Monasterio de Poyo, Pontevedra*, coords. E. Galar, B. Oteiza Pérez, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003.
- , «Lope de Vega y la comedia genealógica», *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 3 (2013), 23-44.



