

DEL CONDADO DE BELFLOR A LA HACIENDA DE LA MANCHA:
LA TRASPOSICIÓN DE LA COMEDIA *EL PERRO DEL HORTELANO*
EN LA ZARZUELA *LA ROSA DEL AZAFRÁN**

FRUCTUOSO ATENCIA REQUENA (Universidad Complutense de Madrid)

CITA RECOMENDADA: Fructuoso Atencia Requena, «Del condado de Belflor a la hacienda de La Mancha: la trasposición de la comedia *El perro del hortelano* en la zarzuela *La rosa del azafrán*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIX (2023), pp. 1-37.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.431>>

Fecha de recepción: 2 de febrero de 2021 / Fecha de aceptación: 1 de mayo de 2021

RESUMEN

El 14 de marzo de 1930 se estrenó en el Teatro Calderón de Madrid *La rosa del azafrán*, zarzuela con música de Jacinto Guerrero y libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, que como reza su partitura está «inspirada en una obra clásica». Esta no es otra que *El perro del hortelano*, comedia de Lope de Vega que los libretistas se encargaron de adaptar a la zarzuela. En el siguiente artículo se pretende analizar dicha trasposición genérica, que manteniéndose dentro de los cauces del teatro, supuso el nacimiento de una singular versión que difiere bastante de la comedia madre, pero que mantiene muchos de sus elementos esenciales.

PALABRAS CLAVE: *El perro del hortelano*; *La rosa del azafrán*; trasposición genérica; zarzuela; comedia.

ABSTRACT

On March 14th, 1930 was performed for the first time in Teatro Calderón of Madrid *La rosa del azafrán*, a zarzuela with music by Jacinto Guerrero and *libretto* by Federico Romero and Guillermo Fernández-Shaw. As it is said in its score, the work is «based on a classic *comedia*», which the librettists adapted to the zarzuela, and in fact is *El perro del hortelano*, a *comedia* by Lope de Vega. This article intends to analyze this genre transposition, that in the field of theatre, meant the origin of a unique version of Lope's play. That version, even differing from the *comedia*, preserves much of its essential elements and spirit.

KEYWORDS: *El perro del hortelano*; *La rosa del azafrán*; genre transposition; zarzuela; comedia.

* Este trabajo se publica dentro del periodo de mi contrato predoctoral, financiado por el Ministerio de Universidades con una Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU).

A la memoria de mi abuelo, que me descubrió «La rosa del azafrán»

1. REESCRITURA Y COLABORACIÓN: UN FENÓMENO TEATRAL

ÁUREO DE PROLONGACIÓN SECULAR

En un momento en el que los estudios acerca de la reescritura y la refundición de textos dramáticos durante el Siglo de Oro español están de plena actualidad, y son cada vez más las investigaciones dedicadas a la escritura en colaboración que tuvo lugar en esta época, nos parece sugestivo recuperar mediante un testimonio el valor que esta práctica del «arte de hacer comedias colaboradas», como enuncia Martínez Carro [2018:80-81], supuso más allá de su surgimiento durante el teatro del siglo xvii. Dos siglos y medio después del origen de la comedia nueva y de la revolución social que su éxito significó para el fenómeno teatral como espectáculo de masas, los sistemas del teatro barroco se repitieron en los cauces de un género que, al igual que el creado por Lope, era genuinamente español y alcanzó un triunfo popular enorme: la zarzuela.

Desde el último tercio del siglo xix hasta el primero del xx, el género teatral manifestó un espectacular desarrollo en España debido a la demanda del público. Los escritores teatrales, tal como les ocurrió a los poetas dramáticos durante la segunda mitad del xvii, tenían que componer mucho y de prisa para «proveer los circuitos comerciales», en palabras de Lobato y Vara [2019:747], y la superproducción de obras que debían realizar los llevó a adoptar métodos teatrales típicos del barroco, entre ellos la refundición y la escritura en colaboración, como explican Fuente Ballesteros y Gutiérrez [1993:385-386]. Además de en el teatro, las refundiciones y adaptaciones de comedias clásicas fueron especialmente comunes en la zarzuela, género que, pese a tener su nombre y origen en el siglo xvii, nació en su forma moderna, según Fuente Ballesteros, en la segunda mitad del xix [1990:209], y se desarrolló y alcanzó su edad dorada entre dicha época decimonónica y el primer tercio del siglo xx (Costas 1987:283-284).

Dentro del género zarzuelero, en 1899 Carlos Fernández-Shaw y Tomás Luceño escriben para Amadeo Vives el libreto de *Don Lucas del cigarral*, basado en *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla, que conquistó un gran éxito (Fernández San Eme-

terio 2013:151). El mismo Fernández-Shaw, a quien Fuente Ballesteros [1990:211] considera el mayor especialista en refundiciones de la época, compuso los libretos de *La buena ventura*, zarzuela inspirada en *La gitanilla* y representada en 1901 con música de Vives y Guervós (y texto al alimón con López Ballesteros), y *La venta de don Quijote*, estrenada en 1902 con partitura de Chapí. Menos conocidas son las zarzuelas *El bello don Diego*, con música de Millán y libreto de Tellaeche, basada en la comedia por antonomasia de Agustín Moreto, *El lindo don Diego*, estrenada en 1923, y *La ilustre moza*, con música de Federico Moreno y libreto de Tejedor y Muñoz, que recupera *La moza del cántaro* (Lagos 2006:170-172). En 1926 Guerrero estrena *El huésped del sevillano*, adaptación de *La ilustre fregona* de Cervantes, cuyo libreto, expone García Franco [2008:7-8], fue escrito por Enrique Reoyo y Juan Ignacio Luca de Tena. Esta última obra se enmarca «por fecha y características, en la última etapa de la zarzuela grande, la que iría desde el estreno de *Doña Francisquita* (1923) a la Guerra Civil» (Fernández San Emeterio 2016:25). Como singular epílogo de este tipo de escritura en colaboración de zarzuela acudiendo a una obra clásica encontramos *El hijo fingido*, basada en las comedias lopescas *¿De cuándo acá nos vino?* y *Los ramilletes de Madrid*, que fue estrenada en diciembre de 1964 con música de Joaquín Rodrigo y libreto de Jesús María de Arozamena y Victoria Kamhi, cuya historia textual y de representación, profundamente analizada por Gavela [2001:44-52], es cuanto menos curiosa.

Uno de los mejores ejemplos de zarzuela, hoy consagrada como clásica, que amalgama la doble peculiaridad de herencia teatral barroca de estar escrita en colaboración y formar parte del fenómeno de la refundición y la reescritura, es *La rosa del azafrán*, la obra que nos encargaremos de estudiar en estas páginas. Escrita por Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw (hijo de Carlos Fernández-Shaw), su música corrió a cargo de Jacinto Guerrero, y tal como reza la príncips del libreto fue «representada por primera vez en el Teatro Calderón de Madrid el 14 de marzo de 1930» (Romero y Fernández-Shaw, *La rosa del azafrán*, p.3). En este caso, los libretistas tomaron como texto base de inspiración la conocida comedia *El perro del hortelano*, escrita por Lope, según Morley y Bruerton [1963:375], hacia 1613-1615, y publicada en su *Oncena parte de las comedias* en 1618.

Pero no fue esta la primera vez que Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw adaptaron un clásico a la zarzuela. González Peña [2002:766-767] señala cómo en la prolífica colaboración creativa que mantuvieron ambos comediógrafos durante más de tres décadas, estos recurrieron varias veces al teatro de Lope de

Vega para inspirarse. En 1923 estrenaron, con música de Amadeo Vives, *Doña Francisquita*, basada en *La discreta enamorada* (Izquierdo 1987:140), y en 1927 escribieron para el mismo compositor el libreto de *La villana* sobre la obra *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (Fuente Ballesteros y Gutiérrez 1993:385). La composición de *La rosa del azafrán* supone, por tanto, la última de las adaptaciones de comedias áureas que los libretistas realizaron al alimón para la zarzuela², y que resultaron un gran éxito tanto entre el público como en la crítica. Tal fue su triunfo, indica Martín Ruiz [2018], que una vez estrenada alcanzó en el Calderón centenares de representaciones y obtuvo una enorme repercusión en Hispanoamérica.

Además, a nivel musical la crítica sigue coincidiendo en que esta es una de las mejores partituras de Guerrero. Más allá del aplauso que la zarzuela cosechó entre la crítica y que fue sancionado, como recoge Gavela [2003:22-23], en los periódicos contemporáneos de la obra, noventa años después de su estreno el juicio sobre *La rosa del azafrán* sigue siendo muy positivo entre los musicólogos. Así, mientras que González Lapuente [2003:26] enuncia que «no me parece extraño que se hable de *La rosa del azafrán* como la obra más lograda de Jacinto Guerrero. El frío análisis de la partitura nos aportaría datos irrefutables», García Franco [2008:8] asegura que esta obra es «la que mayormente manifiesta el deseo de absorber lo popular y lo que más directamente lo expresa en ritmos diversos y melodías de rápida popularización». Por su parte, Marina [2004:9] señala cómo esta zarzuela

se ha sostenido a lo largo del tiempo, manteniéndose siempre en cartel de las compañías de zarzuelas, de las buenas, de las regulares y de las malas. De todas. Es esta sin duda la mejor demostración del magnífico criterio musical y teatral de un compositor como Guerrero, aupado de forma rotunda como uno de los grandes compositores líricos hispanos.

2. DE COMEDIA PALATINA A ZARZUELA COSTUMBRISTA

La definición del género zarzuela, por su larga trayectoria y evolución en sus características, no es sencilla, e incluso su misma denominación suscitó problemas en el último tercio del siglo XIX, como recoge María Pilar Espín [2009:1095]. Roger Alier [2002:11] la define en relación con sus homólogas o equivalentes europeas, y con esta cuestión abre el extenso estudio que dedica a la historia, estilos, compositores e intérpretes de dicho género:

La zarzuela sería la variedad española de teatro musical hablado y cantado a la vez, y por lo tanto equivalente en cierto modo a la *ópera-comique* francesa, al *singspiel* alemán, a la *ballad-opera* o *masque* inglesa y, salvando distancias mucho mayores, a la ópera bufa italiana.

Andrés Amorós [1987:11], en la misma línea de Alíer, enuncia que «la zarzuela es el gran teatro musical español, comparable a las operetas de cualquier país europeo». Por su parte, Emilio Casares [2003:1017] define *zarzuela* como «género lírico de origen español, que nació en el siglo XVII como espectáculo cortesano y que tras una variada evolución se convirtió en espectáculo de masas urbanas a mediados del siglo XIX». María Pilar Espín [2009:1095], después de emparentar la zarzuela con la tonadilla escénica, la jácara y el baile de los entreactos del drama áureo, explica cómo la misma «siempre tendrá constantes relaciones con nuestro teatro clásico, en sus dos modalidades: la zarzuela breve, de un acto, llamada zarzuela o género chico, y la zarzuela grande, es decir, la que tiene más de un acto». Tan honda conexión une al teatro aurisecular y la zarzuela que María Encina Cortizo [2016:215-241] apunta que el origen del drama lírico español radica precisamente en la refundición de una comedia de Moreto, *El lego del Carmen*, cuyo texto dio lugar al libreto de *San Franco de Sena*, escrito por José Estremera y estrenado con música de Emilio Arrieta en 1883.

Incluso Barbieri ya mencionó cómo la zarzuela tenía la característica esencial de asentarse «en la historia patria, su idioma, su teatro antiguo, sus tradiciones y costumbres, los cantos y bailes populares, los himnos y marchas nacionales y otros muchos variados elementos que constituyen nuestra manera de ser y nuestra propia nacionalidad» (Pedrell 1897:130). Cada una de estas características están presentes en *La rosa del azahar*, y desde ellas se explican los grandes cambios que sus autores tuvieron que realizar para adaptar la comedia palatina de Lope a la zarzuela.

Sin embargo, hay motivos fundamentales que dicho género hereda del teatro áureo y que, por tanto, no hace tan distantes ambas obras. A la hora de abordar el libreto de la zarzuela, Casares [2003:1021] enuncia que «su contenido ideológico, como rasgo general, debe pertenecer a un ámbito sentimental, y reproducir los esquemas dramático-ideológicos de las comedias de enredo del teatro nacional del Siglo de Oro, con la consiguiente traducción del código de valores que se trata de defender». Fuente Ballesteros [1990:209] explica

cómo la zarzuela repite una serie de elementos de la comedia aurisecular —el gracioso, el villano, el travestismo—, se inspira en ella y en la época que refleja —refundiciones, zarzuela histórica— o llega, incluso, a retomar elementos arquitectónicos como pueden ser el doble hilo amoroso de amos y criados o la reconversión de la acción del galán a la del criado con valor cómico.

Conocidas estas peculiaridades, no resultan sorprendentes los cambios ni mucho menos las semejanzas que los libretistas acogen en la trasposición genérica que realizan de la comedia a la zarzuela. El libreto de *La rosa del azafrán*, según la clasificación relativa al teatro musical español emparentado con el Siglo de Oro que propone Manuel Lagos [2006:169-170], se enmarca dentro de los «títulos de teatro musical *inspirados libremente* en una comedia del Siglo de Oro», es decir, presenta una adaptación libre de *El perro del hortelano*.¹ Según la tipología que construye María Pilar Espín [2009:1096 y 1107], *La rosa del azafrán* pertenecería al grupo de «refundiciones y adaptaciones» de los Siglos de Oro.²

Si bien es cierto que tanto la obra de Lope como la del xx comparten el mismo argumento y personajes principales, el vertimiento de la comedia palatina en los moldes de la zarzuela lleva consigo la transformación de algunas características y fórmulas que en la comedia del Fénix resultan fundamentales y que, en la zarzuela, pierden importancia o simplemente se desvanecen. Esta realidad provoca que de la obra madre del poeta madrileño nazca una hija similar en espíritu pero muy distinta en naturaleza y formas dramáticas. El propio Federico Romero [2000:75], aunque de manera sucinta, explicó la trasposición de la comedia a la zarzuela de la siguiente manera:

Había encontrado el cuento y, en menos de dos horas, ideado el trasplante: donde una condesa, una rica labradora; donde un secretario, un gañán; donde Nápoles, La Solana, y, claro está, una elaboración adecuada al género y la necesidad de dibujar el ambiente con tipos nuevos y costumbres propias.

1. Gavela [2003:10] explica que frente a la adaptación de *La villana*, que seguía de manera más cercana el *Peribáñez* de Lope, en este caso los libretistas se alejaron más del modelo áureo. Por este motivo, *La villana* es incluida por Manuel Lagos [2006:169-171] en el primer tipo de su clasificación, «los títulos *basados fielmente* en una comedia del Siglo de Oro». Aparte de los filólogos, también los musicólogos subrayan la peculiaridad de que *La rosa del azafrán* se basa ligera o lejanamente en *El perro del hortelano*. A este respecto, véanse García Franco [2008:9] y Cortizo [2003:656].

2. Curiosamente, en la extensa y cuidada nómina de zarzuelas que Espín realiza para conformar su tipología, aparecen citadas dentro del grupo de «refundiciones y adaptaciones» *Doña Francisquita* y *La villana*, pero no *La rosa del azafrán* [2009:1107-1108].

2.1 *Espacio*

El paso de comedia palatina «aunque con rasgos de las de capa y espada» según Laskaris [2012:56] a zarzuela supone, de entrada, un cambio de espacio. El espacio es uno de los elementos fundamentales del texto dramático, ya que como enuncia Alonso de Santos [1998:430] «no es neutro o indiferente a los personajes que se desenvuelven en él, como sucede en la vida, sino que se sintetiza y forma parte del drama». En nuestro caso, el exótico condado de Belflor, sito en Nápoles, se convierte en la hacienda de un pueblo de La Mancha.³ La lejana Nápoles será el espacio de una trama idílica, en la que los personajes están sometidos a un proceso de idealización que los aleja de la realidad cotidiana del público áureo. En ese espacio «aristocrático y palaciego» Lope crea, según Pedraza y Rodríguez [1981:188], un «ambiente irreal e incontingente, [...] adecuado para trazar con entera libertad tipos y caracteres». *La rosa del azafrán*, por su parte, se desarrolla en un espacio y tiempo concretos, «la acción, en un lugar de la Mancha. Año 186...»,⁴ y sus personajes no están sometidos a ningún proceso de estilización.

Este acercamiento espacio-temporal y la presentación de unos personajes surgidos de la realidad cotidiana mediata son dos de las características prototípicas de la zarzuela. El idealismo de la comedia de Lope se quiebra en favor de un costumbrismo en el que los personajes populares, en nuestro caso villanos de La Mancha,⁵ viven unos sucesos que podrían haber ocurrido perfectamente en la vida

3. Aunque la primera edición del libreto indica, al igual que sucede en el *Quijote*, que la acción es en un lugar de La Mancha, posteriormente se incluyó en los libretos que este lugar es La Solana. Esto se debe a que desde un principio Federico Romero dejó constancia en numerosas ocasiones a lo largo de su vida de que el lugar donde se inspiraron para componer *La rosa del azafrán* fue La Solana, pueblo de la provincia de Ciudad Real. En un artículo publicado en *ABC* en noviembre de 1930, Romero y Fernández-Shaw [1930:9-11] narran el viaje que a dicha villa manchega realizaron libretistas y compositor. Además, en otro artículo, Romero [2000:75] cuenta cómo el 24 de julio de ese mismo año se estrenó la zarzuela en la plaza de toros de dicha villa, y la satisfacción que le produjo este hecho. A lo largo de su vida el libretista siguió estando muy vinculado a La Solana, de donde fue nombrado hijo predilecto en 1968 [García-Cervigón 2000:219]. Además, en su honor dicho pueblo celebra anualmente, desde 1984, una Semana de la Zarzuela que fue declarada de interés turístico nacional en 2015.

4. Como explica González Lapuente [2003:30], a pesar de que los libretistas ambientaron su obra en la década de 1860, hubo críticos que en el estreno de la misma señalaron el carácter atemporal de *La rosa del azafrán*, ya que las estampas y costumbres que retrataba permanecían incólumes en La Mancha desde hacía siglos. Esta característica asemejaría la ambientación temporal de la zarzuela con la de *El perro del hortelano*, que también es atemporal.

5. Nos resulta interesante señalar aquí cómo pese a haber surgido de una comedia palatina, *La*

real. La mostración de la región manchega y sus trabajos agrícolas, enuncia Gavela [2003:19], «lejos de ser un escenario, adquiere un papel protagonista a lo largo de toda la zarzuela con el retrato de sus paisajes, sus gentes y sus costumbres»⁶. Fuente Ballesteros [1990:214] explica que esta visión celebratoria e idílica de un espacio rural, en este caso La Mancha, fue muy típica en la zarzuela, y se debió principalmente a dos factores: los fenómenos migratorios del campo a la ciudad que tuvieron lugar durante la segunda mitad del XIX y el ambiente de costumbrismo romántico en el que surgió el género:

El agro español en toda su variedad se verá reflejado por la zarzuela, que se podrá diferenciar según la región que quiera plasmar. Así, tendremos, por ejemplo, la zarzuela levantina (*La alegría de la huerta*), la castellana (*La manta zamorana*), la andaluza (*El puñao de rosas*), la aragonesa (*Gigantes y cabezudos*) [...]

El cambio de espacio, reflejo paradigmático de la trasposición de género que se ha producido entre comedia y zarzuela, trae también consigo un notable cambio en los personajes. Los idealizados protagonistas de la corte de Belflor pasan a convertirse en villanos de una heredad manchega que, en lugar de llevar una existencia placentera y acomodada propia del estamento noble y cortesano, afrontan con su sudor las labores del campo. La puesta en escena de esos trabajos campesinos es uno de los principales propósitos de la zarzuela, y en ella radica una parte fundamental de su atractivo, como se ha dicho. Ni siquiera la protagonista, dueña de la hacienda, es ajena a la realización de esas tareas, y se encarga, como una moza cualquiera más, de la monda de la rosa (*La rosa del azafrán*, cuadro tercero).

rosa del azafrán está más cerca de las comedias de tipo rural o villanesco áureas. A este respecto, no debemos olvidar que los libretistas ya habían adaptado a la zarzuela *Peribáñez*, comedia villanesca en la que, al contrario de lo que hicieron en *Doña Francisquita* y *La rosa del azafrán*, sí respetaron plenamente todos los elementos principales del texto de Lope, es decir, el lugar, el tiempo y el carácter de los protagonistas (Doménech 2017:33).

6. Gavela [2003:18-21] explica que en su origen toda la zarzuela pretende ser un gran homenaje a La Mancha de Federico Romero, cuya familia era originaria de La Solana, y también de Jacinto Guerrero, natural de Ajofrín, un pueblo de La Mancha toledana.

2.2 Personajes

El costumbrismo con el que los libretistas quisieron dotar a su obra se aprecia ya desde el mismo nombre de los personajes, y en la naturaleza social que dan a cada uno de ellos.⁷ La condesa Diana se convierte en Sagrario, una rústica hacendada. El erudito secretario Teodoro pasa a ser Juan Pedro, un gañán de origen desconocido. Marcela, la coqueta sirvienta de Diana, es en la zarzuela Catalina, una de las rústicas criadas de Sagrario. Tristán, el lacayo gracioso de Teodoro, transmuta no solo de oficio, sino también de género, y se convierte en Custodia, una vieja curandera que conoce la vida y milagros de todos los vecinos del lugar. Fabio, gentilhombre de la cámara de Diana con el que Marcela da celos a Teodoro, es ahora Moniquito, un gracioso monaguillo. El conde Ludovico, viejo noble que ocupa el puesto de padre de Teodoro, pasa a ser don Generoso, un antiguo militar carlista que padece una locura similar a la de don Quijote. El conde Federico y el marqués Ricardo, pretendientes de Diana, se sintetizan en una sola persona, Julián Herencia, rico hacendado venido de otro lugar. Un personaje clave de la zarzuela que no aparece en *El perro del hortelano* es Carracuca, entrañable campesino padre de una enorme prole que terminará enviudando y casándose finalmente con Catalina. Tampoco hallamos en la comedia a Miguel, hermano de Sagrario, que pese a no tener gran peso en el escenario, sí resulta fundamental para el desarrollo de la trama amorosa, ya que su sola presencia, como veremos, hace que esta difiera mucho del enredo lopesco.

En lo relativo al decoro, *El perro del hortelano* sigue las reglas que a este respecto dictó Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente.

7. Los libretistas dejaron constancia de que hay muchos nombres y características de los personajes que fueron tomados de personas reales de La Solana (González Lapuente 2003:34-35).

Pregúntese y respóndase a sí mismo;
y si formare quejas, siempre guarde
el debido decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre;
y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
Guárdese de imposibles, porque es máxima
que solo ha de imitar lo verisímil.
El lacayo no trate cosas altas,
ni diga los conceptos que hemos visto
en algunas comedias extranjeras.

(vv. 269-288)

La descripción de los «afectos» de los amantes para conmover al público se realiza de distinta manera en ambas obras. Mientras que el Fénix se sirve de la lírica para lograr la sublimación de los pasajes amorosos (recordemos, por ejemplo, los sonetos que Diana, primero, y Teodoro, en respuesta, se intercambian), *La rosa del azafrán* acude a la música para tal fin. Los números musicales de «La monda de la rosa», en el cuadro tercero, la «Romanza de Sagrario» en el cuadro cuarto y el «Dúo de Juan Pedro y Sagrario», ya al final de la zarzuela, son muestra de ello. Junto a esto, la «modestia sentenciosa» que debe ostentar el viejo según el *Arte* de Lope es representada en la comedia por Otavio y el Conde Ludovico, y en la zarzuela por don Generoso, que una vez recuperado el juicio tras «hallar» a su hijo perdido, emite los más graves y profundos proverbios metafísicos que llegan a funcionar como moraleja de la obra.

2.3 Temática

Al igual que los personajes, aunque adaptados a una nueva situación espacio-temporal, mantienen el mismo espíritu que les insuflara Lope, también el tema principal de la comedia, que Armiño [2003:19] afirma ser el enfrentamiento entre el amor y el honor, es heredado por *La rosa del azafrán*. Sin embargo, las características propias de la zarzuela provocan que dicho tema sea tratado de manera muy distinta por los libretistas. Así, mientras que el germen de la comedia está presente ya en

su mismo título y en el refrán al que hace referencia, en ningún momento de la obra del xx hay alusión alguna a dicho refrán, ni al motivo que provoca que Lope vertebral su comedia en torno al mismo: la actitud de la protagonista y su juego de «ni comer ni dejar comer» en función de sus celos. Dicha característica, mecanismo imprescindible para el desarrollo dramático de *El perro del hortelano*, no supone ninguna impronta en *La rosa del azafrán*, donde el tema de los celos, aunque existente, es mucho más moderado. En ningún momento Sagrario intenta poner celoso a Juan Pedro, ni oscila entre mostrar su amor o su desdén hacia él, como sí hace Diana con Teodoro. La protagonista manchega jamás da celos a su amado, y ella es la única que padece el dolor de los mismos cuando Juan Pedro está con Catalina. Como enuncia Gavela [2003:15], en la zarzuela los protagonistas «experimentan un evidente proceso de dulcificación, que les hace perder intensidad dramática pero, sin duda, les ennoblece moralmente». El «juego del perro del hortelano» en *La rosa del azafrán* está protagonizado, aunque de una manera mucho más matizada que en la comedia, por la pareja que conforman el protagonista masculino y la criada Catalina. Juan Pedro ronda o deja de rondar a Catalina en función de las esperanzas que a sí mismo va forjándose de Sagrario, y Catalina, cuando se siente desdeñada, acude al favor de Moniquito para darle celos a Juan Pedro.

En cuanto al *carácter* de las protagonistas, es decir, «la forma habitual de comportarse el personaje y todo aquello que constituye su forma de ser» según Grillo [2014:69], las actitudes y psicología de la condesa áurea y de la rica hacendada son también muy distintas. Diana empieza y continúa, de manera consciente, el juego de los celos y del «no comer ni dejar comer»; como enuncia Arellano [2017:217], ella «es el perro del hortelano [...], que ni quiere enamorarse de su secretario Teodoro, ni deja que este prosiga sus amores con Marcela». Sagrario, por su parte, se nos presenta como una víctima del amor, incapaz de enfrentarse a la situación en la que, sin quererlo, ha caído. Ella nunca se ha insinuado a Juan Pedro, ni mucho menos le da esperanzas. Sagrario, a diferencia de Diana, tiene una personalidad débil y, por motivos ajenos a su voluntad, se halla inmersa en una circunstancia de la que se siente esclava y a la que no sabe sobreponerse ni dar solución; una circunstancia que, en *El perro del hortelano*, es urdida por la estrategia Diana.

La diferente concepción psicológica de ambas se explica desde la distinta situación personal y social que vive cada una de ellas. Mientras que Diana puede permitirse el juego de «comer o dejar comer» porque, como explica Armiño [2003:29],

no está sometida a una jerarquía superior y masculina, Sagrario no puede hacerlo por encontrarse bajo la supervisión de su hermano Miguel, que en una comedia áurea cumpliría el papel de padre. La presencia de Miguel impide, por tanto, el fundamental mecanismo dramático que la actitud de Diana supone para la comedia, y que en la zarzuela es suplido por otros elementos.

La pugna entre el amor y el honor es el eje vertebrador de ambas obras, y en ella tiene su base el conflicto. El amor de Diana y Teodoro y el de Sagrario y Juan Pedro atentan contra el honor por haber surgido entre personas de distinto estatus social. El inmovilismo de los estratos sociales, que ha de mantenerse intacto para salvaguardar el honor, sobre todo de las familias de alta alcurnia, es violado en las dos obras, y no de una manera cualquiera, sino mediante un engaño conscientemente premeditado y calculado. La resolución del conflicto pasa por atentar contra esa secular ley de sangre de la que los protagonistas son esclavos y que se convierte para ellos en una especie de hado fatal, que finalmente es vencido por una mentira que permite que «el amor y los deseos personales triunfen por encima de las conveniencias sociales», en palabras de Gavela [2003:22]. Dicho quebrantamiento de las reglas mediante el engaño que lleva al final feliz pone de manifiesto una mordaz parodia del concepto del honor; parodia que, según Armiño [2003:32], convierte la comedia palatina lopesca en farsa, y provoca para Laskaris [2012:63] que la obra se interprete «como una abierta crítica social y de costumbres de Lope».

Las referencias explícitas al honor y su maledicencia por parte de los protagonistas están presentes, como decimos, a lo largo de los dos dramas. La primera vez que en *El perro del hortelano* aparece una reflexión al respecto es en boca de Diana, en el soliloquio que pronuncia tras su primera conversación con Marcela. Una vez que la condesa se ha dado cuenta de las cualidades de Teodoro, a quien no había estimado antes lo suficiente por el mero hecho de su inferior condición social (vv. 325-328), y rotos los prejuicios impuestos por la concepción estamental de la vida áurea, Diana expresa en el último terceto de su soneto el deseo de que tanto ella como Teodoro fuesen de la misma clase social para poder así mantener una relación amorosa:

Porque quisiera yo que, por lo menos,
Teodoro fuera más para igualarme
o yo, para igualarle, fuera menos.
(vv. 336-338)

Será en la escena donde Teodoro lee el soneto que la condesa le ha encargado escribir cuando ella vuelva a tratar sobre el tema del honor y el amor. En respuesta a los versos del secretario, en los que ya aparece referido este tema cuando pronuncia «no digo más, porque lo más ofendo/ desde lo menos» (vv. 765-766), Diana echa por tierra los presupuestos de la inaccesibilidad estamental, y exalta el poder redimidor del amor a este respecto:

Desde lo menos aquí
dices que ofendes lo más
y amando; engañado estás,
porque en amor no es así,
que no ofende un desigual
amando, pues solo entiendo
que se ofende aborreciendo.
[...]
Si alguna cosa sirvieres
alta, sírvela y confía,
que amor no es más que porfía;
no son piedras las mujeres.
(vv. 812-830)

Sin embargo, y pese a que ella considere absurda para sí esta determinada cuestión de la honra amorosa, de cara a la sociedad tiene que salvaguardarla por obligación. Por ello, cuando Anarda le pregunta el motivo de su desdén hacia sus pretendientes Ricardo y Federico, la condesa de Belflor confiesa su enamoramiento de Teodoro de la siguiente manera:

La vergüenza me acobarda
que de mi propio valor
tengo; no diré su nombre.
Basta que sepas que es hombre
que puede infamar mi honor.
(vv. 1623-1627)

Esta misma actitud está presente en Sagrario cuando ha de enfrentarse al problema del amor que siente por Juan Pedro. En la conversación que mantiene con Custodia, el ama de la hacienda es consciente del escándalo social que supondría su matrimonio con uno de los gañanes de su finca:

SAGRARIO Me quiera o no me quiera Juan Pedro...
 CUSTODIA ¡En mi querer naide manda!
 SAGRARIO ¿No han de mandar en él? ¡To el mundo manda! ¿No ves que no somos iguales? Tiras de pellejo, así nos sacarían a mí y a mi hermano si yo diese oídos a ese querer.

(cuadro tercero)⁸

En la siguiente escena, la de la monda de la rosa, una vez que Sagrario ha rechazado al rico hacendado Julián Herencia y está a punto de hacer lo propio de manera definitiva con su amado Juan Pedro, este se lamenta, en un pasaje musical con la rica labradora, de la imposibilidad de su amor interclasista:

¡Qué culpa tiene el tomillo
 de haber nacido tan bajo!
 ¡Qué culpa tiene el querer
 de andar arriba y abajo!

(cuadro tercero)

Sentimientos parecidos expresa Teodoro en *El perro del hortelano*, cuando en uno de los momentos del juego de amor y celos urdido por la condesa, esta rechaza al secretario y decide casarse con su primo el Marqués. El desilusionado amante maldice aquí las pésimas consecuencias que le ha traído el haberse enamorado de una persona de superior jerarquía social:

¡Oh, qué mal hice en fiarme
 de una palabra amorosa!
 ¡Ay, cómo [entre desiguales
 mal se concierta el amor!
 [...]
 Señoras busquen señores,
 que amor se engendra entre iguales,
 y pues en aire nacistes,
 quedad convertido en aire,

8. Citamos por la primera edición del libreto: Romero, Federico y Guillermo Fernández-Shaw, *La rosa del azafrán. Zarzuela en dos actos y seis cuadros, inspirada en una obra clásica*, Imprenta Ciudad Lineal, Madrid, 1930. Este primer libreto también aparece firmado, aunque de manera puramente anecdótica, por Carmen S. Sarachaga.

que donde méritos faltan
los que piensan subir caen.

(vv. 1697-1723)

El honor es denostado, esta vez por boca de Diana, cuando el perseguido y amenazado Teodoro decide partir a España para huir de aquellos que lo quieren matar. En este momento, la condesa ha perdido las riendas de su propio juego, e impotente ante la dolorosa y problemática situación en la que se encuentran ella y Teodoro por el hecho de su diferencia social, exclama:

¡Maldígate Dios, honor!
Temeraria invención fuiste,
tan opuesta al propio gusto.
¿Quién te inventó? Mas fue justo,
pues que tu freno resiste
tantas cosas tan mal hechas.

(vv. 2624-2629)

Esta misma maldición del honor por parte de la protagonista aparece en un pasaje de *La rosa del azafrán*. Al regreso de Juan Pedro tras diez meses de ausencia, y una vez que él y su antigua ama vuelven a lamentarse por el sufrimiento que están atravesando debido a su diferencia social («¡Quién fuera... alguien!», exclama Juan Pedro, a lo que Sagrario responde «¡Quién fuera pobre!»), la rica labradora canta en una romanza: «¡Mal hayan las conveniencias/ que me separan de ti!» (cuadro cuarto).

La presencia del motivo del amor y el honor es capital hasta el final de las dos obras, y prácticamente las concluye. Una vez que las parejas protagonistas consiguen estar juntas, tanto Teodoro como Juan Pedro sienten remordimientos por la manera en que han llegado a ser felices. La treta del engaño pesa sobre sus conciencias, y parecen ahora vacilar en torno a la licitud de ese amor entre «desiguales igualados». Es entonces cuando Diana y Sagrario acuden a calmar las pesadumbres de sus respectivos enamorados, enunciando claramente que ese amor es digno y válido, y que la no pertenencia a la misma clase suponía un escollo absurdo que había que superar de alguna forma. Ante la intención de una nueva partida a España por parte de Teodoro, Diana aduce:

Discreto y necio has andado:
 discreto en que tu nobleza
 me has mostrado en declararte,
 necio en pensar que lo sea
 en dejarme de casar,
 pues he hallado a tu bajeza
 el color que yo quería,
 que el gusto no está en grandezas,
 sino en ajustarse al alma
 aquello que se desea.

(vv. 3302-3311)

En la misma situación, Sagrario se enfrenta a Juan Pedro, para hacerle comprender de una vez por todas que ella no es más que él, y que no ha hecho mal en aceptar el nuevo estado social y en mentir a los demás, porque dicha mentira les ha supuesto la felicidad. Así cantan Juan Pedro y Sagrario en su último dúo:

J. PEDRO	Escúchame, Sagrario...
SAGRARIO	Escúchame tú a mí. Lo que tú quieres decirme, ya me lo sé de memoria; que tu prosapia de hidalgo es fingida y engañosa.
J. PEDRO	¡No me maldice tu orgullo si dejo de ser lo que era!
SAGRARIO	Es que a mi orgullo le basta que los demás se lo crean.

(cuadro sexto)

La mentira como generadora de felicidad, no solo para las parejas de enamorados, sino también para los que ahora cumplen el papel de padres de los protagonistas (el conde Ludovico y don Generoso), lleva a plantearse a Teodoro y Juan Pedro un problema metafísico. Ambos tienen cargo de conciencia por engañar a sus impostados padres, y a este pesar acuden de nuevo las protagonistas para calmar sus ánimos y hacerles ver que la mentira ha hecho más felices a dichos viejos. Así enuncia Teodoro en el último diálogo en solitario que mantiene con Diana:

Tristán, a quien hoy pudiera
hacer el engaño estatuas,
la industria versos y Creta
rendir laberintos, viendo
mi amor, mi eterna tristeza,
sabiendo que Ludovico
perdió un hijo, esta quimera
ha levantado conmigo,
que soy hijo de la tierra
y no he conocido padre
más que mi ingenio, mis letras
y mi pluma. El Conde cree
que lo soy, y aunque pudiera
ser tu marido y tener
tanta dicha y tal grandeza,
mi nobleza natural
que te engañe no me deja
porque soy naturalmente
hombre que verdad profesa.

(vv. 3279-3297)

Por su parte, al terminar su último dúo, Sagrario y Juan Pedro, al igual que sus homólogos áureos, meditan sobre los efectos que la mentira ha causado en don Generoso —ha recuperado la cordura—, y pese a las inseguridades iniciales del antiguo gañán, terminan concluyendo que el engaño es plenamente lícito por la felicidad que ha supuesto para todos. Este último parlamento de los protagonistas aparece precedido por una cita del *Quijote* que don Generoso enuncia, y que viene a funcionar como moraleja de la zarzuela:

D. GENEROSO A eso también responde don Alonso: «Porque te hago saber, Sancho, que hay dos maneras de linajes en el mundo; unos que te traen y derivan su descendencia de príncipes y monarcas, a quien poco a poco el tiempo ha deshecho... y otros tuvieron principio de gente baja y van subiendo de grado en grado hasta llegar a ser grandes señores...».⁹

(*Apartándose a la izquierda*)

9. La cita está tomada del *Quijote*, I, XXI.

Bueno está lo bueno, hija mía.
SAGRARIO (A *Juan Pedro*)
Y ¿quieres tú volverle a su locura?
J. PEDRO También con él me callo y... viva feliz.
(cuadro sexto)

2.4 Acción y tensión dramática

La acción, como explica Grillo [2014:120-121], «es el eje al cual van engarzadas las diferentes situaciones dramáticas y mediante ella se organiza el argumento en una obra dramática». Directamente relacionada con la acción encontramos la tensión, que aumentará de acuerdo a la progresión de los hechos, «abriendo expectativas e incertidumbres», explica Grillo [2014:121]. *El perro del hortelano*, pese a que «es fundamentalmente una comedia falta de acción» según Laskaris [2012:57], posee una intensidad y un movimiento dramático mucho más dinámico que el de la zarzuela. El comienzo abrupto con la agitada escena de la separación de Marcela y huida de Teodoro, que coincide con el que Cortizo [2003:657] llama «preludio bullicioso, con panderetas y palmas de coro, elaborado sobre el tema de las seguidillas manchegas *Aunque soy de La Mancha*» que abre la zarzuela, marcará el inicio de una progresiva tensión que irá poco a poco *in crescendo* a tenor de las sucesivas escenas en las que Diana y su secretario van experimentando el nacimiento de su amor. La jornada termina con la definitiva consumación del enredo amoroso: Teodoro se decide a dejar a Marcela. La apertura del segundo acto viene a corroborar y dificultar ese enredo, con la presentación de uno de los pretendientes de Diana, Federico, cuya acción desempeñará un papel fundamental en la última jornada. Una vez que el secretario rompe con Marcela es cuando comienza el juego del amor y celos tejido por Diana. El «ni comer ni dejar comer» a dos bandas supondrá un dinamismo dramático que mantiene al público alerta y entretenido en todo momento con las continuas idas y venidas de la condesa, que a su vez serán causa de las idas y venidas que Teodoro tendrá con Marcela. El clímax de esta jornada, que se vislumbra desde tiempo atrás por la ininteligible y paradójica actitud de Diana, sucede en la escena en que, el continuamente burlado Teodoro, tras la declaración de su amor y el nuevo rechazo de su señora, explota, y con sus palabras provoca la

ira de la condesa, que le da unos bofetones. El acto termina con un descenso de esa tensión dramática, una vez que Diana se disculpa y parece volver a rondar a su secretario. La jornada tercera se inaugura con el nuevo motivo que provocará ahora el devenir de la intriga: la conspiración de los pretendientes para hacer desaparecer a Teodoro. La intensidad viene marcada en este momento por dicha circunstancia, la asumida certeza de la imposibilidad del amor por parte de Teodoro y Diana y el feliz resultado o no de la ingeniosa solución del gracioso. La culminación de la tensión dramática se da en el raudo y sorpresivo final, que sucede en los últimos doscientos versos: en ellos encontramos la anagnórisis, el ascenso social de Teodoro, la posible consumación del amor y el concierto de las distintas bodas de los personajes. Lope, comulgando nuevamente con el espíritu doctrinal enunciado en su *Arte nuevo* (vv. 235-239) traslada el nudo de su comedia hasta los últimos minutos de la representación, en los que el desenlace estalla de manera fugaz e imprevista para el público.

Por su parte, *La rosa del azafrán* presenta una tensión dramática mucho menos intensa, y en ella «el hilo argumental se reduce al mínimo, sin que importe suprimir el efecto sorpresa», enuncia Gavela [2003:18]. La zarzuela se estructura no en función de la intensidad de la trama amorosa, sino que, como explica Gavela [2003:18], la distribución de sus dos actos en seis cuadros se establece de acuerdo a las necesidades de «los cambios de escenario para los números musicales».

Además de la acción acaecida entre Diana y Teodoro, y Sagrario y Juan Pedro, comedia y zarzuela desarrollan acciones paralelas que repercutirán en aquella. Siendo fiel a su fórmula «Dividido en dos partes el asunto, / ponga la conexión desde el principio» (Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 231-232), el dramaturgo áureo establece dos tramas amorosas que se interrelacionan y que configuran un enredo a tres protagonizado por Marcela, Teodoro y Diana. La dualidad de escenas entre la criada y el secretario y este y la condesa ocupan casi la totalidad de las dos primeras jornadas. En el segundo acto, además, hallamos dos tramas paralelas y secundarias que siempre funcionan a tenor del juego amoroso a tres que hemos dicho: la relación de los pretendientes con Diana y la relación de Fabio y Marcela. En la última jornada, en la que Teodoro se decanta definitivamente por la condesa y esta deja el juego desarrollado en el acto anterior, se incluyen dos tramas más, fundamentales para el desenlace de la comedia: la conspiración de Ricardo y Federico para matar al secretario, por un lado, y el triunfo del engaño de Tristán. Mar-

cela, en este postrero acto, pierde toda su importancia dramática, aunque no desaparece de la escena. Pese a que algunas son paralelas e incluso secundarias, todas las acciones están perfectamente imbricadas entre sí, y tienen relación e influyen en la trama principal de una u otra manera. En *El perro del hortelano*, absolutamente todo gira en redor del universo que significa el juego amoroso entre Diana, Teodoro y también Marcela.

Si en la comedia, como hemos afirmado, todas las acciones influyen en la trama principal, *La rosa del azafrán* presenta un esquema argumental y una construcción muy distintos a este respecto. Las acciones paralelas se independizan bastante de la principal, y poseen por sí solas un elevado interés dramático. Los libretistas, al concebir el amor entre Sagrario y Juan Pedro sin basarse en el juego del «perro del hortelano», optan por acentuar el interés de personajes y escenas que en la comedia apenas aparecen trazados o son resueltos de una manera rápida y sin mucha profundidad. El incremento de las escenas graciosas es notable. Lo gracioso recorre la comedia de principio a fin. La primera intervención de un personaje y una historia que no aparecen en la comedia lopesca es la de Carracuca, destartalado padre de familia que tiene a su mujer moribunda. La conformación de su personaje, siempre cómico, se va desarrollando desde el primer hasta el último cuadro, en el que se nos presenta casado con Catalina.

Un personaje de la comedia que aquí acentúa su presencia y su profundidad es el homólogo del conde Ludovico, don Generoso, un militar loco que perdió el juicio tras abandonar a su hijo recién nacido en la casa cuna de Ciudad Real. Su historia, salpicada por sus continuas intervenciones en escena, la vamos conociendo por boca de otros personajes, principalmente por Custodia, la curandera. Otra trama que tiene interés por sí misma y que está mucho más desarrollada que en *El perro del hortelano* es la de los amores de Catalina y Moniquito, que en la comedia se corresponden con Marcela y Fabio. La relación de estos personajes, tratada siempre desde la comicidad, recorre toda la obra, y alcanza una importancia dramática fundamental, aunque de manera aislada y apenas sin relación, como sí ocurría en la comedia, con la trama amorosa de los protagonistas principales. Un personaje que también amplía aquí sus horizontes, y que oscila entre lo cómico y lo grave, es Custodia, homóloga de Tristán. Ella se presenta como la conocedora de todos los secretos de sus compatriotas, y es ella quien nos dará datos relevantes con los que muchos de los personajes, como don Generoso, adquieren una gran profundidad psicológica. La vieja curandera,

además de ser la urdidora del engaño que posibilitará el final triunfo amoroso de Juan Pedro y Sagrario, funciona también como consejera de dichos protagonistas, y casi como una especie de celestina *sui generis* tratada siempre desde la bondad.

La disminución de la intensidad amorosa de la pareja protagonista en la zarzuela es inversamente proporcional al crecimiento que en la misma manifiestan, como decimos, la mayor parte de los personajes que en Lope solo funcionaban como meros instrumentos al servicio de la acción principal. Aquí toman importancia por sí mismos, y las escenas paralelas al amor de la rica hacendada y su gañán adquieren una relevancia autónoma y similar a la de la trama amorosa de dichos protagonistas. El constante ambiente cómico y humorístico que presenta *La rosa del azafrán* contrasta con la seriedad de las escenas amorosas de Juan Pedro y Sagrario. El amor imposible, que en la comedia es tratado como juego de entretenimiento, adquiere en la zarzuela una gravedad metafísica no existente en su antepasada áurea, que logra todavía un dramatismo mayor en comparación con las demás escenas, casi siempre cómicas. Este contraste, buscado adrede por los libretistas, quiere ganarse la conmoción y empatía del público en mitad de ese universo sencillo y humorístico que inunda el lugar manchego.

Las escenas costumbristas, inexistentes en *El perro del hortelano*, también alcanzan una importancia fundamental, incluso a veces de manera autónoma a la acción. O bien acompañan el desarrollo de la misma, y se imbrican en él, o bien llegan a tener un interés independiente de cualquier trama, como es el caso, por ejemplo, de los momentos en los que aparecen la «Canción del sembrador» (cuadro primero) o la «Canción de las espigadoras» (cuadro quinto), cuyo propósito primordial es mostrar dos estampas importantes del calendario laboral campesino.

2.5 Escenas y situaciones equiparables

Hasta aquí hemos estudiado el tema principal de las obras, la distinta disposición de los argumentos en cada una de ellas y los diferentes mecanismos que comedia y zarzuela utilizan para lograr el fin último que cualquier representación dramática se propone, esto es, la atención y el aplauso del público. A continuación pasaremos a comparar algunas semejanzas y diferencias existentes entre escenas o situaciones equiparables de ambas obras.

Tanto *El perro del hortelano* como *La rosa del azafrán* comienzan con una trama amorosa *in medias res* protagonizada por Teodoro y Marcela, en el primer caso, y por Juan Pedro y Catalina, en el segundo. Si la comedia se abre con una escena agitada y movida, la de la huida del secretario del aposento de la criada, la zarzuela no se queda a la zaga en animación, y abre el telón en plena fiesta de la onomástica del amo. Música, baile, convite y canto son el marco donde al público se sitúan los amores de Juan Pedro y Catalina, que a compás de seguidillas declaran frente a todos su querer. El descubrimiento de la relación entre el secretario y la criada, sin embargo, se produce en la conversación que mantienen Diana y Anarda.

Una escena de similar naturaleza en las dos obras es aquella en la que señora y criada hablan sobre la licitud o no del amor que se acaba de manifestar. La primera reacción tanto de la protagonista áurea como de la del xx es la oposición a dicha relación, pues atenta contra el honor de sus respectivas casas. Así explica Diana al respecto:

Marcela, aunque me resuelvo
a que os caséis cuando sea
para ejecutarlo a tiempo,
no puedo dejar de ser
quien soy, como ves que debo
a mi generoso nombre,
porque no fuera bien hecho
daros lugar en mi casa.

(vv. 300-307)

En la zarzuela, por su parte, es Catalina quien se dirige al ama y le pide licencia para poder platicar con Juan Pedro. Sagrario acepta, pero con las reticencias que Diana acaba de manifestar a Marcela, y con la correspondiente condición: que Juan Pedro debe abandonar la casa:

LORENZA	Ahora viene aquello como nube de mayo.
SAGRARIO	¿El qué es aquello?
CATALINA	Que le quiero pedir a usted licencia pa dir los sábados a mi casa pa platicar con él.
SAGRARIO	¿Con él?

LORENZA Con Juan Pedro.
SAGRARIO ¿Cuándo te has hecho novia con Juan Pedro?
CATALINA Entodavía no hemos platicao... ayer me pidió y, si el ama es gustosa de que platiquemos, le daré el sí.
LORENZA El ama ¿qué ha de pensar sino que mejor hombre no puedes pedir? Ella es moza soltera y entiende de estas cosas más que tú.
SAGRARIO Si te entraras todo eso a la casa...
LORENZA Pa que me calle es.

(Mutis a la casa con algunos cacharros)

CATALINA ¡Y que no es licenciá la Lorenza!
SAGRARIO Oye, Catalinilla...
CATALINA ¿Qué dice usted?
SAGRARIO El ama es gustosa de que platiques con Juan Pedro o con quien tú quieras. Y, si bien se mira, con Juan Pedro mejor que con otro, que es un hombre formal, hacendoso, despierto, callao, leal, valiente pa'l trabajo, fino en la palabra... y guapo de verdá...
CATALINA Tó eso me he pensao yo; pero pa mis adentros... El ama lo explica muy bien.
SAGRARIO Desde el sábado podéis platicar; pero desde esta tarde él saldrá de la casa.
CATALINA ¿De la...?
SAGRARIO Sí, Catalina. Ya sabes que no está bien mirao en el pueblo que dos novios duerman en la misma casa.

(cuadro primero)

Sin embargo, mientras que Diana recula en la decisión de que el secretario abandone su casa, y promete a Marcela ayudarlos a continuar con su oculto amor (vv. 308-314), Sagrario quiere obligatoriamente que Juan Pedro se vaya, aunque lo más lógico, como rebate Catalina, es que se fuera ella, pues le es más fácil encontrar trabajo a una criada que a un gañán (Romero y Fernández-Shaw, *La rosa del azafrán*, p. 20). Las distintas decisiones ante esta misma situación, que determinan lo que va a suceder a partir de ahora, responden a la diferente actitud de las protagonistas: mientras que Diana prefiere a Teodoro cerca de sí para poder enamorarlo, la rica manchega, ante la extrañada mirada de Catalina, quiere que sea Juan Pedro quien deje la casa para olvidarse de él.

La primera escena que los protagonistas mantienen a solas tiene un cariz lírico y unas peculiaridades dramáticas similares. Si Diana confiesa de manera «velada» su amor al secretario mediante un soneto, con el objeto de pedirle que escriba él otro de mayor calidad (vv. 511-600), Sagrario ruega a Juan Pedro que le diga cómo explican los hombres el amor. Los dos sonetos interrelacionados que sancionan el amor de los protagonistas en *El perro del hortelano* (vv. 551-564 y 757-770) se transforman en la zarzuela en un número musical entre gañán y ama, donde la fuerza del amor se nos presenta como irrefrenable:

J. PEDRO	Ama; lo que usté me pide es muy fácil de sentir y es difícil de explicar.	
SAGRARIO	Creo que sentir amores es lo mismo que aprender nuevos modos de cantar.	
J. PEDRO	¡Mejor lo explica el ama de lo que yo sabría!	
SAGRARIO	Oírlo de tus labios quisiera todavía.	
J. PEDRO	Reírse quiere el ama del rústico gañán.	
SAGRARIO	¡Quién sabe si al oírte mis ojos llorarán!	(<i>Aparte</i>)

(*A Juan Pedro*)

	Dime, dime qué palabras canta el hombre a la mujer cuando le habla con amor.
J. PEDRO	Temo que la desengañen...
SAGRARIO	Si tú quieres de verdad, has de ser buen cantador.
J. PEDRO	Manchega, flor y gala

de la llanura
manchega:
te quiero por tus ojos
y por tu boca
te quiero.
Tus ojos son alegres
como cantares
de siega.
Tus labios son tan dulces
como la miel
del romero.

SAGRARIO Bien dicen del cariño (*Aparte*)
que todo lo herмосea
y que la hermosa envidia
la suerte de la fea.

(*A Juan Pedro*)

Comprendo al escucharte
que quieres de verdá...
y que ella esté orgullosa
de su felicidad.

(*Recitado*)

¡Juan Pedro...!
¿Me lo quieres repetir?

(*Cantado*)

J. PEDRO La de usté es mi voluntá.
«Manchega, flor y gala
de la llanura
manchega...»

SAGRARIO ¡Déjame seguir...!
«Te quiero por tus ojos
y por tu boca
te quiero...»

J. PEDRO ¡Bien se lo aprendió!
 SAGRARIO «Tus ojos son alegres
 como cantares
 de siega...»
 J. PEDRO «¡Tus labios son tan dulces *(Cogiéndole las manos)*
 como la miel
 del romero!»

(Sagrario se aparta)

SAGRARIO No sé qué penas
 me están matando,
 no sé qué duelos...
 ¡Parecen fogaradas
 de celos!
 J. PEDRO Bésame, niña,
 con esos labios
 dulces y rojos,
 mientras que están mirando
 tus ojos.

(Mutis de Sagrario por la casa)
(Hablado)

J. PEDRO *(Que la ha seguido por un impulso irrefrenable, deteniéndose en la puerta)* ¿Dónde vas, tonto?

(cuadro primero)

Es justamente a continuación de este dúo cuando Juan Pedro comienza a desdenar a Catalina quien, viendo la nueva actitud del gañán hacia ella, discute y rompe con él. Juan Pedro se nos presenta como un personaje más íntegro y sincero que Teodoro, y que aunque también participa en el juego de celos que comenzará con Catalina a partir de este momento, parece querer a Sagrario de una manera desinteresada. Teodoro, sin embargo, a lo largo de varios pasajes, nos evidencia que prefiere el amor de la condesa por ser esta de una superior clase social. La difuminada pero existente ambición del secretario, atormentado por un complejo de inferioridad muy presente en la sociología de la época de Lope —y en el propio Lope, que

luchó durante toda su vida por lograr un puesto prestigioso y de relevancia en la élite que nunca alcanzó—, se hace manifiesta en uno de los momentos en que el desencantado Teodoro sufre el desdén de Diana:

No más; despedíos de ser,
¡oh pensamiento arrogante!,
conde de Belflor. Volved
la proa al antiguo margen;
queramos nuestra Marcela;
para vos Marcela baste.
Señoras busquen señores,
que amor se engendra entre iguales,
y pues en aire nacistes,
quedad convertido en aire,
que donde méritos faltan
los que piensan subir caen.

(vv. 1712-1723)

Una escena similar tanto en la comedia como en la zarzuela es en la que Anarda y Custodia reprochan a Diana y Sagrario, respectivamente, la manera en que una y otra rechazan a sus respectivos pretendientes. En *El perro del hortelano* es la propia Diana quien confiesa a su criada que se comporta así porque ya está enamorada de un hombre que «puede infamar mi honor», enuncia la condesa (vv. 1580-1627). En la zarzuela, sin embargo, es la astuta Custodia quien en un momento enfrenta a Sagrario diciéndole que está enamorada de Juan Pedro, a lo que el ama responde que sí, pero que su amor es imposible y daría lugar a críticas y murmuraciones:

CUSTODIA	Y me salgo, además, pa preguntarte... ¿Es verdá que has despachao con cajas destemplás a Julián Herencia?
SAGRARIO	No.
CUSTODIA	¡Ah, vamos!
SAGRARIO	Le he dao las gracias por haberse fijao en mí y le he dicho que, por ahora, buena estoy moza.
CUSTODIA	Pues eso es una atrocidá.
SAGRARIO	¿Qué quieres que le haga? Yo no puedo querer a ningún hombre.

- CUSTODIA A ningún hombre que no sea Juan Pedro y, como es un pobre gañán que en tu misma casa ha servío, te quedas soltera pa *in sécula*. Pero ¿qué gracia condená le has visto a Juan Pedro?
- SAGRARIO No me hagas sufrir con tus preguntas. ¿Sé yo misma la gracia que tiene? Ya ves que cinco o seis años ha estao en la casa sin que le encontrara ninguna. Pero, de repente, le vi enamorado de otra, a lo que parecía... y me dio coraje que no se hubiera enamorado de mí.
- CUSTODIA Ya lo has lograo, mujer.
- SAGRARIO ¡Calla!
- CUSTODIA ¿No oíste coplas antes de anoche?
- SAGRARIO Las oí; pero ¿pa quién eran?
- CUSTODIA ¡Sabe Dios...!
Hasta el cielo volaría
pa besar a las estrellas.
¡De qué sería capaz
sin moverme de la tierra!
- SAGRARIO Ya ves...Eso no dice na...
- CUSTODIA Amos, que tú las querías como las del Tonto de Alhambra...
Quiero a la Juana García,
que tié diecinueve abriles
y tres yuntas y, además,
dos tíos guardia-ceviles.
- SAGRARIO Me quiera o no me quiera Juan Pedro...
- CUSTODIA ¡En mi querer naide manda!
- SAGRARIO ¿No han de mandar en él? ¡To el mundo manda! ¿No ves que no somos iguales? Tiras de pellejo, así nos sacarían a mí y a mi hermano si yo diese oídos a ese querer.

(cuadro tercero)

En este pasaje de *La rosa del azafrán* Sagrario hace mención a uno de los motivos fundamentales de las dos obras: el nacimiento del amor en las protagonistas. La causa del surgimiento de este amor se lo explican la rica hacendada y la condesa de la misma manera: desde los celos. Si Sagrario enuncia a Custodia que no se había fijado nunca en Juan Pedro hasta que lo vio con Catalina, Diana afirma lo mismo en el conocido debate que mantiene con Teodoro sobre si son los celos quien provocan el amor o viceversa. Esta disquisición, que comienza una vez que el secretario recita el soneto encargado por Diana, nos da el *quid* de la cuestión:

(vv. 565-577)

La zarzuela, por su parte, prescinde de esta escena y hasta del refrán que titula la comedia en que se basa. Siguiendo la intención costumbrista del género chico, los libretistas focalizan la importancia de su obra en la escena de la monda de la rosa del azafrán. En esta escena, que representa la más peculiar y autóctona tradición campesina de La Mancha, tiene lugar un momento amoroso de los protagonistas. Juan Pedro, antes de disponerse a partir a otro lugar del que regresará diez meses después, viene a rondar a Sagrario, como es costumbre de los mozos en estos casos. Es entonces cuando el gañán mantiene, musicalmente, una conversación con su ama donde ambos lamentan su difícil situación, y Sagrario le pide definitivamente que se vaya. La conversación, con la que se da fin al primer acto, es concluida

por Juan Pedro, quien vislumbra en la rosa del azafrán una metáfora de lo frágil y efímero que es el amor:

MOZAS Si quieres que te lo diga,
cantando te lo diré:
el amor que tenía
por donde vino se fue.
El amor que tuve
fue de bayeta;
se le ha caído el pelo,
ya no calienta.

(Entra por la izquierda Juan Pedro con Quilino, Carmelo y algunos Mozos más)

J. PEDRO	Buenas tardes tengan todos.	
TODOS	Buenas tardes nos dé Dios.	
SAGRARIO	¿A qué viene, madre mía?	<i>(Aparte)</i>
CUSTODIA	¿Qué querrá el ayudaor?	<i>(Aparte)</i>
J. PEDRO	Aunque soy forastero, sé la costumbre y a ayudaros venimos, como nos cumple.	
SAGRARIO	La costumbre es que el novio junto a la novia, la partija le aumente que a ella le toca.	
J. PEDRO	Pero, si una mocita no tiene amante, natural es que alguno venga a ayudarle.	
SAGRARIO	Si alguno viene, sin palabras la dice que la pretende.	
MOZAS	¡Bien lo explica la Sagrario! ¡Él a quién ayudará!	
MOZOS	No te metas en dibujos. Lo que sea sonará.	

J. PEDRO Ama,
con su licencia.
Quiero ayudarla,
pues siento pena
viendo
que a usted los mozos
no se le acercan.

SAGRARIO Mira *(Poniéndose de pie)*
que me abochorna
lo que pretendes.
¡Corre
por tus caminos
sin ofenderme!

J. PEDRO ¡Qué culpa tiene el tomillo
de haber nacido tan bajo!
¡Qué culpa tiene el querer
de andar arriba y abajo!

TODOS El pobre es pobre en su tierra,
el rico es rico en su casa.

SAGRARIO Y a la mujer, rica o pobre,
nunca sabe dónde manda.

J. PEDRO Perdone el ama Sagrario,
perdone mi atrevimiento.
¡Qué culpa tienen mis ojos
de haber mirao para el cielo!

SAGRARIO Vete presto.
Vete ya.
Irse todos,
por favor.

CUSTODIA ¡A la calle!

TODOS Vamos ya.

SAGRARIO La faena
se acabó.

<http://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>

*mientras Juan Pedro, avergonzado, se repliega al primer término de este lado
y Sagrario, con la Custodia, hacia el primer término de la derecha)*

J. PEDRO Tan frágil es el amor *(Tomando en sus manos una rosa)*
 como esta flor peregrina:
 se quiere al atardecer
 ¡y a medianoche se olvida!

*(Mutis por la izquierda, desesperado. Custodia se lleva a Sagrario
por la segunda de la izquierda)*

CATALINA *(Que se ha quedado sola en el fondo, observado todo el juego)*
 (Recitado)
 ¿Y pa esto me lo ha quitao? ¡Adúltera!

(cuadro tercero)

3. CONCLUSIONES

Cuando Miguel de Cervantes llamó a su compatriota Lope de Vega «Monstruo de Naturaleza» (*Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, en *Obras completas*, p. 878) por haber conseguido alzarse de manera absoluta —y además democrática— con el cetro de la monarquía cómica, no sabemos hasta qué punto llegó a ser consciente de la magnitud de la realidad que sus palabras significaban; quizás sí lo fue, en su momento presente, debido al abrumador triunfo de la comedia nueva en esos tiempos, pero nunca llegaría a imaginar —al igual que le acaeció a él mismo con el *Quijote*— la verdadera trascendencia que el teatro del Fénix habría de suponer en la posteridad de la literatura hispánica.

Además de ser el padre de la comedia nueva, cuyos efectivos patrones serían repetidos por todos los dramaturgos a lo largo del XVII, y de inaugurar junto a Montalbán la escritura de comedias en colaboración (Martínez Carro 2018:80), Lope de Vega consiguió superar las fronteras del tiempo más allá de su vida y de su siglo. Trescientos años después de su muerte, el teatro del Fénix continuaba siendo un ser vivo capaz de engendrar nuevas criaturas, incluso en un género dramático-musical nuevo, la zarzuela. Como singular ejemplo de este hecho encontramos *La rosa del azafrán*,

cuyo libreto fue compuesto de acuerdo con el fenómeno de la reescritura a varias manos de una obra anterior. Dicho fenómeno, cuyo origen encontramos en el teatro del siglo XVII y que fue fruto de las exigencias de producción del negocio teatral, se repitió con asiduidad en España a comienzos del siglo XX, de manera especial en la zarzuela.

En nuestro caso, Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw llevaron a cabo una adaptación de *El perro del hortelano*, convirtiendo la comedia palatina en una zarzuela costumbrista mediante la que realizaron, junto al compositor Jacinto Guerrero, un homenaje a la Mancha campesina. El cambio de lugar, de la Nápoles lopesca a La Solana ciudarrealeña, supone un acercamiento espacio-temporal que transmuta el ambiente idílico de la comedia en un escenario completamente real y próximo a la región manchega. El costumbrismo, elemento fundamental de la zarzuela, se aprecia en los personajes, que pasan de elegantes cortesanos a rústicos villanos. Cada uno de los protagonistas de Lope se mantienen, adaptados, en la zarzuela, que también desarrolla como tema principal la pugna entre el amor y el honor. Sin embargo, este es tratado desde diferentes ópticas que conllevan una distinta concepción psicológica de las protagonistas femeninas, sobre todo, pero que se resuelve finalmente con un mismo mecanismo, el engaño.

La acción y la tensión dramática están construidas de acuerdo a los parámetros exigidos por cada género. La comedia posee una intensidad y un dinamismo mucho mayor que la zarzuela, cuya tensión es mucho menos intensa y depende de los números musicales. Aun así, una y otra obra mantienen numerosas escenas y situaciones fundamentales que son claramente equiparables, y que demuestran que los libretistas tuvieron muy presente el modelo áureo y lo supieron adaptar a la perfección a los moldes de la zarzuela.

En definitiva, comedia y zarzuela suponen, en sus respectivos géneros, sendos hitos artísticos que se han consagrado como clásicos. *El perro del hortelano* representa una de las cimas del teatro español áureo donde se materializan todas y cada una de las características expuestas por Lope en su *Arte nuevo*. Lo universal de su temática y su belleza formal, que la hacen permanecer incólume pese al correr del tiempo, fueron valoradas por los autores de *La rosa del azafrán*, quienes con su adaptación consiguieron no solo una exitosa zarzuela hoy considerada como clásica, sino que demostraron que el teatro áureo posee un potencial generador artístico que trasciende su época y su género.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIER, Roger, *La zarzuela. La historia, los estilos, los compositores, los intérpretes y los hitos del género lírico español*, Robinbook, Barcelona, 2002.
- AMORÓS, Andrés, «Introducción: el estudio teatral de la zarzuela», en *La zarzuela de cerca*, ed. A. Amorós, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, pp. 11-20.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis, *La escritura dramática*, Cátedra, Madrid, 1998.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 2017.
- ARMÍÑO, Mauro, «Introducción» a Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. M. Armíño, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 9-40.
- CASARES RODICIO, Emilio, «Zarzuela», en *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, ed. E. Casares Rodicio, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2003, vol. II, pp. 1017-1037.
- CERVANTES, Miguel de, *Obras completas*, ed. F. Sevilla, Castalia, Madrid, 1999.
- CORTIZO, María Encina, «La comedia barroca en el origen del drama lírico: de *El lego del Carmen* (1652) de Moreto a *San Franco de Sena* (1883) de Estremera y Arrieta», en *Teatro lírico español. Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925*, eds. M.P. Espín, P. Vega Martínez y M. Lagos Gismero, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, 2016, pp. 215-243.
- CORTIZO, María Encina, «*La rosa del azafrán*», en *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, ed. E. Casares Rodicio, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2003, vol. II, pp. 655-659.
- COSTAS, Carlos José, «Resumen histórico de la zarzuela», en *La zarzuela de cerca*, ed. A. Amorós, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, pp. 269-285.
- DOMÉNECH RICO, Fernando, «De *Peribáñez* a *La villana*», en *La villana. Zarzuela en tres actos*, eds. Ó. Díaz y J. Huerta Calvo, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 2017, pp. 30-41.
- ESPÍN TEMPLADO, María Pilar, «Los clásicos y la zarzuela: de refundiciones, adaptaciones y parodias», en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coords. J. Álvarez Barrientos *et al.*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, pp. 1095-1111.
- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo, «Del teatro áureo a la zarzuela decimonónica: *Entre bobos anda el juego* y *Don Lucas del cigarral*», *EPOS*, XXIX (2013), pp. 151-164.

- FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo, «Las *Novelas ejemplares* a escena: zarzuelas en torno a las novelas cervantinas», en *Recreaciones quijotescas y cervantinas en las artes: Cervantes y su obra*, coord. C. Mata Induráin, Ediciones de la Universidad de Navarra (EUNSA), Navarra, 2016, pp. 17-27.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, «La pervivencia de la comedia áurea en la zarzuela», *Cuadernos de teatro clásico*, V (1990), pp. 209-217.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, y Fabián GUTIÉRREZ FLÓREZ, «De la comedia áurea a la zarzuela: *Peribáñez* frente a *La villana*», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, vol. I, pp. 385-394.
- GARCÍA-CERVIGÓN TORRES, Antonio, *La Solana y la zarzuela «La rosa del azafrán»*, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 2000.
- GARCÍA FRANCO, Manuel, «Sencillo, inspirado y siempre popular», en *La rosa del azafrán. Zarzuela en dos actos y seis cuadros inspirada en una obra clásica. Partitura general*, ed. M. Roa, Tritó, Barcelona, 2008, pp. 7-14.
- GARCÍA FRANCO, Manuel, «Una zarzuela rural», en *La rosa del azafrán. Zarzuela en dos actos y seis cuadros inspirada en una obra clásica*, eds. M. García Franco y C. Ziming, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 2006, pp. 5-9.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «Un engarce moderno para una joya clásica: *La rosa del azafrán* y *El Perro del hortelano*», en *La rosa del azafrán*, ed. V. Pagán, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 2003, pp. 9-23.
- GAVELA GARCÍA, Delia, «Variaciones para corral y zarzuela. Lope de Vega y *El hijo fingido*», en *El hijo fingido*, ed. F. Fraga, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 2001, pp. 43-63.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, «La llamada de la tierra», en *La rosa del azafrán*, ed. V. Pagán, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 2003, pp. 25-37.
- GONZÁLEZ PEÑA, María Luz, «Fernández-Shaw Iturralde, Guillermo», en *Diccionario de la Zarzuela, España e Hispanoamérica*, ed. E. Casares Rodicio, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2002, vol. I, pp. 766-767.
- GRILLO TORRES, María Paz, *Compendio de teoría teatral*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2014.
- GUERRERO, Jacinto, *La rosa del azafrán. Zarzuela en dos actos. Partitura*, Sociedad General de Autores Españoles, Madrid, 1930.

- IZQUIERDO, María José, «Doña Francisquita. Lope de Vega de nuevo en solfa», en *La zarzuela de cerca*, ed. A. Amorós, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, pp. 131-161.
- LAGOS, Manuel, «Del oro al dorado: la herencia del Siglo de Oro en el teatro musical español del siglo XX», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas XVI-II-XX*, eds. A. Serrano Agulló y O. Navarro, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 2006, pp. 170-187.
- LASKARIS, Paola, «Prólogo» a Lope de Vega, *El perro del hortelano*, en *Comedias. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. II, pp. 55-93.
- LOBATO, María Luisa, y Alicia VARA, «Presentación: Colaboración y reescritura de la literatura dramática en el Siglo de Oro», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, XXXV 3 (2019), pp. 745-750.
- LOBATO, María Luisa, «Prólogo», en *Escribir entre amigos. Agustín Moreto y el teatro barroco*, eds. M.L. Lobato y E. Martínez Carro, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2018, pp. 14-17.
- MARINA, Cosme, «El arrebatador melodismo de Guerrero», en *La rosa del azafrán. Zarzuela en dos actos y seis cuadros*, Teatro Campoamor-Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo, 2004, pp. 9-12.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena, «El arte de hacer comedias colaboradas en el Siglo de Oro», en *Escribir entre amigos. Agustín Moreto y el teatro barroco*, eds. M.L. Lobato y E. Martínez Carro, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2018, pp. 80-111.
- MARTÍN RUIZ, Leticia, «Jacinto Guerrero Torres», en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2018, en línea, <<https://dbe.rah.es/biografias/11055/jacinto-guerrero-torres>>. Consulta del 31 de enero de 2021.
- MORLEY, Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega: con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Gredos, Madrid, 1963.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española. IV. Barroco: Teatro*, Cénlit, Navarra, 1981.
- PEDRELL, Felipe, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles y escritores de música*, V. Berdós, Barcelona, 1897.
- ROMERO, Federico, «Génesis de *La rosa del azafrán*», en *La Solana y la zarzuela «La rosa del azafrán»*, ed. A. García-Cervigón Torres, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 2000, pp. 71-78.
- ROMERO, Federico, y Guillermo FERNÁNDEZ-SHAW, *La rosa del azafrán. Zarzuela en*

- dos actos y seis cuadros, inspirada en una obra clásica*, Imprenta Ciudad Lineal, Madrid, 1930.
- ROMERO, Federico, y Guillermo FERNÁNDEZ-SHAW, *La rosa del azafrán*, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 2006.
- ROMERO, Federico, «Una excursión por la tierra de don Quijote, en pos de una zarzuela», *ABC*, 11 de noviembre de 1930, pp. 9-11.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias: Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El perro del hortelano*, ed. P. Laskaris, en *Comedias de Lope de Vega Carpio. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, vol. I, pp. 53-262.