II JORNADAS BRETONIANAS

(Logroño, 2 al 5 de marzo de 1999)

La obra de Manuel Bretón de los Herreros

Coordinador
Miguel Ángel Muro

ACTAS

ier

Estas Actas recogen las aportaciones de varios investigadores sobre la figura y obra de Manuel Bretón de los Herreros, y asuntos relacionados con ello de manera amplia. De este modo, se trata de atender al autor y su obra, de la manera más adecuada: no sólo llevando a cabo análisis inmanentes y contextualizándolos, sino planteando la forma de hacerlos y, además, dando razón de ser a ese teatro al representarlo. Así, se da cabida a aportaciones de índole contextual (histórica, estética y de sociología cultural), a las que ahondan en la condición estética de la obra bretoniana, a la que plantea una reflexión metodológica y a la práctica de puesta en escena del teatro bretoniano, efectuada desde la experiencia de un director teatral y su propio montaje de la *Marcela*.

II JORNADAS BRETONIANAS

(Logroño, 2 al 5 de marzo de 1999)

LA OBRA DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

II JORNADAS BRETONIANAS

(Logroño, 2 al 5 de marzo de 1999)

LA OBRA DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

MIGUEL ÁNGEL MURO
(Coordinador)

Gobierno de La Rioja
Instituto de Estudios Riojanos
Logroño
2000

Jornadas Bretonianas (2ª. 1999. Logroño) La obra de Manuel Bretón de los Herreros : II Jornadas Bretonianas : Logroño, 2 al 5 de marzo de 1999 / Miguel Ángel Muro (coord.). -- Logroño : Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2000
174 p. ; 24 cm. -- (Actas)
D.L. LR-473-2000. -- ISBN 84-89362-85-8
1. Bretón de los Herreros, Manuel-Congresos y asambleas. I. Muro, Miguel Ángel, coord. II. Instituto de Estudios Riojanos (Logroño). III. Título. IV. Serie.
860 Bretón de los Herreros, Manuel(063)

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse, por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

© Copyright 2000
MIGUEL ÁNGEL MURO (COORD.)
Ediciones Instituto de Estudios Riojanos
C/ Muro de la Mata, 8 principal (Logroño)

Fotografía de cubierta: Pedro Calleja.

Maquetación e Impresión: Mogar Linotype, S. A.

ISBN: 84-89362-85-8
Depósito Legal: LR-473-2000

Impreso en España - Printed in Spain

ÍNDICE

Presentación 9

Miguel Ángel Muro Munilla
UN MÉTODO PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA *MARCELA* DE BRETÓN DE LOS HERREROS 11

Mª Pilar Espín Templado
LA HERENCIA COSTUMBRISTA BRETONIANA EN EL TEATRO BREVE POSTERIOR 21

Ignacio Gil-Díez Usandizaga
BRETÓN Y LA IMAGEN COSTUMBRISTA 33

José Miguel Delgado Idarreta
BURGUESÍA Y LIBERTAD DE EXPRESIÓN EN LOS AÑOS DE LA MONARQUÍA CONSTITUCIONAL (1837-1868) 57

Susana Rada Fernández
EL HOMENAJE A BRETÓN. QUEL, 1870 77

Ignacio Iñarrea Las Heras
BRETÓN TRADUCTOR DE SCRIBE 99

Juan Aguilera Sastre
MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS Y LAS POLÍTICAS TEATRALES DE SU ÉPOCA 117

Fernando Gil Torner
SOBRE NUESTRO MONTAJE DE *MARCELA O A CUÁL DE LOS TRES* EN DICIEMBRE DE 1996. TEATRO BRETÓN DE LOGROÑO 141

Kurt Spang
MUÉRETE ¡Y VERÁS! O CÓMO NACE UNA FIGURA DRAMÁTICA 153

PRESENTACIÓN

Cada cierto tiempo, como respondiendo a una concepción musical de la vida, nos venimos imponiendo la gustosa obligación de juntar a una serie de investigadores, para hacer avanzar nuestros conocimientos sobre Bretón de los Herreros. En esta ocasión fueron ocho los amigos convocados y, como en anteriores ocasiones, pretendimos que nuestra mirada sobre el autor fuera amplia y estuviera libre de provincialismos o de exclusivismos de escuela. Para ello volvimos a colocar al autor y su obra en el centro de nuestras consideraciones, y desde ello nos abrimos a ámbitos e intereses diversos. Así encontraron cabida aportaciones de índole contextual, como la de José Miguel Delgado sobre la historia del XIX o la de Ignacio Gil Díez sobre la iconografía costumbrista, que tenían como cometido situar la aportación bretoniana en un telón de fondo político-social y en relación con otras vertientes estéticas. Más ceñida ya a lo literario fue la lección de Juan Aguilera, que ayudaba a entender la aportación escénica de Bretón al ponerla en relación con las políticas teatrales de su época. Tres de las investigaciones presentadas ahondaban en la condición estética de la obra bretoniana: Pilar Espín indagó sobre la huella que el costumbrismo, establecido en el teatro por Bretón, dejó en el teatro posterior; Ignacio Iñarrea abrió el campo de investigación sobre la relación entre Bretón y el francés Scribe; y Kurt Spang trazó el nacimiento de una figura dramática, en la obra *Muérete ¡y verás!*. Completamos la aportación teórica a este seminario Susana Rada, con un estudio sobre el homenaje ofrecido a Bretón en Quel, su pueblo, en 1870, y yo mismo con unas apreciaciones sobre la conveniencia de utilizar un método semiótico en el análisis e interpretación teatral. El papel de Fernando Gil Torner fue de otra índole y (si se me permite ser injusto con el resto de ami-

gos) estelar, porque hablaba de su experiencia como director de la *Marcela*, llevada a cabo con su grupo, *Teatro Pobre* para el teatro Bretón de los Herreros. Esta vertiente práctica ofrecía la faceta viva del teatro de Bretón, que, al fin y al cabo, es la que da razón al resto.

Ahora aquellas Jornadas pasan al papel, siguiendo el orden de intervención de los autores, con la intención de prestar el servicio conveniente a quienes se interesen por estos asuntos y quedar como recordatorio y acicate de un compromiso de investigación, hasta la próxima ocasión en que volvamos.

Miguel Ángel Muro
Coordinador de las Jornadas

UN MÉTODO PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA *MARCELA* DE BRETÓN DE LOS HERREROS

Miguel Ángel Muro
(I.E.R/U.R)

Mi propósito para los minutos venideros que hemos de compartir es el de ofrecerles una reflexión sobre metodología; más en concreto, por la índole teatral y bretoniana de estas *Jornadas*, sobre metodología de interpretación del teatro bretoniano y de su *Marcela*, en particular.

Si he de justificar ante ustedes la elección de tal asunto, me permitiría señalarles que, cuando se acometen tareas de interpretación (tanto en la vida académica, como en momentos concretos de nuestra vida ordinaria en los que tratamos de asuntos culturales), la utilización del método se revela necesaria; o, dicho de manera más tajante, que ante la labor de interpretación sólo queda la opción de emplear un método u otro, pero de ningún modo (salvo en el silencio o en la anarquía absoluta) cabría interpretar objeto u hecho alguno sin tal auxilio. Si extremáramos el razonamiento, cabría decir que incluso el espectador ordinario al que se le pide opinión sobre la obra de teatro que acaba de ver, y responde refiriéndose al argumento, a los personajes o a la interpretación de tal o cual actor, está utilizando, aun de manera irreflexiva, un (in)determinado método interpretativo.

Define el método el *Diccionario de la Academia* como "Procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla." (*DRAE*, 3 *Fil.*), y no es mala definición. Si, para hacerla más comprensible, y con ello más útil, la glosamos y metaforizamos, cabe entender que el método es un camino (es su significación etimológica), con sus jalones y señales; o unas andaderas para ayudar el discurrir de unos pasos, o un conjunto de focos que se van iluminando... Sea como fuere entendido, el método está constituido por pautas establecidas que se ofrecen

(o se imponen, y entonces son reglas) para que, seguidas, se produzca un avance regulado controlado y fructífero en el conocimiento de lo propuesto como objeto de conocimiento. Es comprensible, entonces, que el método y su utilización se opongan a la actuación impresionista, o intuitiva y que, en principio, no cuente entre sus factores con el azar o la suerte. Como tal, el método se entiende como utilizable por cualquier persona. De hecho, si bien cualquier actividad del pensamiento (dentro de ella incluyo a la ciencia) se ha desarrollado siempre siguiendo y proponiendo un método (pongamos por casos señeros a Platón o Aristóteles), lo cierto es que cuando el método se convierte en sí mismo como objeto central para el pensamiento filosófico es ya en la Ilustración; y ello por motivos comprensibles: esta es la etapa en la que se sostiene la igualdad racional de todos los seres humanos; la Razón es una e idéntica para todos y, por tanto, también se consideran idénticos los procesos de pensamiento y, en consecuencia, se concibe al método, generalizable, como apoyo a estos procesos intelectuales en la indagación científica: no otra cosa es lo que informa *El discurso del método*, de Descartes. Por otro lado, el método ha de ser contemplado en relación dúctil con el objeto al que se aplica: pierde eficacia el método que se aplica con rigidez al objeto, constriñéndolo y, por tanto, desnaturalizándolo; por el contrario, es más adecuado y eficaz el método que es sensible a reacomodar sus pautas, a matizarlas, incluso a aumentarlas según los estímulos provenientes del objeto a que se aplica. Por último, no puede ignorarse que un método no es un instrumento ni aséptico ni huérfano; todo método está basado en una determinada concepción del mundo y del saber, y sus componentes responden a ella.

Mi propuesta específica para la interpretación de hechos teatrales (en particular, los bretonianos) es la de la utilización de un método que, a falta de denominación asentada, podría denominarse *filológico-semiótico*. Como se colige de inmediato por la denominación, nace de la conjunción de dos disciplinas, ciencias o saberes humanos, y me gustaría (aun a riesgo de repetir para ustedes conocimientos sabidos) dedicar algún tiempo a exponer qué son filología y semiótica, cuál es su concepción ideológica, qué configura su método y qué repercusiones tiene en la práctica hermenéutica.

Permítanme que recurra de nuevo al diccionario de la Academia, para buscar una definición de urgencia y generalizable de qué se ha de entender por filología. Entiende el *DRAE* por *Filología*, en su primera acepción, "Ciencia que estudia una cultura tal como se manifiesta en su lengua y en su literatura, principalmente

a través de los textos escritos"; en la segunda acepción filología es "Técnica que se aplica a los textos para reconstruirlos, fijarlos e interpretarlos." Si observan, notarán que esta definición es muy ajustada y que nos exime (para nuestros intereses actuales) de recurrir a diccionarios especializados o textos explicativos específicos, en los que, si bien se pormenorizan los rasgos distintivos fundamentales, no se añade a ellos nada sustancial, salvo en un aspecto, y es que la definición del *DRAE* no hace referencia a que la filología es un saber y técnica producto de la conjunción de otros saberes y técnicas a los que se convoca con la finalidad intepretativa. La iluminación del texto, verdadero objeto de la tarea filológica, se produce de forma adecuada cuando se pone en contribución el mayor número de saberes conjuntables. Algo que, por cierto, tenía muy claro quien definió la voz que nos ocupa en otro diccionario académico, el *Diccionario de Autoridades.* Para este diccionario filología es "Ciencia compuesta y adornada de Gramática, Retórica, Historia, Poesía, Antigüedades, Interpretación de autores, con intervención general de todas las demás ciencias."

Como saber y práctica consciente, la filología nace en la época helenística. Es entonces cuando, frente a la concepción clásica, aflora una nueva sensibilidad (con no pequeños parecidos a la nuestra actual, por cierto) que lleva aparejada una nueva conciencia de lo universal humano, dentro de la cual se contempla el pasado literario como herencia, a su vez, transmisible a la posteridad. La filología de esta época es la que confecciona las primeras antologías de textos y recopila textos en bibliotecas (como la de Alejandría, valga como antonomasia).

No obstante, la configuración actual de la filología se produce ya en época reciente, en el siglo XIX. La visión del mundo en que germina tiene como componentes básicos al historicismo y a la erudición, reforzada más tarde por el factualismo positivista, y, como resultado lógico de estos factores, un cierta desatención inicial a la obra como objeto estético y a su análisis e interpretación.

Estamos –porque ustedes se sitúen– a principios del siglo XIX, en una etapa naciente que de forma global podríamos denominar como "romántica", en la que, por cierto, junto con la filología comienzan también los estudios de historia y crítica literaria, entre los que habrá solapamientos y entreverados múltiples.

El historicismo entraña el énfasis en la condición histórica del ser humano y de sus realizaciones culturales; ser humano y cultura encuentran su verdadera explicación si se consideran en relación con el momento temporal en que se pro-

ducen (recuérdese la conocida tesis de Dilthey: "Lo que el hombre es, lo experimenta sólo a través de la historia."). Sobre esta fundamentación conceptual, la filología se encaminó hacia la indagación histórica sobre el objeto investigado, y ello tanto en la vertiente lingüística como en la literaria. En lingüística es representativo el movimiento neogramático, con su búsqueda de las leyes de evolución histórica de las lenguas y su escrupulosa descripción, sobre todo externa. En la teoría del arte también se instala la concepción histórico-genética que atiende al nacimiento de la obra, a su devenir histórico o a la vida del autor. El denominado "biografismo" de Sainte-Beuve supone una tendencia singular dentro del interés filológico, al entender relacionados de forma íntima y causal a la obra y al autor que la hace, en tal medida que a través de la obra puede conocerse al autor que, se supone, se ha vertido en ella; con tal planteamiento es fácil entender que la obra se rebaja al papel de singular documento biográfico.

Del Renacimiento, con un fuerte subrayado en el Neoclasicismo, llega al Romanticismo, además, una corriente de erudición, preocupada por el acarreo de información sobre lo externo al texto. De ningún modo estos conocimientos externos se ponían a disposición de la vivificación del texto, antes bien se convertían, cuando mejor, en documentación paralela y, cuando peor, en parapetos que dificultaban el acceso a la obra como tal. La filología naciente a comienzos del XIX se configuró, por tanto, con una fuerte base historicista y erudita, a pesar de que el romanticismo rechazó esa modalidad de erudición paralizante

El factualismo, como nacido en etapa de prestigio de las ciencias naturales, suponía en propuesta de Comte (y supone) la atención predominante o exclusiva a los hechos positivos, a lo dado a los sentidos, a lo comprobable empíricamente; condición que vino a sumarse con facilidad en los estudios filológicos a la erudición.

Con tales planteamientos básicos, es comprensible que la obra literaria quedara desatendida en su condición estética y en sus propios componentes textuales. Suelen afirmar los estudiosos de la historia de las ideas estéticas que la actividad "filológica" clásica difícilmente podía llevar a cabo interpretaciones adecuadas de las obras de arte, porque carecía de los instrumentos precisos para ello (vid. Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura,* Madrid, Gredos, 1975, pp. 342-343). No creo que sea esa la razón (aunque el resultado al que habremos de llegar sea el mismo), ya que la retórica se ofrecía como pertrecho excelente para la interpretación de cualquier texto, incluidos, por supuesto, los literarios: de hecho, la inserción entre poé-

tica y retórica viene a ser uno de los rasgos constitutivos más interesantes para entender la poética clásica; además, puede comprobarse cómo ya en los escritos de los estoicos se realizan minuciosos análisis de textos. La razón de la desafección de la "filología" clásica, en general, a analizar las obras tiene que ver, más bien, con su concepción poética y estética general, en la que primó el interés especulativo, al que con mucha frecuencia se sumó el normativo y prescriptivo. Si la filología moderna actúa de modo similar se debe también a que sus presupuestos epistemológicos y metodológicos no acogían esta faceta de atención a la textualidad ni a los valores estéticos.Y ello, a pesar de la inteligente mirada crítica que ejercieron autores que practicaron el método histórico literario (como Sainte Beuve y sobre todo Gustave Lanson) y que entendieron la necesidad de convertir la erudición en instrumento útil para el conocimiento literario y la valoración estética.

Durante décadas, ya adentrados en el siglo XX, cuando la filología se aplicó a la interpretación teatral lo hizo de manera consecuente con sus planteamientos, atendiendo de manera casi exclusiva y excluyente a la externidad textual y desatendiendo la mayor parte de los constituyentes del texto dramático, y, por supuesto, dejando de lado la dimensión espectacular del teatro. Y se obró así aun a pesar de que la teoría y críticas literarias de finales del XIX y principios del XX ya se opusieron con argumentación fundada a buena parte de los presupuestos filológicos y a su quehacer práctico. Cabe recordar, en particular, la oposición de Mallarmé, Valéry, Poe o Proust al biografismo, al historicismo que soslayaba la obra, al factualismo y a la erudición esterilizantes del conocimiento textual. Han de pasar décadas, también, para que en la generalidad de investigaciones filológicas se note la influencia de la crítica analítica ejercida por la estilística o el *new criticism* anglosajón, o a que se aprovechen los presupuestos del estructuralismo. Y cuando esto se haga, sus beneficios parecen agotarse en los comentarios de texto sobre poesía o novela, antes de llegar (de no llegar) al teatro.

De este modo puede entenderse que la mayor parte de introducciones críticas a ediciones teatrales, de estudios específicos o capítulos de historias de la literatura realizados con presupuestos filológicos tradicionales atienden, de manera natural, al autor y su vida (vicisitudes de su vida), a presentar un listado cronológico de sus obras, a indagar sobre las fuentes de la obra o del tema, a presentar un panorama histórico de la época, a elucubrar sobre el tema. Capítulo aparte, y encomio, merece la atención dedicada a la reconstrucción y fijación de textos (de la que algo puedo decir con conocimiento de causa por mi edición del *Poema de Fernán*

González), que ha permitido una actividad indagadora posterior fiable en muchos campos del saber.

He tomado de mi biblioteca un manojo de ediciones filológicas de textos teatrales, de manera aleatoria, para ejemplificar para ustedes mis asertos anteriores. Veamos.

La edición de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, hecha en Espasa-Calpe en el 1923, por Víctor Saíd Amesto tiene un "Prefacio" que arranca con un encomio patriotero sobre los valores y originalidad de Guillén y Corneille; continúa con catorce páginas dedicadas a la biografía del autor, para pasar, en las tres últimas a exponer cuál es el texto seguido en su edición y cuáles sus intervenciones (mínimas) como editor.

Lo aleatorio de la muestra nos lleva ahora al año 1970, a las ediciones de *El caballero de Olmedo* de Lope, hecha por Joseph Pérez, y la de la *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, hecha por René Andioc, ambas para Clásicos Castalia. La primera de ellas tiene una "Introducción crítica" en la que se tratan (como deja ver el sumario) "El tema del Caballero de Olmedo", "Lope y *El Caballero de Olmedo*" y la "Métrica de la obra"; a esta "Introducción" siguen una "Noticia bibliográfica" y una "Bibliografía selecta". En el apartado "Lope y *El Caballero de Olmedo*" J. Pérez atiende a la condición de drama histórico de la obra (a su base histórica y legendaria), a consideraciones sobre los caracteres de los personajes y a la relación amorosa (deshonesta) del caballero con la dama, a la fuerza trágica del desenlace y a cómo toda la obra va preparándolo. René Andioc, por su parte, encabeza su edición con una "Introducción biográfica y crítica", en la que atiende a la "Vida", y otro apartado titulado "*Raquel*", dentro del cual se hace lo propio con "Las fuentes", "La fecha", "*Raquel,* tragedia política", "*Raquel,* ¿tragedia neoclásica o comedia heroica?"; hay también una "Noticia bibliográfica" y una "Bibliografía selecta sobre el autor". Lo transparente de los epígrafes me exime de pormenorizar más sobre los aspectos que han ganado el interés del filólogo.

Servir a señor discreto, de Lope, fue publicado por Castalia en 1975, en una edición preparada por Frida Weber de Kurlat. Su estudio consta de "Introducción biográfica y crítica", dentro de la que se incluye "I. Vida de Lope de Vega" y "II. Análisis crítico de *Servir a señor discreto.*"; hay también una "Noticia bibliográfica y una bibliografía selecta". En el apartado dedicado al "análisis crítico" de la obra la autora realiza una "Crítica externa" que, a su vez, incluye "A. *Fecha de composición*",

"B. *Fuentes.*", y una "Crítica interna" en la que la autora declara plantearse "el análisis de la comedia en términos de una descripción o morfología y, partiendo de ello, la de revalorizar una parte importante de la producción de Lope." (p. 32). Atiende, entonces, Frida Weber al motivo original de la comedia, a su organización estructural (como secuencias constituidas por contenidos convencionales). En la "Morfología" la autora señala las secuencias (constituidas por funciones) libres y asociadas, y va analizándolas, llevando a cabo una comparación con la *novella* de Giraldi en la que Lope se inspira. Un apartado "B. *Análisis situacional*" viene a "completar" (p. 44) al anterior. La autora toma método y terminología de la obra de E. Souriau, *Les grandes problèmes de l'esthetique théatrale* (Paris, 1960, C.D.U.), y analiza el juego de fuerzas entre personajes, que da lugar a las situaciones que, a su vez, se constituyen en el hilo que conduce la acción. El breve apartado "C" se dedica al estudio de los "*Personajes*" y el también breve "D" al "*Análisis de una secuencia*". Como ha podido verse, en este estudio de Weber de Kurlat ya se han incorporado planteamientos estructuralistas a los propios de la filología tradicional.

La última de las ediciones que presentaré como ejemplificación de modos de abordar el hecho literario es la que José Montero Padilla ha hecho recientemente (1996) de las obras de Benavente *Los intereses creados* y *La Malquerida* (Castalia). Su muy analítico sumario nos presenta una "Introducción biográfica y crítica" que incluye el apartado "1. Vida, época, obra", dentro del cual se atiende a *"Recuerdos de infancia y juventud"*, *"Afición al teatro"*, *"Primeras obras"*, *"Benavente ante Echegaray"*, *"El teatro español en la segunda mitad del siglo XIX"*, *"Personalidad de un escritor"*, *"La Real Academia Española y el Premio Nobel"*, *"El intelectual y la política"*, *"... y después..."*, *"Un teatro renovador, extenso y diverso"*, *"Clasificaciones y cronología"*, *"Algunos elementos y aspectos del teatro de Benavente"*, *"Su generación y filiación literarias"*, *"Elogios, críticas, valoraciones"*. El apartado "II" dedicado a "Los intereses creados" atiende a "*Estreno y éxito"*, *"Género y estructura"*, *"Tema y sentido"*, *"Los personajes"* y *"La cuestión de las posibles fuentes"*. Cuando Montero se ocupa de *La Malquerida* en el apartado "III" se centra en *"El estreno"*, *"De la crítica contemporánea a las valoraciones del cincuentenario"*, *"Género y estructura"* y de los "*Tema, antecedentes, lenguaje"*. No es necesario, creo, entrar en glosa o explicación de estos epígrafes, ya que denotan con claridad sus contenidos. Su conjunto, me permito subrayar, revela una utilización característica del método filológico tradicional.

Es posible que ustedes se pregunten qué hubiera ocurrido si en vez de llevar a cabo este muestreo aleatorio, hubiera efectuado un seguimiento sistemático: en esencia no hubiera variado la situación. Hubiéramos notado cómo la mayor parte de las ediciones críticas siguen el método de la filología tradicional y cómo algunas (pocas) van dando cabida a planteamientos emanados del estructuralismo, de la crítica sociológica, de la crítica psicoanalítica, o de la semiótica.

Notados los aspectos desatendidos por el método filológico tradicional se impone encontrar el método adecuado para la interpretación, y la historia de la crítica y teorías literarias viene a mostrarnos cómo se han ido instituyendo otros métodos: desde el sicoanalítico al sociológico, de la estilística (la originaria y la neoestilística posterior), el estructuralismo y los formalismos y funcionalismos hasta los emanados de la deconstrucción o la estética de la recepción; y, por supuesto, el método semiótico.

No es este el momento más adecuado para exponer por extenso la fundamentación epistemológica y el desarrollo de este saber humano; valga (si ustedes lo admiten) con que (a los efectos de mi exposición) fije nuestra atención en varios aspectos que después redundarán en la asunción de determinadas pautas del método. *Grosso modo,* la semiótica es un saber humano que estudia los signos (todos los sistemas de signos) en el proceso de comunicación; por otro lado, la semiótica es (como bien ve Umberto Eco) una ciencia esponja, capaz de absorber cuantas aportaciones le son próximas y útiles.

Desde estos planteamientos es comprensible que el método semiótico note las carencias del filológico tradicional y trate de solventarlas. Considero conveniente destacar, en particular, tres aspectos capitales convertidos en pautas del método por la semiótica cuando interpreta una obra de arte (singularmente, en nuestro caso, un hecho teatral). En primer lugar la atención prestada a la textualidad de la obra, junto o sobre la concedida a los factores externos, de variada índole; en segundo lugar, la percepción del hecho artístico en su dimensión global, esto es, como signo, como signo estético y siempre en proceso de comunicación; y de manera complementaria, en fin, la atención a la singularidad de cada hecho estético, lo que hace que, por ejemplo, en el teatro, se contemple de forma inexcusable la peculiaridad de sus signos (el signo global y los formantes).

De este modo, cualquier tarea de interpretación llevada a cabo sobre un hecho teatral, siguiendo el método semiótico, deberá hacerse teniendo como pre-

sencia, o como horizonte (cuando menos) que la culminación estética se consigue en la representación. En texto literario teatral, entonces, se perciben (como ya notó temprano W. Kayser) dos discursos distintos (aunque complementarios, claro es): el texto dramático, que es el que confecciona la situación dramática y, por tanto, la trama de la obra, y el texto espectacular, que es aquel (ya sea en las acotaciones, ya en el propio diálogo de los personajes) que aporta consideraciones o datos sobre (o traducibles por) la puesta en escena. De la misma manera, se atiende, por supuesto, al código verbal (con sus elementos supraverbales, como la entonación, tan importante en el diálogo en situación), pero se amplía la atención a sistemas sígnicos no verbales como (en aportación de T. Kowzan) la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el traje, los aderezos, la luz, la música y el sonido. La mayor atención prestada al texto en sí y las aportaciones interpretativas hechas por la estilística y el estructuralismo, unidas a las propias de la semiótica, han hecho que se pormenorice y profundice más en las características del diálogo dramático (hacedor de la obra), en la iluminación de su asunto, en la discriminación de las unidades básicas del hecho teatral (la situación –de enfrentamiento tensión–, el mimema), en las relaciones (agonales, dialógicas) entre personajes, a la propia configuración de los personajes, a la estructura de la obra, en el tiempo dramático, en los espacios (escénico, dramático, latente, narrado, lúdico) en que se desarrolla la obra, o que se configuran a partir de ella, de su puesta en escena. Y volviendo a lo externo al texto, hay aspectos de enorme interés para la interpretación del hecho teatral que el método semiótico pone de relieve, como son la atención a la estética de la época, la poética del autor o el subgénero o forma a que pertenece la obra.

Después de cuanto les vengo diciendo, entenderán que cuando hube de encarar la edición de la *Marcela* para el Instituto de Estudios Riojanos y la Univesidad de La Rioja optara, obviamente, por emplear el método filológico-semiótico.

De la vertiente propiamente filológica tomé la orientación para los apartados dedicados a la fijación del texto, a la biografía del autor y a la noticia sobre sus obras, al telón de fondo de historia literaria sobre el que se proyectan y a las características distintivas de la denominada "comedia bretoniana".

La semiótica encaminó mi interpretación hacia la construcción de los personajes, la configuración del lugar, el tiempo dramático, los códigos dramáticos, el "tono" (o, desde otro punto de vista, la actitud del autor ante el mundo que crea) de la obra, y el subgénero al que pertenece.

De un territorio intermedio entre filología y semiótica (con base en la primera y con profundización en la segunda) encaminé la interpretación hacia el ideario dramático de Bretón, la valoración de su teatro, al argumento y las situaciones que lo constituyen, a los personajes y su constitución, a las relaciones entre los personajes y las modalidades fundamentales y a la estructura de la obra.

El método (con la actitud y las pautas expuestas) lo entendí en todo momento como un instrumento que debía ser dúctil, de tal manera que sirviera para enfocar e iluminar aspectos convenientes a la interpretación, pero que en ningún caso forzara ni a la obra a adecuarse a él, ni violentara mi interpretación. De ahí, por ejemplo, que algunos apartados dedicados a determinados códigos teatrales sean muy escuetos; en algunos casos porque esos códigos (luz, música) no juegan papel importante en la obra; en otros, porque, al no llevar a cabo la interpretación sobre una determinada puesta en escena, no cabía la posibilidad de aquilatar el resultado de otros códigos (como el maquillaje, el peinado o el sonido, por ejemplo).

Por otro lado (y para terminar) esa ductilidad requerida a la aplicación del método lleva también a un diálogo en el que, si por un lado la obra es iluminada, por otro, también el método se perfila mejor. A manera de ejemplo les comentaré que el apartado dedicado al tiempo dramático fue fructífero, porque la propia obra revelaba dimensiones temporales interesantes que animaban a matizar la noción de tiempo en el método. Así, pude percibir que sobre el esquema temporal básico de la *Marcela* (un día, respetando la unidad de tiempo), Bretón intentó singularizar, hacer concreto y preciso ese día de la acción, con múltiples referencias económicas, literarias, ideológicas, costumbristas o geográficas. Además, claro es, hubo que atender al tiempo interno de la acción, al *tempo*: aceleraciones, retardaciones...que tensionaban la acción para producir efectos dramáticos. Atendí también al pasado y futuro de los personajes, que, aun siendo tipos, estaban dotados de unos mínimos, pero interesantes bagaje y perspectiva temporales; y, en fin, observé como el personaje de Marcela se cruzaba con el tiempo, proponiendo una situación dramática básica (envejecimiento vs. matrimonio) que Bretón no aprovechó.

LA HERENCIA COSTUMBRISTA BRETONIANA EN EL TEATRO BREVE POSTERIOR

Mª Pilar Espín Templado
UNED. Madrid

El período cronológico que ocupa el éxito de la comedia bretoniana, desde la desaparición de Moratín hasta la representación de la *La conjuración de Venecia* en 1834, que inaugura el romanticismo en nuestro teatro, su mantenimiento en cartel durante todo el período romántico, y posterior adaptación a la incipiente "alta comedia", sitúa a Bretón de los Herreros en un lugar privilegiado como transmisor de la tradición teatral que enlaza el costumbrismo moratiniano con el del período romántico que desembocará a su vez en el costumbrismo finisecular.

Como es sabido, Bretón escribió 103 obras originales y tradujo 62, sin contar las refundiciones de comedias antiguas. Lo dilatado de su producción, ya que entre su primera y última obra media un espacio de cincuenta años, la reviste de particular importancia, pues se inicia en el período de más bajo nivel de nuestra escena constituyendo por sí misma el único teatro de cierta calidad en los años que precedieron al movimiento romántico y manteniéndose en vigor durante dicho periodo, representó un ejemplo de moderación y de equilibrio, enlazando los logros de Moratín con el teatro realista de la segunda mitad de siglo.[1]

La comedia bretoniana costumbrista supone la principal aportación del teatro cómico español entre 1825 y 1868, ¿qué queda de esta comicidad y de este reflejo de costumbres de la sociedad del XIX en el teatro cómico inmediatamente posterior? Si bien es verdad que "la alta comedia" va a verse influenciada por su

1. Alborg, Juan Luis, *Hª de la Literatura Española,* tomo IV, Madrid, Gredos, 1980, p. 635.

obra, tampoco lo es menos que el cambio de talante respecto a la comicidad y pretensiones, en la obra de Ventura de la Vega , de Tamayo, o de Lopez de Ayala es radical. Una mayor repercusión va a tener la comedia bretoniana en el teatro breve inmediatamente posterior que llegará a su máximo apogeo en el último tercio del siglo XIX, tras la Revolución del 68. Nos situamos pues, en un período cronológico, que, con las conseguidas libertades de imprenta y de expresión, propiciará otro tipo de teatro más popular que, según pretendo demostrar, recogerá no sólo esta herencia cómica costumbrista de la comedia bretoniana, sino también la huella del costumbrismo romántico, en su específico género el cuadro o artículo de costumbres, como he descrito en otra ocasión, trasladándolo al teatro.[2]

Si Bretón instaura la fórmula costumbrista-realista en sus comedias en pleno apogeo del Romanticismo, es evidente que debemos reflexionar sobre el significado de estos tres términos que representan la literatura moderna en una doble vertiente: el costumbrismo y el realismo por un lado, y el romanticismo por el otro.

Parto del concepto de *"mímesis costumbrista"*, acertado término que designa a "una nueva representación ideológica de la sociedad, que implica una concepción moderna de la literatura, entendida como forma mimética de lo circunstancial y lo local mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y comportamiento colectivo"[3], porque me parece que designa con exactitud el marco contextual en donde se encuadra el teatro bretoniano y el posterior teatro breve finisecular.

Pintar las costumbres, es decir, "la vida civil", es lo que se propuso Ramón de la Cruz, quien en el prólogo a la edición de sus obras, de 1786, alardea de que sus sainetes sean "pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas". Esta equiparación entre "vida civil" y "costumbres", en términos de crítica literaria, la recoge también Moratín, cuando explicando su definición de la comedia, dice que el poeta cómico ofrece "a la vista del público pinturas vorosímiles de lo que sucede ordinariamente en la vida civil" y que "la comedia pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes". Esta representación lite-

2. Espín Templado, Mª Pilar, "El costumbrismo del teatro breve durante el último tercio del siglo XIX y sus raíces románticas", *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas.* Tomo IV, Birmingham, 1995, pp. 130-139.

3. Escobar, José, "Costumbrismo y novela: el costumbrismo como materia novelable en el siglo XVIII", *Ínsula,* 1994, nº 574, pp. 26-27.

raria de la vida civil de Moratín o de R. de la Cruz, será continuada en el siglo siguiente por los autores de comedias y de cuadros de costumbres, como Bretón de los Herreros y Mesonero Romanos.

La mímesis costumbrista - el costumbrismo, el realismo –en palabras de Escobar– "quiere ser mímesis de la historia presente, de la prosa de lo particular, y no de la poesía de lo general, según la concepción ariostotélica clásica. En la literatura la mímesis costumbrista se desarrollará en diversos géneros: el cuadro de costumbres, la comedia de costumbres, la novela de costumbres. Tiene una pretensión documental." Durante este período, el costumbrismo, lo que se ha llamado paradógicamente el "costumbrismo romántico", mantiene con la estética romántica una relación de simultaneidad antagónica. En el plano literario, el Romanticismo se suele oponer al Neoclasicismo, pero según Escobar, a lo que se opone realmente es a la mímesis costumbrista generadora del realismo.[4] Esta mímesis costumbrista, desde sus orígenes dieciochescos y durante su continuidad en el siglo XIX, en los diversos géneros literarios costumbristas, en autores como R. de la Cruz, Tomás de Iriarte y Moratín en el teatro, Ramón de Mesonero Romanos en el cuadro de costumbres, o en Bretón de los Herreros, tanto en el teatro como en el cuadro de costumbres, se sustenta en la reivindicación de la clase media burguesa frente a la literatura aristocrática del antiguo régimen representada por el clasicismo. El teatro cómico y cómico-lírico breve finisecular añadirá la reivindicación del elemento más popular que tímidamente se dejaba asomar en el período romántico de mediados de siglo.

El estudio de la producción dramática bretoniana por un lado y por otro del teatro breve que se desarrolla en las décadas siguientes, es decir que ocupará el último tercio del siglo XIX, evidencia que este legado costumbrista de la comedia y del artículo de costumbres de la época romántica, ambos géneros cultivados especialmente por Bretón, no caerán en el vacío ni tan sólo desembocarán en el auge de la novela realista, sino que serán recogidos por los dramaturgos del último tercio de siglo, los libretistas del teatro por horas, autores del famoso Género Chico.

Podría fijarme exclusivamente en el teatro breve de Bretón, ya que será en el teatro posterior de estas características donde voy a detenerme, intentando dibujar un somero panorama de lo que supuso la fórmula cómica-costumbrista breto-

4. Escobar, José y Romero Tobar, Leonardo, "La mímesis costumbrista", en *Historia crítica de la Literatura Española, 5/1,* Barcelona, Crítica, 1994, pp. 234-238.

niana para el teatro breve finisecular en sus diversos subgéneros dramáticos, pero prefiero no limitar el elemento costumbrista bretoniano tan sólo a su obra breve, porque también interesa la prosa bretoniana de sus artículos de costumbres o los cuadros costumbristas que abundan en sus comedias extensas como iré exponiendo más adelante.

Si Bretón, en su teatro breve, tendrá en E. Escribe su modelo "más definido y constante, no puede obviarse la influencia que pudo recibir del teatro español, tanto de la comedia del s. XVII –Lope, Calderón, Moreto, Alarcón, Tirso–, como del entremés y el sainete, de donde toma estructuras y recursos dramáticos".[5], siendo esto otro punto en común más con los autores del teatro por horas finisecular, ya que en los mejores de ellos se da una voluntad de enlazar con el sainete clásico del Siglo de Oro, como en el caso de Ricardo de la Vega, Tomás Luceño, Carlos Fndez-Shaw, J. López Silva..., etc.[6]

Sin afán de exhaustividad, revisemos el ideario dramático de la comedia bretoniana, para observar su permanencia en el teatro breve posterior.

Como fiel seguidor de Moratín, y de las reglas más características del teatro neoclásico, Bretón respeta al máximo, en todo su teatro, las unidades de espacio y tiempo, y por supuesto la de acción. Esta reacción lógica contra las "desmesuras" del teatro áureo, va de acorde con la búsqueda de la "verosimilitud" en orden a ofrecer una moralidad a los espectadores. Sin embargo, como concluye Muro, Bretón "elude en ocasiones el empeño moral y con gran frecuencia atenta contra lo verosímil", siendo el respeto a las unidades "una circunstancia de creación teatral, asumida con convencimiento y desarrollada sin cuestionamiento alguno".[7]

En cuanto a la verosimilitud y la moralidad, Bretón tiene muy en cuenta el fondo moral de las obras, uniendo con frecuencia lo ético y lo verosímil, "pues faltando a la verosimilitud, nada razonable se puede hacer, ni decir sobre la escena". La verosimilitud debe darse tanto en los caracteres como en toda la estructura interna de la obra, basada en la ley de las tres unidades. Solamente en aras de la

---

5. Muro, Miguel Ángel, *El teatro breve de Bretón de los Herreros*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992, p. 14.

6. Espín Templado, Mª Pilar: "El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español", *Epos. Revista de Filología*, Madrid, Uned, 1987, vol. III, pp. 97-122.

7. Muro, Miguel Ángel, *Ob.cit.*, p. 122.

comicidad puede Bretón atenuar su intransigencia por la verosimilitud, llegando a perdonar defectos de estructura a cambio de situaciones verdaderamente cómicas.

En todo ello observamos su coincidencia con el teato cómico breve de los dramaturgos del teatro por horas, en cuyos subgéneros, salvo en la *Revista (cómico-lírica),* se respeta la unidad de acción y de tiempo, y en la de lugar, tan sólo se alternan los escenarios exteriores con los interiores en diversos cuadros dentro del acto único. En cuanto a la ética, los sainetes y otras piezas del teatro breve consolidan el orden moral establecido, sin cuestionarlo.

A pesar de que Bretón, en su artículo de crítica teatral "De los sainetes" del 30-XII-1831, ataca en cierta medida al sainete: "estas piezas dramáticas, que antiguamente se llamaron entremeses, en general no tienen otro designio que el de hacer reir con chocarrorías y desvergüenzas", no por ello deja de admitir que *"algunas de ellas, en muy corto número, pintan las costumbres de nuestra plebe y a veces con mucha sal"*. Subrayo esta última frase para destacar que el ataque de Bretón hacia el sainete contiene ciertas salvedades, aunque ya nos deja constancia de que este género requería su renovación, como antaño al entremés le había sucedido respecto al sainete., cuando afirma: "No decimos por esto que deban proscribirse en nuestras tablas todos los sainetes sin excepción. Algunos merecen indulto, y otros, aunque no tan buenos, podrían reservarse para ciertas clases del pueblo que concurren por las tardes al teatro en pascua y otros días de huelga". Admite Bretón, en el citado artículo, que aunque todavía en la época, por necesidades de programación, son necesarias estas pequeñas piezas jocosas "para templar las melancólicas impresiones que dejan las tragedias y otros dramas serios que alternan con las comedias de costumbres, o bien para dar más duración al espectáculo"... "nuestros teatros pueden llenar actualmente este objeto acudiendo al vaudeville francés, tesoro de agudezas (el cual), preciso es hacerle esta justicia, nos ha suministrado y suministra todos los días juguetes dramáticos muy lindos, que sin faltar al pudor y a la buena crianza divierten al espectador más que el mejor sainete, cuando se sabe acomodarlos a nuestra escena"[8].

Como bien predijo Bretón, el vaudeville francés, adaptado y comprimido en un acto, será ahora la pieza teatral breve que no sustituirá al sainete, pero al menos

8. Bretón de los Herreros, M.: *Obra dispersa. El Correo literario y Mercantil.* Edición y estudio de J.M. Diez Taboada y J. M. Rozas. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965, pp. 170-171.

alternará con él, configurando un nuevo subgénero dramático dentro del Género Chico, el llamado "juguete cómico", o "cómico-lírico" cuando iba acompañado de música, y que triunfará en el teatro por horas finisecular. En lo que no acertó Bretón fue en el porvenir del sainete, pues el juguete cómico no sólo no logró suprimirlo, sino que, cada vez más en auge el teatro popular a consecuencia de la Revolución del 68, el público aburrido de la larga duración y seriedad de la tragedia y de "otros dramas serios", por utilizar sus mismos términos, desvió sus preferencias hacia la pieza breve y jocosa, y dentro de ella, a la que evidentemente tenía más arraigo y tradición, el tan traido y llevado sainete, que no sólo no cayó en el olvido sino que experimentó un auge desmedido con los saineteros del Género Chico.

La pieza breve cómica o cómica-lírica, además del *sainete (lírico),* como hemos dicho tomó cuerpo en el *juguete cómico (lírico)* derivado e imitado del vaudeville francés, (tal como Bretón mismo recomendó), y además en otros subgéneros dramáticos como la *revista,* la *parodia,* la *zarzuelita* y la *opereta;* este teatro cómico breve triunfaría a partir de la década de los setenta, con la fórmula empresarial del *teatro por horas,* sistema mediante el cual se estableció una especie de sesión continua de estas obritas en un acto que no excedieran la hora de representación, durante cuatro horas seguidas, con entrada independiente para cada hora, a precio más barato que la función larga.[9]

Los teatros por horas que proliferaron en Madrid y Barcelona, y aunque en menor medida también en provincias, dieron lugar a un auge del teatro cómico breve que será conocido como Género Chico y que recogerá de la fórmula cómica costumbrista que le había precedido, esto es de la comedia bretoniana, muchos de los tópicos temáticos: la dualidad Madrid/provincias, la sátira antiromántica, el humor, la tipología de los personajes y el valor esencial de la palabra como resorte de comicidad teatral.

En el teatro de Bretón los personajes a menudo tienden a la caricatura, convirtiéndose en la mayoría de los casos en tipos, especialmente en su teatro breve, tendiendo a la esquematización, y carencia de matización[10]. La rapidez es pues una característica tanto del teatro breve de Bretón, consecuencia lógica del esquematismo y presentación de estos personajes-tipo, al igual que sucederá en el Género Chico.

---

9. Espín Templado, Mª Pilar, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910).* Madrid. Instituto de Estudios Madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.

10. Muro, Miguel Ángel, *Ob.cit.*, pp. 118-119.

Pero tampoco hemos de olvidar en la creación de los personajes bretonianos el influjo de la moda de las tipologías tan en boga en la época. Recordemos que la descripción de tipos, heredados de los artículos del Curioso Parlante y otros costumbristas, pasa a ser materia tópica en las colecciones desde *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844)* en la que colabora Bretón, llegando hasta las demás colecciones que surgen a imitación y derivadas de ésta, ya coetáneas de los dramaturgos "por horas" del último tercio de siglo, quienes a su vez colaborarán en las mismas, y trasladarán mucha de su inspiración costumbrista a sus breves piezas dramáticas.[11] Veremos a continuación que tanto los *tipos* de las colecciones de artículos de costumbres, como algunas *escenas* costumbristas de las comedias de la época romántica, pasarán a ser materia de este teatro breve finisecular cómico-lírico, que ampliará al cuarto estado su carácter de reivindicación en esta nueva manera de captación de la realidad que se inicia con la modernidad: la mímesis costumbrista.

Entre los tipos urbanos femeninos que Bretón describirá en *Los españoles pintados por sí mismos* se encuentran la lavandera, la castañera, y la nodriza, todos ellos tipos femeninos repetidos hasta la saciedad en el Teatro por horas. Detengámonos en la *criada* que en sus facetas de nodriza, niñera o ama de cria, será uno de los personajes-tipo ineludibles en las piezas del Género Chico. Recordemos la famosa *Menegilda* de la revista *La Gran Via (*1886) de Felipe Pérez y González, con música de Federico Chueca. En este personaje quedarán quintaesenciadas todas las "virtudes" y "cualidades" del oficio, siempre desempeñado por mozas que, procedentes del pueblo, se espabilan en la capital, quedando forjado el paradigma de fámula heredado de la tipología costumbrista. Bretón elegiría Madrid como lugar de la acción con el estreno de *A Madrid me vuelvo* (Teatro Príncipe, 1828), elección que repercutiría en las piezas subsiguientes en las que su teatro representaría los hechos de la burguesía urbana.[12] Su acotación inicial "La escena

11. Cfr. Ayala, Mª de los Ángeles: *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Alicante, Universidad, 1993.

Estas obras "tipológicas " y "pintoresquistas" tardías coetáneas con el triunfo del teatro que nos ocupa, constituyen una prueba fehaciente de que el gusto literario costumbrista de la época romántica no había muerto en las décadas setenta y ochenta. De este modo llega hasta el fin de siglo el interés por la tipología representativa de una idiosincrasia nacional.

12. Caldera, Ermanno, "Ciudad y campo en el teatro bretoniano". *Teatro y ciudad*, V Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos, 1996, pp. 35-52.

en Madrid, época actual" es exactamente la misma que reza en una inmensa mayoría de piezas breves del teatro finisecular, especialmente sainetes y juguetes cómicos. Como muy atinadamente señala Caldera, Bretón compondrá obras no sólo que sitúan su acción en Madrid, "sino poseedoras de un intenso sabor a madrileñismo" introduciéndose por esta vía en el camino del costumbrismo urbano, que muy pronto caracterizaría la labor de Mesonero y Larra, conquistándose así un público que "desde la gran temporada barroca, sentía un invencible deseo de verse representado en las tablas".[13]

En *Marcela* –estrenada en 1831– se respira un cierto aire costumbrista madrileño que propicia la presencia de ciertos personajes típicos madrileños como la criada Juliana, o el lechugino Agapito, otro personaje que no faltará en muchas obras del Género Chico. Pero no sólo estos tipos de la clase más popular como el aguador, el trapero, el tabernero, el sereno, el torero, las cigarreras, planchadoras, e incluso marginales como mendigos, rateros o gitanos, sino también otros personajes-tipo, procedentes de la clase administrativa, como el empleado o el cesante, desfilan por las colecciones costumbristas, son recreados en la comedia romántica de Bretón y pasan al teatro breve posterior del Género Chico. Así los empleados siempre son vagos, incompetentes e incumplidores como en los sainetes que critican la Administración del Estado en *Sanguijuelas del Estado* (1883) de Ricardo de la Vega, o en *Las recomendaciones (1892)*, de Tomás Luceño; los cesantes luchan por la subsistencia entre mantener la apariencia de seguir gastando lo que ya no pueden y dar el "sablazo" que propinan a quien se encuentran como Don Lucas, hambriento cesante del juguete cómico de Ramos Carrión y Vital Aza *La Calandria* (1880), o Picavea, "cesante de Sagasta" de la revista *Instantáneas* (1899), de Carlos Arniches y José López Silva, o Quintanilla, del juguete cómico lírico *La bocina de Regúlez* (1907), de Celso Lucio y Mariano Muzas. Pero este personaje-tipo de las piezas cómicas finiseculares ya había sido objeto de tratamiento literario en los artículos de costumbes desde "La empleomanía" y "El cesante" de Mesonero Romanos, pasando por los mismos títulos de sendos artículos de A. Gil de Zárate en *Los españoles pintados por si mismos* (1843-44), continuando por los de Soriano de Castro y de M. Ramos Carrión en *Los españoles de Ogaño (1872)* y en el cesante de la comedia de Bretón *Medidas extraordinarias* (1837).

13. Ibidem, p. 38.

Pero el Género Chico, en sus diversos subgéneros dramáticos o lírico-dramáticos, no sólo heredará esta tipología de personajes de las colecciones o artículos costumbristas y de la comedia bretoniana, sino también la descripción de ambientes propios de las escenas costumbristas que protagonizan dichos tipos. Por ejemplo la patrona de huéspedes, que en Bretón da lugar a la recreación en su comedia de ese costumbrismo madrileño del que ya hablábamos, se hará patente en *Un novio para la niña o La casa de huéspedes* (1834); la patrona y la casa de huéspedes serán personaje y ambiente recreados infinidad de veces, desde la descrita por el Curioso Parlante en la colección de *Los españoles...* hasta las múltiples que protagonizan muchos de los juguetes cómicos madrileños. La patrona de huéspedes suele encarnarse en el personaje-tipificado como una señora de mediane edad soltera o viuda, todavía con deseos de gustar a los hombres, siempre protestando de los huéspedes que no le pagan (inevitablemente poetas o literatos, estudiantes o hambrientos cesantes, todos ellos tipos como hemos visto heredados del costumbrismo romántico), y que al final cede fianzas a los huéspedes en apuros; así son Dña. Concepción en *La hoja de parra* (1873), juguete cómico-lírico en verso de M. Ramos Carrión, música de Miguel Marqués, Dña. Serapia de *¡Basta de matemáticas!* (1874), juguete cómico en un acto y en prosa de Vital Aza, Dña. Rita de *Noticia fresca* (1879), juguete cómico en un acto y en verso de V. Aza y J. Estremera, Dña. Simona de *La Calandria* (1880), juguete cómico-lírico en un acto y en prosa, de M. Ramos Carrión y Vital Aza..., etc.

También el ambiente y los personajes propios de una redacción de periódicos, que elige Bretón para su comedia *La redacción de un periódico* (1836) constituyen con frecuencia idéntica elección de espacio y personajes en algunos cuadros de sainetes, juguetes y revistas del Género Chico. En *La redacción de un periódico* Bretón juega con el cambio de los cuadros escénicos mediante tres mutaciones a lo largo de los cinco actos; la escenografía, aparece descrita en las acotaciones de manera pormenorizada "dimanando una perspectiva costumbrista ulteriormente subrayada por los títulos que, siguiendo una moda difundida por los dramas románticos de la que se burlaba Mesoneros" el autor propone a cada acto el siguiente título: *La Contaduría, La redacción por la mañana, El editor y su hija, La redacción por la noche, El último número*[14]; recurso idéntico será utilizado por

14. Ibidem, pp. 42-43.

las revistas del teatro por horas en las que cada cuadro aparecía asimismo subtitulado siendo el último llamado siempre "Apoteosis".

En esta pieza de Bretón, como describe Caldera en su citado artículo, salen a relucir los avatares de la vida de un periódico de tercer orden, situando al espectador en ambiente ya en la primera escena dándole cuenta de una larga lista de periódicos muertos en los tres últimos años:

> El venerable *Correo*
> murió de un golpe de estado;
> murió también extenuado
> el narcótico *Ateneo,*
> murió eclipsada *La aurora.*

Y así hasta redactar el acta de muerte de otros 24 periódicos más, a lo que se suman otros problemas como la censura, las suscripciones que merman..., etc.

Asimismo en numerosas piezas del Género Chico salen a relucir los periódicos del momento que son representados como personajes. Así sucede en *Una jaula de locos* (1876) "revista política-periodística" de Ricardo de la Vega con música de F. Caballero, que pretende dar un repaso a la prensa de la época, desfilando los diversos periódicos, caracterizados como personajes: "La Correspondencia" de "joven vestida con un traje caprichoso de varios colores" "El Imparcial" "rodeado de chicos y mujeres de los que van vendiendo, y al son de un himno patriótico" que se confiesa falto de modestia y de imparcialidad, y se define como "monárquico y liberal", jactándose de ser el periódico más popular. Su encuentro con "La Época", caracterizada como "dama hermosa y elegante" da lugar al enfrentamiento de sus diversas personalidades: el intelectual y progresista "Imparcial" frente a la tradicional , superficial y temerosa "Época".

En fin los periodistas, los periódicos y sus vendedores son personajes muy frecuentes en este teatro cómico en el que muchos tipos nos quedan por mencionar en esta herencia que los cultivadores del artículo de costumbres, entre ellos Bretón, legan a libretistas y dramaturgos del teatro breve finisecular: actores, actrices y demás gente del mundo del teatro, los parroquianos de café, los guardias, los serenos, los peluqueros, la literata, "la marisabidilla", la "cursi", el graciosísimo sietemesino, gomoso o lechugino, o el torero entre otros muchos.

Si personajes-tipo con su lenguaje descarnado y populista, y escenas costumbristas serán materia que, de la comedia bretoniana y del artículo de costumbres, pasará al teatro breve posterior, tampoco faltarán los resortes cómicos propios de la acción y de algunos tópicos temáticos como el paleto en la ciudad, o la sátira antiromántica que ridiculizaba usos, lenguajes y actitudes románticas. Así sucede con Don Manuel, el joven que corteja a Concha en la comedia bretoniana *Un novio para la niña* (1834) cuya declaración amorosa sigue las pautas del canon romántico del momento:

> "No escucho tus gritos,/ cobarde razón/
> ni sigo tu senda/ que es ciego el amor.../

Al igual que su amada Concha se dirige al jilguero en términos apasionados comparando el cautiverio del pájaro en la jaula con su "corazón llagado". Esta sátira del manierismo romántico llevado a la vida cotidiana era motivo corriente del costumbrismo por tratarse de un recurso de seguro efecto cómico.[15]

Es sorprendente que escuchemos exactamente la misma queja amorosa también dirigida al jilguero en boca de la joven romántica y literata Asia, protagonista de *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), de Ramos Carrión y Federico Chueca:

> Asia: ¡Oh tímido jilguero,
> Entre doradas rejas encerrado,
> Si no puedes ligero
> Surcar el aire en vuelo apresurado,
> En cambio, nunca,¡Oh triste prisionero!,
> Te falta mi solícito cuidado! (cuadro 1º)

También en las declaraciones amorosas de Asia con su novio Serafín, hijo de un famoso político, podemos observar la misma ironía hacia el lenguaje y la actitud romántica.

También muchos sainetes se burlaban de los tópicos del drama neorromántico de Echegaray: la anagnórisis, el lenguaje altisonante..., etc., de la misma manera que anteriormente Bretón se burlaba de los excesos del drama romántico. En el

---

15. Caldera, Ermanno: *La comedia romantica in Spagna* , Pisa, Giardini, 1978, pp. 101-120, y Caldera Ermanno y Calderone, Antonietta: "Antirromanticismo romántico en la comedia", *Hª del Teatro en España II* , Madrid, Taurus, 1988, pp. 469-483.

sainete de tema teatral *La abuela* (1884), de Ricardo de la Vega, los personajes al final reclaman la presencia de Moratín:

Manuela: ¿Qué venga Don Leandro! ¡Don Leandro!
Nieves: ¿Quién es ese señor?
Manuela: ¿no lo adivinas?
¡El juez inexorable! ¡El juez severo,
Que borre de una vez tanta desdicha!
(cuadro último, escena final)

Finalmente recordar que el resorte cómico de todo el teatro bretoniano estará basado en el valor de la palabra, a través de la que se configura el personaje, el cual queda al servicio del elemento decisivo de la obra, la acción, por muy simple que ésta sea, si bien en el insigne comediógrafo "no sabemos hasta qué punto la palabra se plegaba al quehacer total del actor, si su tono buscaba matices e ironías sobre el texto, si la mímica desdecía lo escrito, si el movimiento corría paralelo o disconforme a los versos..." aunque no parece que fuera así, sino más bien que los elementos escénicos dependían del texto literario, de la palabra[16]; al igual que en Bretón, en el posterior Género Chico asimismo la fuente primordial de comicidad será el elemento verbal, pero en este caso sí sabemos que estará muy apoyado por la mímica y la expresión corporal, el canto, el baile y la música.

En conclusión, el costumbrismo que Bretón de los Herreros plasmó en sus comedias, zarzuelas y artículos será uno de los elementos importantes que perdurarán en el teatro cómico y cómico-lírico breve, el llamado Género Chico, y que tendrá vigencia desde la muerte de Bretón hasta la primera década del S. XX.

16. Muro, Miguel Ángel, *Ob.cit.*, p. 119.

BRETÓN Y LA IMAGEN COSTUMBRISTA

Ignacio Gil-Díez Usandizaga
Instituto de Estudios Riojanos

La relación entre las imágenes y los textos ha venido conformando, desde antiguo, un complejo sistema de comunicación. Completándose o compitiendo, sirviéndose mutuamente de estímulo o pretendiendo ignorarse, lo escrito y lo diseñado han merecido siempre el análisis de quienes se han preocupado por las manifestaciones artísticas. En nuestra época muchos han sido los escritores y artistas plásticos interesados por esta manera tan distinta y a la vez tan cercana de expresarse. Muchos también quienes la han analizado desde distintos ámbitos teóricos y de forma muy diversa.

La difusión de la imagen junto al texto, su accesibilidad a un número amplio de personas ha estado unida a la capacidad del hombre para reproducirla de forma seriada[1]. Durante la primera mitad del siglo XIX la aparición de la imagen tanto en la prensa periódica como en los libros de entretenimiento alcanzará un desarrollo notable en los ámbitos urbanos. En España hasta 1868 la temática costumbrista dominará en las ilustraciones, influyendo en otros géneros como el satírico o el informativo que alcanzarán más tarde su madurez. Las representaciones de intención costumbrista ofrecerán por tanto, entre la década de los cuarenta y el advenimiento de *La Gloriosa,* un importante cúmulo de información visual sobre los asuntos más variados. Verdadero portavoz de la clase social en alza –la burguesía–

1. Este tema, clave para entender las manifestaciones gráficas contemporáneas, ha sido analizado desde distintas perspectivas. Entre la abundante bibliografía puede citarse un texto considerado hoy como un clásico:

IVINS, W.M. Jr, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica.* Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

las imágenes recogerán su visión del mundo, convirtiéndose en un importante hito de la evolución del gusto decimonónico.

El costumbrismo es un género literario en prosa de carácter narrativo. Por lo general, los textos costumbristas poseen una breve extensión e intenta reflejar los usos y costumbres de diferentes grupos o individuos. Como han señalado diversos especialistas[2], su origen puede retrotraerse al siglo XVII y XVIII, época en la que una serie de escritores cultivaron algo que se aproxima al costumbrismo. De hecho, los costumbristas decimonónicos –por ejemplo Ramón Mesonero Romanos– emplearon esta referencia ilustre para sustentar la importancia de su trabajo[3]. Aunque esta relación o tradición lejana no debe ignorarse, sobre todo en lo que se refiere a autores del XVIII como Ramón de la Cruz o Cadalso, es mucho más importante, como señalan estudios recientes[4], el vínculo que existe entre el costumbrismo del siglo XIX en España y la literatura periodística de finales del XVIII y comienzos del XIX, tanto española (Clavijo y Fajardo, Romea y Tapia) como extranjera (Addison, Steele y Sterne en Gran Bretaña o Jouy y Mercier en Francia).

Los primeros textos del costumbrismo decimonónico español aparecen a finales de la primera década de ese siglo como obra de autor anónimo, tal vez escritos por Miñano como señala Montesinos[5]. Posteriormente, en la década de los veinte, se pueden leer artículos costumbristas en *El Correo literario y mercantil* firmados por Don Mariano de Rementería. Mesonero Romanos publica, bajo el anonimato, en 1822 *Mis ratos perdidos o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821*. En 1828 Larra empieza a publicar en el *Duende satírico del día* algún artículo de costumbres[6].

---

2. Sobre el Costumbrismo en España véanse:

CORREA CALDERÓN, Evaristo, *Introducción* en *Costumbristas españoles*, I, , Madrid, Aguilar, 1950.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia, 1983, 5ª.

3. MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias de un setentón*, Madrid, Castalia, 1994, 431.

4. BOZAL, Valeriano, "Gallardo, Miñano y Larra en el origen de la sátira crítico-burlesca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1982, 388.

ESCOBAR, José/ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Introducción biografía y crítica* en MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias de un setentón* de Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Castalia, 1994.

VÁZQUEZ MARÍN, Juana, El costumbrismo español en el siglo XVIII, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1992.

5. FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, *Op Cit*, 19.

6. Véase: ESCOBAR, José/ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, *Op. Cit*, 24.

A la hora de buscar una definición del género, puede aludirse a lo que escribieron al respecto los propios costumbristas. Larra, tras la aparición del *Panorama Matritense* de Mesonero en 1835, publicó dos artículos en el periódico *El Español*[7] donde, además de comentar de forma elogiosa esta obra, indica algunas de las que, a su parecer, son las claves del género. Entre ellas destaca la relación existente entre el costumbrismo y el ámbito periodístico siendo, para él, su forma habitual el artículo de costumbres editado en las publicaciones periódicas. Esta vinculación al periodismo, que en España empieza a adquirir importancia como medio de comunicación en la segunda mitad de los años treinta, explica a la perfección por qué Larra considera la ligereza de estilo y la observación profunda como rasgos propios de este tipo de artículos. En palabras de *El pobrecito hablador,* el artículo de costumbres debe conjugar exactitud y gracia alcanzando un equilibrio que evite lo incoveniente. Una mezcla de sentido del humor y realidad que persigue el entretenimiento y, por tanto, el agrado. La relación del género con el pintoresquismo y las continuas comparaciones del artículo con un cuadro y del escritor con el pintor, llevan a Larra a considerar que el principal objetivo del costumbrista es pintar al hombre de una sociedad concreta.

Mesonero Romanos en sus *Memorias de un setentón* coincide en varias de estas apreciaciones al explicar como llegó a descubrir el género. De manera un tanto fanfarrona, se considera su iniciador en España: "..., propúseme desarrollar mi plan por medio de ligeros bosquejos o cuadros de caballete, en que, ayudado de una acción dramática y sencilla, caracteres verosímiles y variados, y diálogo animado y castizo, procurase reunir en lo posible, el interés y las condiciones principales de la novela y el drama"[8].

El auge de este género se produce en la década de los treinta con los artículos de Estébanez Calderón y Mesonero en la revista *Cartas españolas,* o con los de Larra en *El pobrecito hablador*. Bretón de los Herreros escribe sus primeros artículos costumbristas en el *Correo Literario y Mer*cantil hacia 1829, y el grueso de su producción costumbrista en diferentes periódicos madrileños a mediados de los

7. Artículos publicados en el *El Español* el 19 y el 20 de junio de 1836, reproducidos en diferentes volúmenes que recopilan artículos de Larra, véase:

LARRA, Mariano José, *Artículos de crítica literaria*, edic. Helen f. Grant y Robert Johnson, Salamanca, Anaya, 1964, 90-100.

8. MESONERO ROMANOS, Ramón, *Op. Cit.* Edic. Cit., 430.

años treinta. El género evolucionará hacia finales de esa década, desde la descripción de escenas y ambientes a la clasificación de tipos, embargándose del espíritu científico del siglo XIX. Este cambio se ha relacionado con la Fisiología que, surgida en el XVIII, se abre camino en la literatura europea de entonces, siendo la relación con la Fisiología francesa, como señala Montesinos[9], uno de los rasgos más característicos del Costumbrismo español de estos años. Aunque tras la revolución de 1868 volverán a aparecer un buen número de artículos y textos costumbristas, este género nunca volverá a alcanzar la calidad de lo publicado entre 1820 y 1850.

Pese a que los costumbristas realizaron continuas comparaciones de su trabajo con el del pintor y de su obras con la pintura, las imágenes no empezaron a acompañar a estos textos hasta mediados de la década de los treinta. Es entonces cuando las revistas ilustradas consiguen alcanzar cierta estabilidad. La decana de todas ellas –*El Instructor*– aparecerá en 1834 en Cádiz, aunque su vida resultará efímera. Entre esta fecha y 1849, año en el que se inicia la publicación de un nuevo tipo de revista ilustrada de pretensiones muy distintas –me refiero a las que utilizaron la denominación *Ilustración* en su título– se editan multitud de publicaciones periódicas ilustradas que, casi siempre, buscarán refugio bajo el apelativo *pintoresco*[10]. Este concepto, acuñado en Gran Bretaña en el siglo XVIII por influencia de Addison, acabó convirtiéndose en uno de los pilares del Romanticismo europeo. La imagen costumbrista, es decir la ilustración que acompaña a los textos costumbristas e inclusive éstos mismos, van a compartir, a su manera, los ideales del Romanticismo en Europa. Hasta qué punto los costumbristas vivieron el Romanticismo es un asunto muy interesante que, en los últimos años, ha vuelto a ser considerado cuando se ha querido caracterizar el Romanticismo español[11]. Evidentemente esta cuestión debe ser comentada cada vez

9. FERNÁNDEZ MONTESINOS, *Op. Cit*, 95-106.

10. Sobre las publicaciones *pintorescas* véase:

ALONSO, Cecilio, *Antecedentes de las Ilustraciones*, en: A.A.V.V., *La presse illustrée en Espagne, las Ilustraciones 1850-1920*, Rennes, U. Rennes 2, 1992, 13-41.

11. Sobre Addison véase:

ADDISON, Joseph, *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de Thes Spectator*, Edición de Tonia Requejo, Madrid, Visor, 1991.

En torno al Romanticismo español han aparecido recientemente algunos ensayos, entre ellos destacan:

FLITTER, Derek, *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

HERNANDO, Javier, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995.

que se hable del costumbrismo, en este caso del bretoniano, pero también, y esta es mi labor, cuando se analicen las imágenes que acompañaron a los textos costumbristas.

En esta eclosión de revistas pintorescas la influencia externa será determinante. Las principales, el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857)[12] que Mesonero dirigirá hasta 1842 y el *Museo de las Familias* (1843-1870)[13], imitarán modelos franceses y británicos incluyendo grabados de esa procedencia. Las técnicas de reproducción dominantes serán el grabado en madera o xilografía a la testa y la litografía. El primero, introducido por Bewick en 1775, se había señoreado de los libros franceses de los años treinta contando con el apoyo de los románticos de este país. La litografía, surgida a finales del XVIII, se introducirá en España al igual que la xilografía desde Francia, aunque su presencia en las publicaciones periódicas de la primera mitad del siglo será menor. Con el predominio de esos modelos popularizados entre el público burgués europeo, comienzan a aparecer grabados dibujados por autores españoles hacia finales de los años treinta y, de forma definitiva, en la década de los cuarenta[14].

Si la prensa fue el soporte del artículo de costumbres y las revistas ilustradas el lugar donde aparecieron las imágenes que les acompañaban, el otro medio que a partir de la década de los cuarenta se va a convertir en el lugar habitual de textos e imágenes costumbristas será el libro por entregas. Estas publicaciones estaban impulsadas por los propios editores de la prensa ilustrada, buscando captar un público más amplio. La lista de textos con ilustraciones de este contenido es

---

12. Sobre el Semanario Pintoresco Español véase:

SIMÓN DÍAZ, José, *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857),* Madrid, CSIC, 1946.

RUBIO CREMADES, Enrique, *Periodismo y Literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Institut Juan Gil-Albert, 1995.

13. Sobre el *Museo de las Familias*, véase:

SIMÓN DÍAZ, José, "Museo de las Familias. (Madrid 1843-1871): Introducción e índice de su contenido", *Revista de Literatura,* XVII (1960), 3-52.

14. Sobre la ilustración gráfica española, técnicas y artistas , véase:

A.A.V.V., *El grabado en España (siglos XIX y XX),* Summa Artis XXXII, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

BLAS BENITO, Javier, *Bibliografía del arte gráfico*, Madrid, Real Academia de San Fernando/Calcografía Nacional, 1994.

BOZAL, Valeriano, *La ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, Comunicación, 1979.

CORREA CALDERÓN, Evaristo, "Dibujantes de costumbres españolas", *Arte Español*, 2º Cuatrimestre (1950), 52-66.

considerable, y arranca en 1841 con *Los niños pintados por sí mismos* al que seguirán la cuarta edición de las *Escenas Matritenses* de Mesonero (1845), el *Teatro social del siglo XIX* de Modesto Lafuente (1846) y *Doce españoles de brocha gorda* (1846) de Antonio Flores[15]. Si en todos ellos domina el género de costumbres y las imágenes cumplen un papel importante, es en *Los españoles pintados por sí mismos* donde se encuentra el mejor compendio de este tipo de narraciones y, sobre todo, de las ilustraciones de dicha temática.

Este título fue editado por entregas reunidas en dos volúmenes, el primero aparecido en 1843 y el segundo en 1844. Del primer volumen se realizó ya una segunda edición en 1843 y en 1851 una reedición de toda la obra con nuevas ilustraciones, que volvió a editarse en 1871. Las secuelas de este texto fueron abundantísimas, apareciendo desde entonces y hasta bien avanzada la época de la Restauración, todo tipo de españoles y españolas pintados por sí mismos.

La obra, como otros muchos productos editoriales de esos años, era también una copia de una idea foránea, británica en este caso, del libro *Heads of the people: or portait of the english drawn for Kenny Meadows,* que había sido editado por entregas en 1839 y compilado en dos volúmenes editados en 1840, así como de su hermana francesa: *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie Moral du dixneuvième siècle*, editada entre 1840 y 1842 en nueve volúmenes[16]. El libro español, editado por Boix en Madrid, reunía, al igual que sus dos predecesores extranjeros, relatos cortos que intentaban caracterizar los tipos más significativos de la sociedad española, tanto de la que estaba desapareciendo como de la que surgía. Tipos que, en su mayoría, pertenecían al medio urbano. Este interés fisiológico era, como ya he indicado, reflejo de las últimas tendencias hacia las que se había dirigido la corriente costumbrista en la Europa de la segunda mitad de los años treinta.

---

15. Sobre estos títulos y sus ediciones véase:

BOZAL, Valeriano, *El grabado popular en el siglo XIX* en: A.A.V.V., *El grabado en España (siglos XIX y XX),* Summa Artis XXXII, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, 289.

16. Sobre *Los españoles.* Véase:

BOZAL, Valeriano, "Los españoles pintados por sí mismos y la 'Ilustración romántica'", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, I (1980), 58-81.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, *Op- Cit*, 106-134.

UCELAY DA CAL, Margarita, *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844) estudio de un género Costumbrista*, México, FCE, El Colegio de México, 1951.

Los autores de los textos son muy variados. Entre ellos se encontraban la mayor parte de los colaboradores de *El Laberinto* (1843-1845), revista dirigida por Antonio Flores y editada por el propio Boix, o del *Semanario Pintoresco Español*. Montesinos utiliza esta presencia para argumentar la influencia predominante de Mesonero en *Los españoles*[17].

Entre los escritores que colaboran pueden distinguirse varios grupos. Los que por entonces tienen más edad componen un grupo en el que se encuentran, por un lado, afamados costumbristas como Estébanez y el propio Mesonero –aunque se aprecia la ausencia de otros como Larra, ya fallecido, Modesto Lafuente o Segovia– y, por otro, importantes autores teatrales como el Duque de Rivas, Bretón de los Herreros, Gil y Zárate o Hartzenbusch. Entre los más jóvenes aparecen Antonio Flores, García Gutiérrez, Pedro Madrazo, Francisco Navarro Villoslada y Eugenio Ochoa. Muchos de ellos protagonistas del corto debate que se produjo en España entre románticos y clasicistas, en un claro y ecléctico intento por aunar el mayor número de plumas posibles.

Los ilustradores también componen el elenco más destacado de aquellos que colaboraban en las publicaciones periódicas de esos años: Leonardo Alenza (1807-1845), Francisco Lameyer (1825-1877), Fernando Miranda, Miguel de Rey, Vicente Urrabieta (1823-1879), José Vallejo (1821-1882), Eusebio Zarza y el ilustrador riojano Carlos Múgica (1821-1892). La técnica empleada será el grabado sobre madera, la xilografía a la testa, siendo el trabajo de Calixto Ortega el más destacado de todos los que colaboran en este libro, verdaderamente excepcional para cómo se trabajaba en la España de aquellos años. Junto a la firma de Ortega aparecen también las de otros grabadores como Félix Batanero, Benedicto, Carnicero, Gaspar y Saez.

Si los modelos literarios británicos y franceses marcan gran parte de la producción nacional de esos años, la imagen no escapa a esta influencia. Puede decirse que existen dos fuentes bien determinadas en las que beben el conjunto de los dibujantes que llevan a cabo la ilustración costumbrista española.

En primer lugar la tradición europea que en el siglo XVIII había consagrado los temas populares convirtiéndoles en el objetivo del gusto cortesano. Esta visión idealizada del pueblo, de sus usos y costumbres, tan habitual en el rococó, va a ser uno de los pilares del costumbrismo romántico. En España los ejemplos

17. FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, 112-114.

cortesanos de esta corriente se dejaron sentir en la obra de Ramón Bayeu (1746-1793), José del Castillo (1737-1793) y Francisco de Goya (1746-1828). Los relacionados con la estampa popular van a ser cultivados por Juan de la Cruz (¿-1790), Miguel Gamborino (1760-1828) y Antonio Rodríguez (1765-c.1823). Los individuos y costumbres propias de un territorio van a servir como elemento identificador de su nacionalidad. Si Addison[18] esboza el calificativo pintoresco a partir de aquello que por su novedad produce placer, los románticos perseguirán el pintoresquismo en los tipos populares, pues desde la visión burguesa se convertirán en algo exótico, lejano, prohibido e incluso perdido, insuflándoles un cierto aire nostálgico. La influencia de esta tradición y de la personalidad de Goya se aprecia en dibujantes costumbristas de la primera generación como Alenza[19].

Por otra parte, los ilustradores británicos y franceses que triunfan en el tránsito de la década de los años veinte y los treinta como George Cruisbank (1792-1878), Henry B. Monnier (1805-1877), Grandville (1803-1847) o T. Johannot (1803-1852), del que algún ilustrador peninsular llevará a cabo notables plagios, influirán en los dibujantes españoles, sobre todo en los más jóvenes como Miranda, Múgica, Urrabieta, Vallejo y Zarza[20].

La labor del ilustrador en los libros y revistas que, como *Los españoles,* aparecían en estos años, se encontraba, en la práctica totalidad de los casos, supeditada a la del escritor. Este modo de concebir el resultado final a partir del texto era habitual en las obras ilustradas del momento, como así lo señala una carta entre el editor Angel Fernández de los Ríos y el escritor Navarro Villoslada publicada por José Simón Díaz[21]. El editor decide además el número de imágenes y la ubicación

18. ADDISON, Joseph, *Op. Cit.*, 149.

19. Además de la bibliografía citada véase:

BOZAL, Valeriano, "La formación del costumbrismo en la estampa popular española del siglo XVIII", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 127 (1982), 499-535.

20. Sobre esta influencia véase:

BOZAL, Valeriano, *El siglo de los caricaturistas*, Historia del Arte, 40, Madrid, Historia 16, 1991.

21. José Simón Diaz publicó una serie de documentos en su volumen dedicado al *Semanario Pintoresco Español* entre los que se encuentran siete cartas dirigidas por Ángel Fernández de los Ríos a Francisco Navarro Villoslada reclamándole una serie de entregas de su novela *El caballero sin nombre* para publicarlas en el *El Siglo Pintoresco*. En estas cartas se observa la necesidad de contar con el texto para realizar dibujos primero y grabados después. La insistencia de la petición se ve acompañada por la necesidad de hacer bien y con tiempo las ilustraciones. En ese ruego queda claro el papel predominante del editor y la premura del trabajo de los ilustradores.

de las mismas. En el caso de *Los españoles,* la imagen principal de cada capítulo la constituye la representación del tipo o personaje que ha sido protagonista de la narración, caracterizándolo y esclareciendo su tipificación. Esta ilustración aparece separada, en lámina aparte y, a veces, sobre papel de color. Era por tanto el elemento gráfico más importante de la entrega. Junto a ella, y en número no superior a tres, el ilustrador realizaba otras imágenes de menor tamaño que se presentaban intercaladas en el texto. La que sirve de encabezamiento, a diferencia de la del tipo, constituye una escena con varias figuras que reflejan alguna de las acciones o el ambiente en los que se encuentra inmerso el protagonista de la narración. El resto de las imágenes, de menor tamaño e importancia que ésta, sirven tanto para decorar la inicial de arranque del texto como para cerrar el mismo con un detalle que, de algún modo, enlaza con él.

Todas estas ilustraciones no deben incurrir en contradicciones con lo escrito. En su conjunto así lo hacen. Algunas de las de menor tamaño aluden a algún momento de la narración, aunque la continuidad con el texto a veces no es excesiva. Puede pensarse que esto es debido a la distinta manera y forma de expresarse de textos e imágenes, cosa que sin duda debe tenerse en cuenta, pero a este motivo debe añadirse la dificultad que existía a la hora de coordinar el trabajo de ilustradores y escritores, sobre todo por la premura e imprecisión con la que se obligaba a trabajar a los dibujantes y grabadores[22].

De este conjunto de imágenes quisiera centrarme en aquellas que se ocupan del teatro, por su franca relación con la obra de Bretón. La vinculación de la literatura y las artes plásticas es habitual en el siglo XIX siendo el teatro, a menudo centrado en el drama de carácter histórico, y la pintura, dominada por la pintura de historia, un claro ejemplo de ello[23]. Los tipos teatrales pertenecían a la más rotunda actualidad. Cuatro son los presentados en el segundo volumen de la obra: *El avisa-*

SIMÓN DÍAZ, José, *Semanario Pintoresco Español (Madrid, 1836-1857),* Madrid, CSIC, 1946, XXXIII-XXXVI.

22. Aunque las referencias a este tipo de trabajo son mínimas puede seguirse este proceso en el cuento infantil *Cuento de cuentos*, aparecido a finales del siglo XIX en:

MUÑOZ ESCAMEZ, José, *Azul Celeste*, Madrid, Calleja, s.a., 325-326.

23. Sobre Pintura de Historia y Literatura véase:

A.A.V.V, *La Pintura de Historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992.

A.A.V.V., *El Mundo Literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.

dor escrito por Bretón de los Herreros, *El poeta* de Zorrilla, concebido en gran parte como el autor teatral, *La actriz* de Salas y Quiroga y *El cómico* de Juan Pérez Calvo.

El texto de Bretón es, de los cuatro, el que presenta una aproximación más familiar al mundo del teatro. Elige para ello un oficio subalterno del mismo. El avisador es el recadero de la empresa teatral, un mensajero que por la escasez de su sueldo tiene que dedicarse al pluriempleo. Su papel como enlace, aun no interviniendo en la representación, es fundamental para que todos los que componen la actividad teatral puedan concluirla con éxito: "Si el día de mañana tuviese yo a mi cargo la dirección de un teatro, cosa que ni espero ni ambiciono, antes que lindas actrices y tenores de *Cartello*, y barbas estentóreos, y autores acreditados, y hábiles prespectivos, y sastres históricos y bailarinas voluptuosas, cuidaría con hacerme con un *Avisador* digno de ese título, porque estoy seguro de que, después de Dios, él sería mi providencia", escribe Bretón[24].

El texto consigue informarnos de los entresijos teatrales y las imágenes aportan detalles del teatro decimonónico poco conocidos. Me refiero en este caso a la imagen que se encuentra en el arranque del texto, dibujada por José Vallejo y grabada por Calixto Ortega (Fig. 1), que representa un ensayo teatral. Sobre el escenario y ante la concha y las candilejas, se observa a un grupo de personajes vestidos de calle –los actores– junto a los que se encuentra una figura sentada sobre una silla –el director–. La vestimenta de todas las figuras y sus actitudes muestran la cotidianidad del ensayo acercándonos, como el artículo, a una dimensión del teatro más realista que no oculta alguna de sus miserias.

La presencia, ya mencionada, de la moda historicista, tanto en el ámbito teatral como en el de la imagen, queda de manifiesto en el resto de las representaciones. *El cómico* ofrece como ilustración de arranque un momento de una representación teatral. Sobre el mar de espaldas y cogotes que atienden a la escena, entre los que puede verse algún anteojo para apreciar mejor los detalles de la misma, se alza el escenario ambientado con arcos ojivales, muebles puntiagudos y candelabros. Un actor, espada en mano, vestido con una indumentaria más o menos medieval, se dirige a una actriz arrodillada de aspecto sollozante, señalándole su rechazo y el evidente camino de la expulsión.

---

24. *Los españoles pintados por sí mismos*, Tomo II, Madrid, Boix, 1844, página 38.

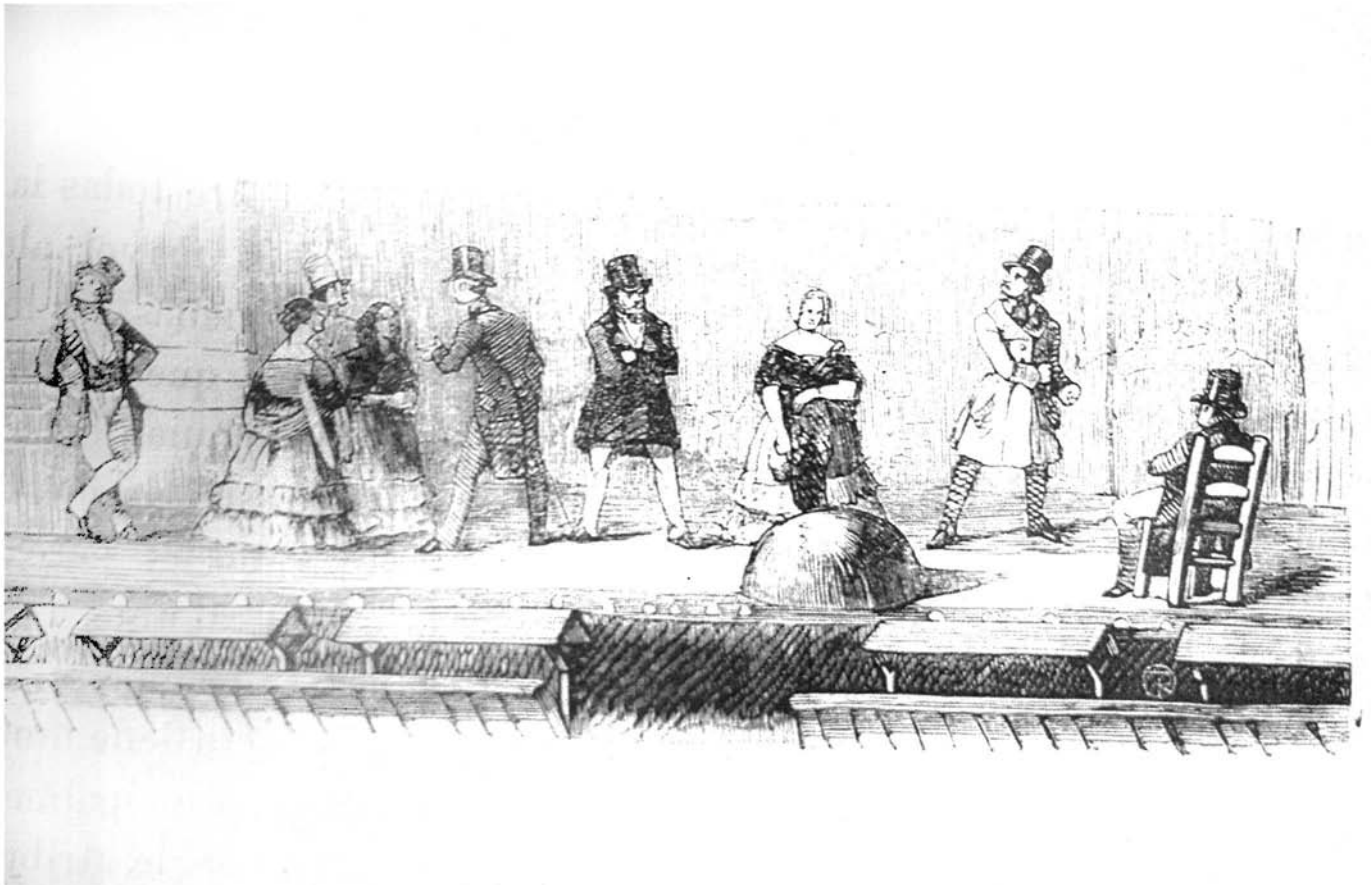


Figura 1. Ilustración de *Los españoles pintados por sí mismos,* Vol. II. 1844, *El Avisador*, Dibujo de Vallejo grabado por Ortega.

Esta imagen, sin firma, se completa con la lámina del actor, obra firmada por Ortega (Fig.2), en la que el cómico presenta un aspecto a medio camino entre el dandy, malicioso y mefistofélico, y el petimetre. Bajo su apariencia no parece ocultar ninguna virtud, moral o intelectual. El texto muestra las miserias de un oficio mitificado por su carácter bohemio. La imagen del tipo incide más en el atractivo de una personalidad que puede adoptar otras. La figura destaca por su vestimenta, sobre todo por el uso de la capa, de la que surgen las manos que sostienen el texto que el actor estudia. La mirada se levanta para contemplar al espectador, contribuyendo a esa sensación esquizofrénica.

Me he detenido en esta imagen para mostrar que la conexión entre la imagen y el texto es relativa. *Los españoles* está constituido por un doble discurso, el del texto y el de las imágenes. Ambos discurren paralelos, coincidiendo algunas veces, pero en su mayor parte estableciéndose como dos referencias a un mismo tema.

Entre el resto de imágenes que ilustran los capítulos dedicados al mundo teatral destacan las relativas al autor dramático que en el libro es denominado *El poeta*. Zorrilla escribe sobre el poeta contemporáneo que vive de su trabajo y critica a una serie de falsos poetas. Para él, el poeta tiene en el teatro su medio de vida: "El teatro es en este siglo el objeto de la ambición del Poeta, porque una obra dramática reporta más gloria y más utilidad que otra alguna,..."[25].

La representación del poeta, la lámina que lo caracteriza, es obra de Urrabieta y está grabada por Ortega (Fig.3). En ella el escritor, situado de perfil ante una mesa y una librería repleta de volúmenes, lee unas cuartillas. La indumentaria y el aspecto refleja el gusto de los jóvenes románticos, melena, perilla, levita entallada y pantalones de cuadros.

Las ilustraciones pequeñas, como en otros casos, reconstruyen una escena y aportan una interesante visión de la literatura y el literato de entonces. La creación se nos ofrece como un momento doloroso en el que las imágenes teatrales surgen de la cabeza del escritor (Fig.4). El poeta comienza su carrera leyendo sus cuartillas en las tertulias literarias. El éxito ocupa el final del capítulo. La última ilustración representa al autor y al primer actor, éste, como no, vestido con una indumentaria de clara reminiscencia histórica, saludando al público. La obra ha triunfado y el poeta recibe el reconocimiento del respetable rodeado de coronas de laurel (Fig.5).

---

25. Ibídem, II,155.

Figura 2. Ilustración de *Los españoles pintados por sí mismos,* Vol. II. 1844. *El Cómico,* Grabado por Ortega.

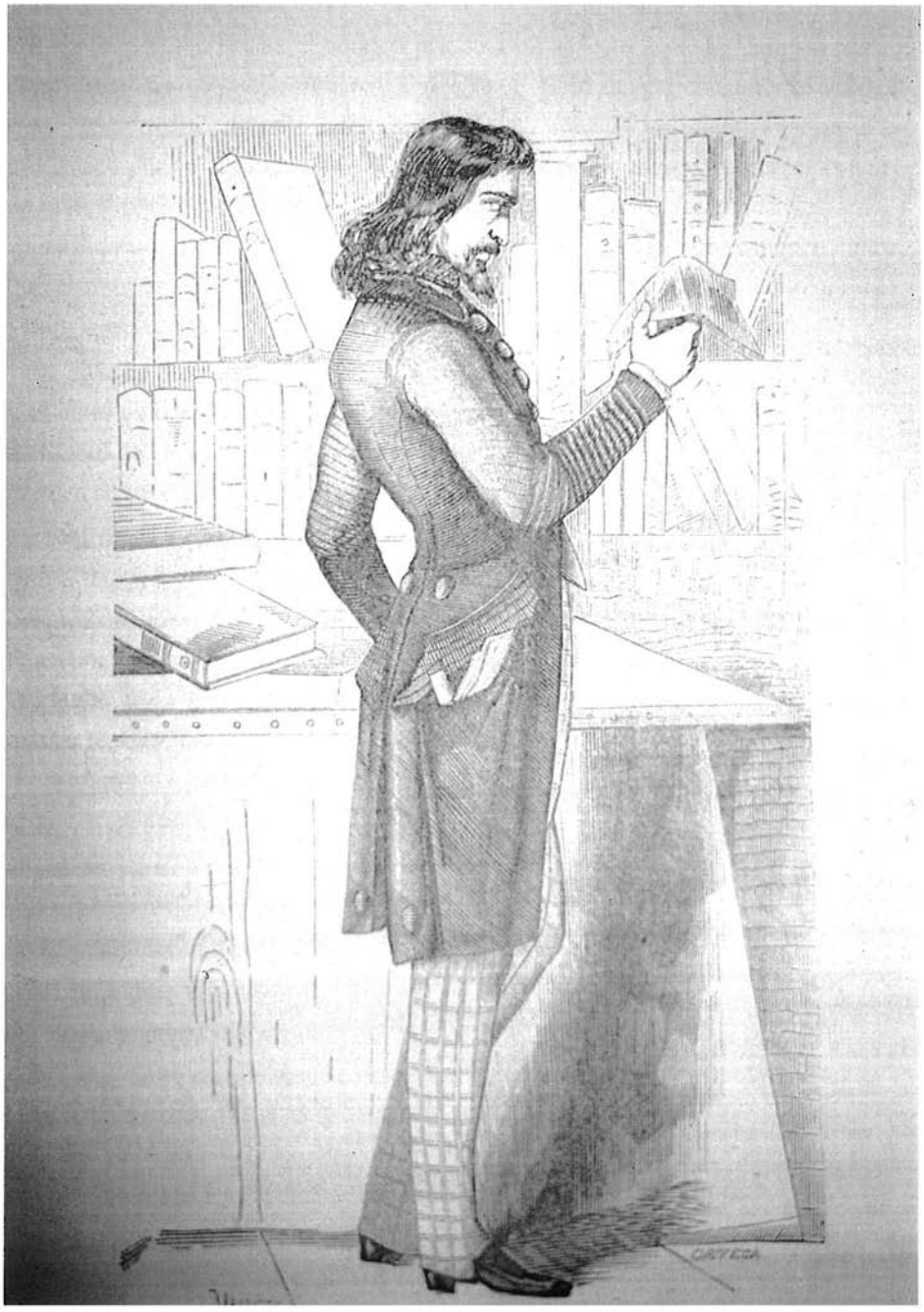


Figura 3. Ilustración de *Los españoles pintados por sí mismos,* Vol. II. 1844. *El Poeta,* Dibujo de Urrabieta grabado por Ortega.

EL POETA.

Cúpome en suerte, cari
el artículo del Poeta,
harto fácil de confundir
personajes y tipos,
teatro de nuestra soci
entre los cuales procura
necesario sea para que
representando su ve
Agrádame tanto mas
me proporciona mas fa
para rendir un justo y
á los que con honra ga
España semejante re
ocasion era esta para
moderna erudicion en
roduccion es filosóficas que ahora se usan en los artículos de
er esta mi voluntad remontariame á buscar el orígen de
mpos fabulosos, ó ante-diluvianos, ó subiendo aun á mayor
arar en los serafines que cantan el Hosanna, dándolos por los
oetas del orbe conocido y por conocer.—Mas plàceme segui

Figura 4. Ilustración de *Los españoles pintados por sí mismos,* Vol. II. 1844. *El Poeta.* Inicial y grabado sin firma.

Los tipos teatrales son considerados desde aspectos muy diferentes y esta variedad, además de ser la consecuencia lógica de una participación artística tan heterogénea, parece ser uno de los rasgos característicos del libro. En *Los españoles,* como en otros productos editoriales de aquella época, se manifiesta un marcado eclecticismo. Este término, empleado por Peers[26], puede que no sirva para explicar todo lo ocurrido en el arte de los años treinta a cincuenta en España. Sin embargo, no es desacertado emplearlo como calificativo de gran parte de la producción artística de aquellos años en la que se conjugan el tardorromanticismo, devaluado y acomodado al gusto mayoritario, un incipiente realismo y la huella del didactismo del XVIII. Si esta mezcla revela el ambiente literario de esos años, en los que pesa la influencia de Mesonero, no debe juzgarse del mismo modo en lo que se refiere a las ilustraciones, por lo menos a algunas de ellas. Vuelvo a recordar el carácter secundario de las imágenes respecto a los textos y la dependencia y subordinación del dibujante al escritor en un mercado como aquél, todavía incipiente.

Si se observan las imágenes creadas por algunos de los más destacados dibujantes que concurren en *Los españoles*, pueden sacarse algunas conclusiones de interés. Leonardo Alenza contribuye con su trabajo en los dos tomos del libro. En el segundo como ya he indicado no termina el capítulo dedicado al ciego que finaliza Carlos Múgica, quien también realizará el último apartado del libro. La aportación de Alenza es verdaderamente excepcional. Los tipos y las escenas que lleva a cabo gozan de su sello personal destacando sobre el resto de los grabados de esta obra.

Los tipos de Alenza muestran su versatilidad artística y, lo que es más interesante, su gran creatividad. Sus figuras se sitúan siempre sobre un fondo ligeramente esbozado en el que existe algún elemento que contribuye a su comprensión. A menudo en este fondo se representa, empleando para ello muy pocos trazos, el lugar donde el tipo desarrolla su actividad. En el caso de *la celestina* (Fig. 6) puede apreciarse un ámbito urbano algo destartalado, las afueras, los lugares apartados de una población. En este espacio, y de forma casi inapreciable, se puede observar la figura de una mujer junto a otras en las que se puede entender la presencia masculina. En el bandido se observa un paisaje sobre el que discurre un camino y un viajero sobre una caballería. Esta información actúa de modo complementario, ya que

26. PEERS, Allison E., *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1967, 2ª, 2 vol.

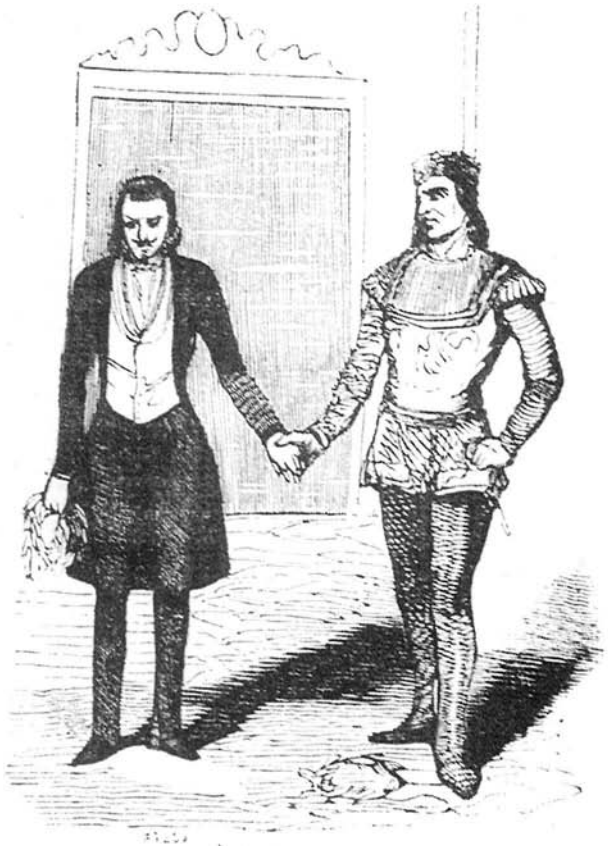


Figura 5. Ilustración de *Los españoles pintados por sí mismos,* Vol. II. 1844. *El Poeta,* Grabado por Ortega.

Figura 6. Ilustración de *Los españoles pintados por sí mismos,* Vol. II. 1844. *La Celestina.* Dibujo de Alenza grabado por Ortega.

es el tipo, tratado en mayor tamaño con una gran profusión de líneas y situado en el centro de la imagen, el que capta la atención del espectador.

Los tipos de Alenza no se caracterizan por el uso de una línea que de forma clara los determine y recorte sobre el fondo; al contrario, las figuras destacan al estar compuestas por un entramado de trazos que las embargan en una atmósfera concreta. Este recurso, contrapuesto al utilizado por los anteriores dibujantes españoles de estampas como Juan de la Cruz o Rodríguez, se encuentra próximo al tratamiento de algunos artistas prerrománticos como el propio Goya.

El trabajo de Alenza, magníficamente interpretado por el grabador Calixto Ortega, no sólo presenta al tipo y su acción, no sólo informa, mediante el tratamiento de esas líneas superpuestas, sino que insinúa o sugiere aquello que hace notable al personaje, lo que en pleno sentido romántico lo convierte en pintoresco. Lo interesante en Alenza es que el pintoresquismo nunca queda en lo anecdótico. Posee intensidad y fuerza expresiva, aproximándose, siempre desde la sugerencia, hacia una visión patética y crítica de la realidad. El rostro oculto del *segador* siempre trabajando, protegido del sol por el sombrero, dirige nuestra atención hacia su cuerpo, convertido en una forma de apariencia sólida. Frente a él contrasta el rostro inexpresivo del *ciego* que, desde la marginalidad, muestra la suciedad de su pobreza. O la *celestina* quien, con su rostro enjuto de vieja, refleja la desconfianza de su oficio intermediario. En muchos casos esta capacidad para alcanzar la esencia de los tipos populares se traduce en una forma de empatía. El dibujante refleja la realidad del tipo, su indumentaria, su aspecto, pero a la vez lo ensalza y monumentaliza mediante una actitud casi escultórica, enriquecida por una representación concebida desde un punto de vista bajo, como ocurre con el *aguador* (Fig.7).

Además de Alenza, otros dibujantes como Miranda o Vallejo llevan a cabo ilustraciones de interés. Miranda mostrará a su tipos desde una perspectiva satírica. Empleando la línea en sintonía con Alenza, sus ilustraciones no ofrecen el amplio nivel de sugerencia de las de éste. Su caracterización del patriota alcanza, sin embargo, uno de los momentos más interesantes de *Los españoles*. La apariencia extravagante y convulsa de este tipo constituye uno de los papeles más destacados del teatro urbano que Miranda compone con su mirada para este libro (Fig.8).

Vallejo también empleará la sátira para caracterizar alguno de sus tipos, entre los que destaca el canónigo. Su manejo de la línea es muy distinto al de Miranda y, sobre todo, al de Alenza, preocupándose por una imagen de líneas definidas en la que

Figura 7. Ilustración de *Los españoles pintados por sí mismos,* Vol. I. 1843. *El Aguador.* Dibujo de Alenza grabado por Ortega.

Figura 8. Ilustración de *Los españoles pintados por sí mismos,* Vol. II. 1844. *El Patriota.* Dibujo de Miranda grabado por Ortega.

domina la claridad. Sin embargo, Vallejo ofrece en alguna de las ilustraciones de menor tamaño, como en las que acompañan a *El español fuera de España*, o en la representación del tipo de *El sereno* (Fig. 9), un claro influjo de la estampa romántica francesa. Algo similar ocurre con las imágenes en menor tamaño de Miranda para *El mayoral de diligencias*. En estos casos los contrastes de luz y sombra, la presencia de un paisaje pintoresco y el tratamiento de la línea, de nuevo conformando una atmósfera que prevalece sobre el carácter informativo de la escena, nos aproximan al gusto romántico internacional (Fig. 10).

El Costumbrismo es un género literario de gran vigencia en la España posfernandina. Pese a su destacado papel literario, no ha dejado de ser considerado, hasta hace muy poco, como un género de importancia menor. Dejando al margen la polémica sobre la influencia del relato de costumbres en el desarrollo de la novela española, protagonizado con brillantez por Montesinos, no puede negarse que uno de los medios de expresión del incipiente gusto de la burguesía decimonónica española se manifiesta en el artículo de costumbres.

El producto editorial de esos años va a caracterizarse por la incorporación de la imagen. El primer gran medio de comunicación gráfica de la burguesía será el texto costumbrista ilustrado. La participación de Bretón de los Herreros en alguno de sus ejemplos más notables sirve para explicar el papel de la representación de las costumbres en su obra. La importancia de estas imágenes, su conexión con la tradición popular española y con la ilustración gráfica internacional, muestran de forma reveladora los derroteros hacia los que se dirigía la visión de la realidad propugnada por la burguesía española. El análisis de las obras de quienes contribuyeron a esta visualización del gusto, es hoy un recurso clave para explicar ese período.

Figura 9. Ilustración de *Los españoles pintados por sí mismos,* Vol. II. 1844. *El Sereno.* Dibujo de Vallejo grabado por Ortega.

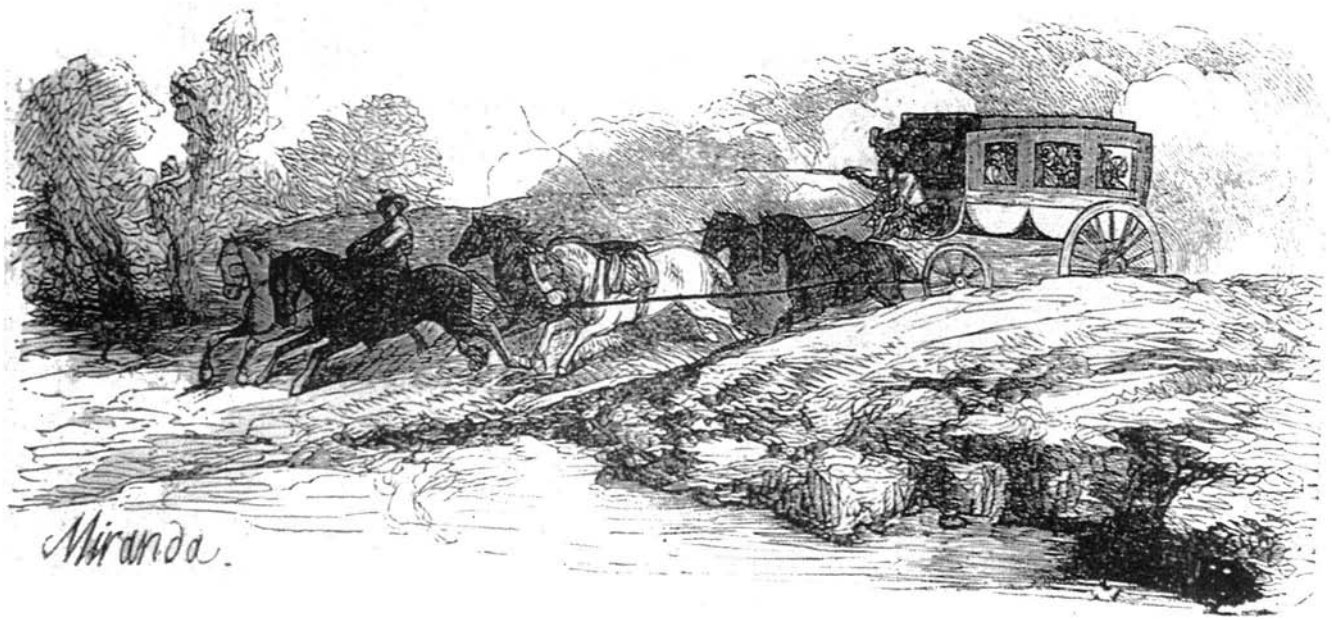


Figura 10. Ilustración de *Los españoles pintados por sí mismos,* Vol. II. 1844. *El Mayoral de diligencias*. Dibujo de Miranda grabado sin firma del grabador.

BURGUESÍA Y LIBERTAD DE EXPRESIÓN EN LOS AÑOS DE LA MONARQUÍA CONSTITUCIONAL (1837-1868)

José Miguel Delgado Idarreta
Universidad de La Rioja

1. El marco cronológico

En primer lugar es preciso enmarcar cronológicamente la propuesta, ya que no se hace sobre la totalidad del reinado de Isabel II (1833-1868), sino sobre una parte del mismo. Por lo tanto no se parte del fallecimiento de Fernando VII, que había ocurrido en setiembre de 1833, y el inicio del reinado de su hija a través de la Regencia de su madre Mª Cristina, sino que se toma como punto de arranque la aparición de la Constitución de 1837, porque en ella ya se recogen, como en su artículo segundo, cuestiones relacionadas con la libertad de prensa. Y por otra se cierra el proceso con la caída de Isabel II, esta vez sí, por aquello de lo que en la época se denominó el reinado del "último Borbón" en palabras del republicano-socialista Fernando Garrido.

En segundo lugar precisemos ambas afirmaciones. En lo que respecta al inicio de la secuencia cronológica partamos de la aparición en la vida pública de la Constitución de 1837, como se ha señalado. Constitución que establece por una parte la "unidad de fuero" y el hecho de que "todos los españoles serían admitidos en empleos y cargos públicos" como indican los artículos 4 y 5 de la misma, pero por otra y, en referencia a la prensa, puede leerse en su artículo segundo que "todos los españoles pueden imprimir y publicar libremente sus ideas sin previa censura, con sujeción a las leyes" y añade que "la calificación de los delitos de imprenta corresponde exclusivamente a los jurados".

Este aspecto se verá complementado por las leyes de 2 y 4 de febrero de ese mismo año constitucional, que restablece las disposiciones abolicionistas de las Cortes de Cádiz y del Trienio Constitucional en lo que concierne a poner punto

final al régimen señorial, y aunque, es cierto, que respetaba la propiedad y las obligaciones contractuales, también suprimía los derechos juridiscionales y señoriales. Dicho de otra forma, e interpretando la doctrina del Tribunal Supremo, se favoreció la transformación del señorìo en patrimonio o, lo que es lo mismo, el noble entraba en la vía burguesa sin perder un ápice de su poder económico. Además habría que hacer notar que, como consecuencia de la aparición de la nueva Constitución de 1837, la Iglesia, que no entendió el proceso de cambio que se estaba produciendo en la sociedad, terminaría sufriendo un desmantelamiento institucional y patrimonial, y que, como dice el profesor Artola, la Iglesia que surgió de la revolución francesa salió "fuertemente disminuida en sus efectivos clericales" y "perdió asimismo sus facultades juridiscionales, salvo la espiritual sobre sus miembros, la específica sobre los clérigos por razón de su estado y la que se deriva del reconocimiento por el Estado de una facultad fiscalizadora sobre la enseñanza y de ser el matrimonio canónico el único permitido a los católicos en España"[1].

Está claro en este sentido que la Iglesia se aleja de su evolución burguesa, como lo muestra que entre 1837 y 1841 hubiera perdido también su facultad de exigir prestaciones fiscales a los ciudadanos, que además se ha restablecido de nuevo otra ley promulgada en los años del Trinio Constitucional, como era la que fijaba la base de la limosna y que su percepción correría a cargo de los Ayuntamientos. Proceso, en lo que respecta a la Iglesia, que concluiría con el Concordato de 1851, que si bien reordenaba la situación, a la vez cerraba el círculo de la pérdida de predicamento eclesiástico, aunque convendría no olvidar que quedaba en sus manos un control mucho más sutil, pero directo de la enseñanza, como ya se ha hecho notar, y el púlpito "que reproduce la ideología dominante" en palabras de J. F. Valls[2]. Quedaba claro, pues, que a través de la enseñanza y el púlpito conseguían el "asentamiento social" indispensables para la *dominación*. Así lo entendió a su vez la propia burguesía, que seguía ascendiendo en la escala de poder, y que vio, como consecuencia de ello, la necesidad de crear un instrumento similar al eclesiástico en lo que afecta a dicha *dominación*[3], que en palabras de Bozal se traduciría de la siguiente

1. ARTOLA, M. *La burguesía conservadora (1808-1869)*, p. 145. En lo que respecta a la enseñanza, el mismo añade en nota 15 (p. 145) que "...la instrucción en las universidades, colegios, seminarios y escuelas públicas o privadas de cualquier clase, será en todo conforme a la doctrina de la misma religión católica".

2. VALLS, J.F. *Prensa y burguesía en el XIX español*, p. 53.

3. VALLS, J.F. *Prensa y burguesía...*, p. 53.

manera, como era que el "llegar a todos suponía poner en pie un sistema de medios de comunicación que permitiese el debate y la información, que se convirtiera en el entramado capaz de sostener una superestructura compleja" y añade que "me parece posible decir que el primero de todos estos medios fue el periódico" y que "a lo largo de todo este siglo, periodismo y burguesía marchan unidos. Sin que aquél sea un reflejo mecánico de ésta, sí cabe decir que sus interrelaciones son profundas, que los vaivenes políticos y sociales de la clase se recogen en la prensa"[4].

Si en lo que respecta al punto de partida cronológico ya tenemos una propuesta inicial que nos relaciona nacimiento burgués, prensa y proceso constitucional, cerremos el proceso cronológico con la caída de la reina Isabel II en 1868. Como ya he indicado más arriba y con palabras de Fernando Garrido desaparecía con ella el "último Borbón" expresión con el que editaría un libro en 1868[5]. Estaba claro su error, hoy podemos decir que sería válida dicha expresión para él y para aquella situación, pero no así para el transcurso histórico[6], aunque no cabe duda que la caída de Isabel II reflejaba la crisis del sistema en su conjunto como consecuencia de la crisis financiera y de subsistencias como bien plantearon en sus trabajos Sánchez Albornoz[7], Vicens Vives[8] o Lacomba[9] entre otros, pero sin olvidar además los problemas políticos y sociales como bien ha escrito Artola[10].

2. Constitución de 1837 y la prensa

La Constitución de 1837 era fruto de la transación entre los moderados y los progresistas por primera vez en España, pero tenía todavía diversas cortapisas

4. BOZAL, V. *La Ilustración gráfica del XIX en España.*

5. GARRIDO, F. *Historia del último Borbón de España*, 3 vols.

6. Como curiosidad quisiera reseñar error no menor que el que le llevó al primer ministro de la III República Francesa, Thiers, a decir que habiendo puesto punto final a la Comuna de París en 1871 se había terminado con el socialismo. Al parecer desde cualquier posición ideológica se estaba en disposición de querer acabar con lo de los otros, sin darse cuenta de que la realidad era mucho más profunda y estaba dispuesta a permanecer en el tiempo.

7. SÁNCHEZ ALBORNOZ, N. "La crisis de 1866 en Madrid. Caja de Depósitos, las sociedades de crédito y Bolsa" en *Moneda y Crédito*, 1967, nº 100 y en *España hace un siglo: una economía dual.*

8. VICENS VIVES, J., en colaboración con NADAL OLLER, J. *Historia económica de España.*

9. LACOMBA, J.A. *Introducción a la historia económica de la España contemporánea.*

10. ARTOLA, M. *La burguesía* ..., p. 363.

como era que permanecía el sistema censitario, aunque es cierto que con mayor amplitud de miras que su antecesor Estatuto Real y, por lo tanto, con más posibilidades de mayor representatividad, aunque recortada. No olvidemos que al fin y al cabo el modelo dominante en Europa era partir del censo. También se mostraba restringindo en tanto en cuanto fortalecía la prerrogativa real y puede decirse que más, incluso, que la Constitución de 1812, paradigma del liberalismo decimonónico, y además establecía dos Cámaras, lo que mostraría un cierto anclaje en el pasado, aunque es cierto que igualmente en este aspecto lo que dominaba en Europa aquellos días era ese mismo modelo bicameral.

Pero también la Constitución de 1837 aportaba la "libertad de imprenta" o lo que era lo mismo la libertad expresión, a la vez que afianzaba la necesidad de derribar barreras que sirvieran para la promoción de las elites burguesas siguiendo el nuevo espíritu europeo nacido de las revoluciones de 1830. Burguesía que junto a la aristocracia terrateniente, no olvidemos que habían perdido los señoríos, pero conservaron las tierras, y sobre todo la burguesía de los negocios se habían configurado definitivamente como "la otra clase dominante" en palabras de Eiras Roel[11]. Quien quedaba claramente desplazado de esta nueva trama dominante era el otro viejo grupo del antiguo régimen: el eclesiástico, que se alejaba de la realidad cotidiana, producto, sobre todo, y consecuencia de la insuficiente preparación cultural del clero y su escasa apertura social entre menesterosos y jornaleros. Sólo tras el concordato de 1851, la educación que se impartirá en los seminarios verá nacer una etapa de reorganización y reconstrucción material, siguiendo las pautas del mayor dinamismo impuesto por Balmes, entre otros[12].

Así pues, Constitución de 1837, asentamiento burgués y libertad de expresión terminarán configurándose como elementos de una misma realidad. En lo que respecta a la prensa se iría "de la nada al cuarto póder" como titulan Sánchez Aranda y Barrera[13]. Evidentemente la libertad de expresión que se deduce de todo ello

11. EIRAS ROEL, A. "Introducción" a "El cenit del poder europeo 1830-1870" en *Historia del mundo moderno*, t. X, pp. XIII-XIV.

12. EIRAS ROEL, A. "Introducción" a "El cenit del poder..." en *Historia del mundo moderno*, pp. XXVII-XXVIII. El propio Eiras incide en esta aportación de Balmes, sobre todo en lo que respecta a la lejanía del clero de las clases menos favorecidas.

13. SÁNCHEZ ARANDA, J.J. y BARRERA, C. *Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1875*. La expresión corresponde al título del capítulo cuarto de la obra mencionada.

no llega de improviso sino que, al igual que había orurrido en los años de Cádiz y de la Constitución de 1812, se produce tras largos y costosos avatares históricos. No podemos olvidar, ni dejar de reseñar que la Constitución de 1812 había sido rechazada con la vuelta de Fernando VII en 1814, que había sido recuperada tras el alzamiento de Riego en 1820 durante los años del Trienio (1820-1823), de nuevo suprimida al ser repuesto otra vez Fernando VII como consecuencia de la segunda invasión francesa en este caso de los llamados "Los cien mil hijos de San Luis" tras los acuerdos del Congreso de Verona de 1822 y, como hemos señalado al inicio de estas páginas, al advenieminto del reinado de Isabel II, sustituida por el Estatuo Real de 1834 y ahora, al fin, por la consecución de la Constitución de 1837. Ajetreos históricos que muestran una historia de vaivenes políticos y sociales. La burguesía llega, se va o la echan y vuelve en diversas situaciones. En paralelo ocurre algo similar con la libertad de expresión, la libertad de prensa, o con la aparición del "cuarto poder".

3. El cuarto poder

Aunque aceptamos la proposición de Sánchez Aranda y Barrera, no quiere decir que no haya discrepancias, en concreto Mª Cruz Seoane difiere de este enunciado, ya que escribe que en realidad el cuarto poder, no es más que la expresión de los distintos poderes existentes en la lucha por el dominio del poder, y por ello la prensa, añade, es la forma de presentar ante la sociedad la vocación partidista de todo ese entramado[14]. De cualquier manera la configuración de ese "cuarto poder" va a seguir una historia semejante a la historia política. Así el profesor Almuiña indica que habrá una primera gran etapa, que el denomina de "censura previa", y que abarcaría entre el siglo XVI y 1808. Una segunda etapa que comprendería desde la napoleónica Constitución de 1808 hasta el advenimiento de Isabel II, donde se perfilarían perfectamente los vaivenes políticos y los de la vida de la prensa. Período que muestra "la pugna entre el sistema preventivo y el represivo". Para ello el profesor Almuiña muestra dichas alternancias como es que en los años de Cádiz se inauguraría la libertad de prensa en España; una vuelta al Antiguo Régimen sería la España de Fernando VII entre 1814 y 1820 donde retorna la censura previa, para poder volver a hablar de libertad de expresión y para un segundo momento liberal

14. SEOANE, Mª C. *Historia del periodismo en España. 2. el siglo XIX*, p. 15.

habrá que esperar a los años del Trienio, para concluir este fase con un último coletazo de régimen absolutista entre 1823 y 1833 en lo que conocemos como Década Ominosa. La tercera y última etapa, en la que se irá progresivamente afianzando el ideal de "libertad de prensa", se producirá en los años del reinado de Isabel II y en concrento desde la aparición de la Constitución de 1837, no sin pasar por diversos y variados avatares de libertad y control como muestra que los años de las Regencias (1833-1843) podrían ser considerados como los del nacimiento del denominado "cuarto poder", pero se volverá a un rígido control de la misma durante el periodo dominado por los moderados (1844-1854), volviendo a la libertad brevemente durante el Bienio Progresista (1854-1856), moviéndose los años finales del reinado entre el eclectisicmo (1856-1863) y la represión prerrevolucionaria (1863-1868)[15].

Este largo camino, que como vemos duró varias centurias, y que si nos limitamos sólo al asentamiento y lucha por la defensa de la libertad de prensa deberemos atravesar prácticamente todo el siglo XIX, lo que muestra un amplio proceso de "afianzamiento progresivo del 'cuarto poder' entre 1833 y 1868"[16]. Este afianzamiento curiosamente se inicia con la ley de 4 de enero de 1834, que combina la censura previa con el sistema represivo, para ello veamos lo que dice, por ejemplo, el preámbulo de Reglamento de Imprentas de dicha fecha: "no pudiendo existir la absoluta e ilimitada libertad de imprenta, publicación y circulación de libros y papeles, sin ofensa de la pureza de nuestra religión católica y sin detrimento del bien general, ni todas las trabas y restricciones que han subido hasta aquí sin menoscabo de la ilustración tan necesaria para la prosperidad de estos Reinos; a fin de evitar ambos extremos y que sus habitantes no carezcan de los conocimientos artísticos y científicos que tanto les interesan"[17]. Partiendo de este aserto se irán desgranando una serie de condicionantes que muestran bien a las claras este control que tras la muerte de Ferrnando VII va a persistir aún algún tiempo. Control que se matizará en el artículo sexto de la ley en el que se declaran las obras sujetas a dicha censura previa como son "todas las que traten de religión, materias sagradas y eclesiásticas", lo que muestra todavía fuertes presiones de la Iglesia, que

15. Para un desarrollo exhautivo de todo este amplísimo proceso ver ALMUIÑA, C. *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)*, pp. 169-245.

16. ALMUIÑA, C. *La prensa....*

17. Preámbulo del Reglamento de Imprentas de 4 de enero de 1834.

se resiste a perder sus cotas de poder, pero también como indica el artículo sétimo "lo estarán igualmente todas las obras, folletos y papeles que versen sobre la moral, política y gobierno, abrazando esta palabra cuanto tenga relación directa o inmediata con nuestra legislación", es decir que el gobierno se aseguraba así mismo su propia protección[18]. Se incluye también, como escribre el profesor Almuiña, en el artículo octavo la familia real o materias de Estado, aunque quizás lo más llamativo sea que en el artículo noveno se incluyen obras "que traten de geología, historia, viajes, las de recreo o pasatiempo, como poesías, novelas y composiciones dramáticas y, por supuesto los periódicos que no sean puramente técnicos o traten únicamente de artes o ciencias naturales o de literatura"[19]. Vemos, pues, que los inicios del denominado "cuarto poder" no pueden ser más rígidos y restrictivos.

Así sólo podemos empezar a hablar de *cierta libertad* con la ley de 22 de julio de 1837, que sin duda parte de las propuestas constitucionales aparecidas en 1837, que establecía, al fin, libertad de imprenta sin censura previa, aunque lógicamente "sólo con sujeción a las leyes" como establecía el artículo segundo de la norma, lo que en palabras de Seoane "dejaba un amplio margen de interpretación a los gobiernos"[20]. De cualquier manera esta ley es importante, desde el punto de vista que estamos tratando, porque por primera vez define lo que es un periódico, y así dice que "se entenderá por periódico para el objeto de la ley, todo impreso que se publique en época o plazos determinados o inciertos, siempre que sea un título adoptado previamente y que no exceda de seis pliegos de impresión del papel de la marca de sellado", lo que nos indica que se pone tope tanto desde la prespectiva de su naturaleza, como del tiempo en que se edita, como de las características de tamaño y del tipo de papel, una manera de control como otra cualquiera, aunque con apariencia, sin duda, de una nueva libertad.

La prensa se convertía así en el máximo exponente de la libertad de expresión por una parte y por otra aparece ya como un grupo de presión, por eso había

18. Ley de Imprenta de 4 de enero de 1834, artículos 6º y 7º.

19. ALMUIÑA, C. *La prensa vallisoletana...*, nota 160, pp. 200-201. En nota 161, p. 201 añade cuales se dejan libres de censura como "los libros y papeles puramente de oficios mecánicos y artes, de literatura, matemáticas, astronomía, navegación, agricultura, comercio, geografía, materia militar, botánica, medicina, cirugía, farmacia, física, química, mineralogía, zoología y demás ciencias naturales y exactas y materias económicas y administrativas", como vemos todos un importante elenco, aunque de cualquier manera contradictorio.

20. SEOANE, Mª C. *Historia del periodismo...*, p. 155.

que darle libertad, pero bajo control, el cuarto poder estaba ahí, pero con seguridades de servicio como voz de la clase dominante, la burguesía.

4. La prensa como voz de la burguesía

En este sentido, de voz de un grupo social, venía a recoger una tradición, como era la tradición oral y que bien ha sabido explicar el profesor Botrel[21], destacando, sobre todo, el papel de las hermandades de ciegos[22]. Así mismo Valls[23] ha explicado los espacios de su expansión, que se desarrollarían en la calle –coplas de ciego, oraciones, canciones populares, etc.–, la Iglesia, sobre todo desde el púlpito con los sermones, la catequesis y la liturgia, alrededor de la familia y en torno a gremios, asociaciones, ateneos, clubs sociales, además de la oratoria existente en el Parlamento, la escuela y la universidad. Elementos todos ellos de tradición oral y que se justificarían como consecuencia del analfabetismo existente en la sociedad siguiendo la explicación gramsciana[24].

Aspecto que conectaba con la lectura colectiva. Es decir, allí donde predominaba el analfabetismo se podía influir en el grupo con la lectura por el poder dominante de lo que interesaba transmitir, así el periódico jugó en el siglo XIX un papel semejante al que en su momento ejercieron los ciegos con los pliegos de cordel[25]. Se promulgaba la noticia, se editaba, se leía y se comentaba en público lo que permitía influir en el medio en que se desenvolvía, lo que no quiere decir, eso sí, que el periódico se editara pensando en su uso colectivo, desde la perspectiva del negocio era entonces un mal negocio. Aunque pudieron editarse algunas secciones de éstos que tuvieran claras intenciones de ser editadas para ser leidas en público y recordarlas, como ha escrito Brey en referencia al periódico gaditano *El proletario*[26], o como usaron los propagandistas saintsimonianos, blanquistas o proudho-

---

21. BOTREL, J.F. *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX.*

22. En este sentido ver BOTREL, J.F. "La Hermandad de ciegos de Madrid" pp. 19-98 y "De los ciegos considerados como mass-media" pp. 99-148, en *Libros, prensa,....* Además de "Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne" en *Melanges de la Casa de Velazquez*, t. IX, pp. 417-482 y t. X, pp. 233-271.

23. VALLS, J.F. *Prensa y burguesía...*, pp. 34-35.

24. GRAMSCI *Cultura y literatura*, citado en VALLS, J.F. *Pensa y burguesía...*, p. 35.

25. BOTREL, J.F. *Libros, prensa y ...*, pp. 119-175.

26. BREY, G. "Ideologia, acontecimiento y poesía en el periódico obrero de Cádiz *El proletario, 1902-1903*" en *Seminaire de methodologie de la presse espagnole*, Pau, 23-24, XI, 1979.

nianos, entre otros movimientos colectivos, e incluso el gran federalista Pi y Margall para crear y difundir a través de la prensa obrera la necesidad de un ambiente proclive a extender el asociacionismo obrero[27]. Así podemos ver que con el tiempo no sólo se articuló la prensa como un elemento de vehículo de la voz de la burguesía, sino también del socialismo y del anarco-sindicalismo[28].

Pero volvamos la vista de nuevo a las leyes de imprenta y prensa para tratar de seguir entendiendo la fuerza de esta voz de la burguesía. Así partamos de la Constitución de 1837 y de la ley ya referenciada de marzo de ese mismo año, donde incluso hemos podido leer que se entiende por un periódico. Pues bien, unos meses más tarde, concretamente el 17 de octubre aparecerá una ley de *Reordenación de la prensa* donde se reafirma el derecho de rectificación, el de la responsabilidad total del editor y que incluso se obligue a depositar un ejemplar del periódico ante el Jefe Político o el Alcalde y otro ante el promotor fiscal, con lo que nos podemos preguntar si estamos hablando de una censura previa camuflada, aunque no podemos olvidar que estamos en los años de la guerra civil, como fue la carlista como telón de fondo. Pero, también es cierto, que con ella se abre todo un amplio camino para seguir la pista a un sin fin de Reales Órdenes, leyes y normas. Por citar algunos ejemplos veamos la Ley de Imprenta de 9 de julio de 1842 en plena Regencia de Espartero, que si bien es cierto, en palabras de Morayta[29], que Espartero fue relativamente tolerante con la prensa. En dicha ley se incluyen los impresos no periódicos con el intento de controlar aquella prensa que escondida tras la no periodicidad en realidad juega el mismo papel de la permanente. Además en 1844, en el tránsito de las regencias al reinado personal de Isabel II e iniciarse los pasos hacia la década moderada, se establecerá el depósito previo[30], que junto a matices claramente restricitvos del derecho de rectificación, mostrarán el camino hacia el control de la prensa.

---

27. EIRAS ROEL, A. "Introducción" a "El cenit del poder..." en *Historia del mundo moderno*, t. X, p. XLVII.

28. Sobre la influencia en las masas ver, aunque se salga de nuestro espacio cronológico, el interesante trabajo de TAVERA, S. *'Solidaridad obrera'. El fer-se i desfer-se d'un diari anarco-sindicalista (1915-1939).*

29. MORAYTA, M. *Historia general de España.*

30. Depósito previo que en Madrid estará valorado en 120.000 reales u 80.000 en las capitales de provincia, valgan como ejemplos.

La Constitución de 1845 será la base de los moderados y con ella el freno a la libertad de expresión. Así, aunque puede leerse en el artículo segundo de la Constitución que "todos los españoles pueden imprimir y publicar libremente sus ideas sin previa censura, con sujeción a las leyes"[31], en realidad se está escondiendo una normativa claramente restricitva, como lo muestra el ya mencionado decreto de abril de 1844 en relación al depósito previo y el derecho de rectificación, el decreto de julio de 1845 que crea el Tribunal Espacial para delitos de prensa frente al anterior jurado e introduce el calificativo de escritos subversivos y sediciosos, como en los mejores tiempos del Antiguo Régimen. Pero, quizás, el momento más restrictivo aún no había llegado como lo muestra el decreto de Javier de Burgos de 18 de marzo de 1846 "que contempla la posibilidad de suspensión temporal o definitiva de los periódicos y la inhabilitación de su editor responsable para algunos delitos"[32]. Medidas que tenían, lógicamente, su propia justificación como era frenar lo que se podía considerar como excesos de la prensa.

Estaba clara la política de los moderados, para ellos la revolución era consecuencia de la libertad de expresión, por lo tanto había que refrenar a la prensa todo lo que se puede para que todo se dirija por los cauces concebidos por el poder. Ahí quedarán como muestra las reales órdenes del Conde de San Luis de julio de 1850 contra "los abusos de la prensa" o el decreto del gobierno Bravo Murillo de enero de 1852 "para atajar los males de la prensa".

Y no digamos el control que el moderantismo quiere ejercer sobre el despertar del movimiento obrero, como dice Mª Cruz Seoane "el miedo de la burguesía dirigente a un incipiente despertar de la conciencia proletaria"[33] le llevará, incluso, a poder imponer multas superiores a los periódicos de menor tamaño y menor precio, que se piensa estarían en manos de los dirigentes obreros, hasta el punto que la ley recoge que "como los periódicos más perjudicados suelen ser los que por su corto tamaño y baratura penetran hasta las clases menos acomodadas o con el peligro de llevar los inconvenientes de la lucha política a esa humilde y pacífica esfera, ha parecido necesario aumentar las garantías de semejantes escritos,

31. Constitución de 1845, artículo segundo.

32. SEOANE, Mª C. *Historia del periodismo...*, p. 173 donde indica, además, las características de estos delitos como: supresión definitiva de los periódicos que contuviesen invectivas contra la reina, la familia real o las prerrogativas del trono; suspensión temporal de los periódicos que incitasen a la desobediencia del Gobierno o al desprecio de sus disposiciones.

33. SEOANE, Mª C. *Historia del periodismo...*, p. 174.

exigiendo a sus editores un depósito mayor que el establecido para aquellos que en la magnitud de la empresa llevan una prenda más de que su redacción no traspasará los límites de la moderación y el decoro"[34]. Situación que llegó a provocar una huelga general de periódicos como protesta ante semejantes dislates del poder. En cualquier caso el ciclo se cerraría con el decreto de enero de 1853 que permitirá el secuestro de aquellos sin necesidad de denuncia y que contengan críticas contra el rey, la familia real, la religión y sus ministros.

Algo cambió, de todas formas, en los años del Bienio Progresista, ya que la ley de diciembre de 1855 sobre competencias en la materia delictiva impedía el secuestro previo y además sentaba las bases para que la prensa se transformara de periódico de opinión en periódico de información, es decir, estábamos viendo nacer la prensa moderna. No cabe duda, por otra parte, que el impulso del ferrocarril facilitó la expasión de la prensa, ya que permitía acelerar la llegada y distribución de ésta en sus correspondientes ámbitos. Además desde 1849 el franqueo previo de los envíos hacía entender que el periódico tenía ya una influencia sustancial en el medio social y lo corrobora el hecho de que desde 1856 dicho franqueo sea obligatorio. Añadamos, por último, que en la creciente distribución de noticias el servicio de telégrafos jugará su papel correspondiente en lo que concierne a hacer llegar con mayor rapidez la noticia a sus espacios de distribución como son las páginas del periódico. Ferrocarril y telégrafo serán claves en la expansión de la prensa, aunque no olvidemos que a cambio el control de la misma seguirá en manos del gobierno de turno.

Si los años de 1854 a 1856 habían facilitado una tímida apertura, los años finales del reinado de Isabel II supusieron, en líneas generales, nuevos procesos de endurecimiento de la libertad de expresión. En un rápido repaso puede citarse la conocida Ley Nocedal de 1857[35], conspícuo neocatólico, que supondrá dar poder omnímodo a la autoridad para suspender cuando crea preciso la publicación del

34. SEOANE, MªC. *Historia del periodismo...*, p. 174.

35. Sobre el enfrentamiento con Sagasta, con ocasión de los abusos de la aplicación de esta ley, ver el debate parlamentario en DELGADO IDARRETA, J.M. "Sagasta en el Parlamento" en CAPELLÁN DE MIGUEL, G. (edit.) *Parlamento, parlamentarios en la España liberal. Orovio y Sagasta*. Respecto al discurso de referencia ver CAPELLÁN DE MIGUEL, G., DELGADO IDARRETA, J.M. y OLLERO VALLÉS, J.L. *Manuel de Orovio y Práxedes Mateo-Sagasta. Discursos parlamentarios*, discurso 4: "Valoración del estado de la imprenta en España y defensa de la libertad de prensa".

periódico e incluso prevé la limitación de las páginas del mismo. Si bien los años del gobierno O'Donnell, y con motivo de la guerra de Marruecos no van a ser distintos, ya que con esa excusa la censura será total para la prensa, como escribe Almuiña al decir que "como prueba de su patriotismo, debe contribuir a allegar recursos"[36]. Continuando en este rápido repaso no podemos olvidar las dos leyes de Cánovas del Castillo en el año 1864, la primera de 22 de junio de ese año duró exactamente una semana, y la ley de imprenta de 29 de junio, que tampoco serviría para atajar el famoso artículo de Castelar titulado "El Rasgo" en el periódico *El Demócrata*. En todo caso se mueve en la órbita del control del poder. El ciclo concluye con la Ley de Imprenta de 1867 de González Brabo, que había sido un radical periodista en su juventud, pero que concluirá su vida en el partido conservador, hasta el punto que autorizó a suprimir aquellos periódicos que hubieran sufrido la suspensión por tercera vez y además los Tribunales dictaminarán sobre éstas, siendo las sesiones a puerta cerrada, lo que muestra, más bien, su talente autoritario, más que el democrático y de defensa de las libertades.

5. Prensa, libertad de expresión, opinión pública

Vemos pues que los años del reinado de Isabel II no se caracterizaron precisamente por la defensa de la libertad de expresión, más bien tendríamos que decir que el control de la "voz" es permanente. Habrá que esperar a la revolución de setiembre de 1868 para hablar del nacimiento de una mayor aproximación a la misma. En concreto habría que hacer mención, en estos momentos, al decreto de 23 de octubre de 1868 para poder hablar de un paso importante en el camino a la construcción de la prensa contemporánea, en concreto, como recoge Blanco Martín veamos el preámbulo de dicha ley que viene a ser una auténtica síntesis de todo el proceso señalado. Así se puede leer en el mismo "a la primera aurora de nuestra libertad se reconoció el derecho de todos los españoles para imprimir y publicar sus ideas sin previa censura: derecho consignado posteriormente en todas las Constituciones, pero con grandes normas a veces en las cláusulas reglamentarias y reducido, por último, a la nulidad más absoluta para que los escándalos de todas las especies no tuvieran la menor traba ni cortapisa, fingiendo los gobernantes, con hipócrita industria y solemnidad irrisoria, que al orden social estaban atentos, cuan-

36. ALMUIÑA, C. *La prensa vallisoletana...*, p. 236.

do ellos sólos introducían el desorden más ruinoso en todos los ramos de la Administración pública del Estado. Mal pudieran oprimir a la Nación española ni engañar a las personas más incautas, si la imprenta gozara de sus legítimos fueros..."[37].

De todas formas los periodos comprendidos entre 1843 y 1854, década moderada, y 1856, tras el final del Bienio, y 1868, caida de Isabel II, se mantuvo una cierta tolerancia para la expresión del pensamiento, aunque nadie puede negar que las leyes intentaron frenar la implantación de la prensa. Lo que no pudieron conseguir fue que ni dejara de establecerse ni impedir su expansión, consecuencia del aumento de alfabetización, que suponía un mayor número potencial de lectores y una mayor politización de la vida diaria. En este sentido no hay mas que hacer notar como los propios partidos buscan tener sus propios órganos de expresión, tanto los dominantes en el espectro político, como es el caso de los partidos moderado y progresista, como otros que tienen menos impacto social como es el caso de los carlistas, republicanos y demócratas, sin olvidar, obviamente a los obreristas, ácratas o socialistas. Era el inicio de una prensa política, bien ideologizada, a pesar de la opresión que el poder podía y quería ejercer, hasta el punto, como escribió Donoso Cortés, que el periódico era la voz del partido, concretamente explicaba "cada uno lee el periódico de sus opiniones; es decir, cada español se entretiene en hablar consigo mismo. La discusión perpetua es un perpetuo diálogo, y el periodismo, consagrado a mantener perpetuamente vivo ese diálogo en la sociedad, es precisamente por resultado un monólogo perpetuo. ¿Queréis saber lo que es un periódico? Pues un periódico es la voz de un partido que está siempre diciendo a sí mismo: Santo, santo, santo"[38].

Si por una parte la historia de la prensa es la de la lucha por la libertad de expresión, por otra también tiene otro objetivo singular como es de la influencia en la opinión pública. Si la liberatad de prensa tenía una base en el desarrollo contitucional, no es menos su evolución desde la perspectiva legal pertinente, y, por supuesto, el asentamiento de la misma en manos de la burguesía dominante, que ha llegado a alterar el panorama en función del péndulo político, como muestra los avances que facilitaron la Constitución de 1837 y la legalidad que le acompaña o

37. Texto recopilado en BLANCO MARTÍN, M.A. "Opinión pública y libertad de prensa" en *La prensa española durante el siglo XIX*, p. 48.

38. "Interpelación al discurso sobre la situación de España" de 30 de diciembre de 1850. *Obras completas*, BAC, t. II, p. 487, citado en SEOANE, Mª C. *Historia del periodismo...*, p. 175.

el mayor control con la Constitución de 1845 y su desarrollo por los gobiernos moderados. Pero, en cualquier caso, también la configuración de la prensa debe resaltar su intento de factor desencadenante de la evolución del pensamiento social.

Se puede escrutar a lo largo del siglo XIX como la prensa se va configurando en sus relaciones como propaganda con la política del poder. En este sentido podemos indicar como la prensa va estructurando sus bases en la transformación de la misma desde el Antiguo Régimen hasta la consecución del proceso constitucional, pero desde aquí va creando la conciencia nacional[39]. Pero desde ahí la diversidad burguesa irá definiendo los modelos liberal-moderado o progresista que las circunstancias irá exigiendo, sin olvidar, por supuesto las relaciones burguesas con el pueblo, al que al fin y al cabo debe dominar y controlar. Todo ello va dibujando la opinión pública como consecuencia del peso que la prensa irá adquiriendo en el juego político y por lo tanto la necesidad que el poder tendrá de inspeccionar todo el desarrollo de la misma desde el control de la imprenta, a la evolución y difusión del periódico y la libertad de expresión, que era su consecuencia más directa.

Por otra parte podemos pensar que la prensa no mediatiza los acontecimientos, ya que inicialmente su área de influencia es relativamente pequeña, limitada, pero sí presiona sobre las áreas de poder, no podemos olvidar que, si bien lo rural queda algo alejado, salvo casos concretos, de la realidad cotidiana, no ocurre lo mismo con su verdadera zona de influencia que es fundamentalmente la ciudad y ahí se establecen los poderes representantes de la sociedad. Como escribe Blanco Martín "la prensa se adapta a la realidad de las corrientes ideológicas, en la burguesía incipiente..."[40].

Ahora bien, en última instancia, tanto desde el proceso cronológico como desde el panorama político la prensa sí que terminó configurando la conquista popular de las libertades y los derechos. Es más ¿cómo plantear el desarrollo de la prensa en paralelo al proceso político y al asentamiento de la burguesía en el poder? Para responder habría que tener en cuenta unas consideraciones previas, para lo que habrá que tener en cuenta que la prensa no puede ni debe ser conside-

---

39. No olvidar el ¡Vive la Nation! de Sièyes, que sería el grito de partida para la consecución de la realidad nacional, sin olvidar *Dircursos a la nación alemana* de Fichte, sobre el caso concreto del futuro país centroeuropeo. Al respecto puede verse BUSQUETS, J. *Introducción a la sociología de las nacionalidades*, pp. 19-20.

40. BLANCO MARTÍN, M.A. "Opinion pública...", p. 28.

rada como simple proveedora de información, pues incluso aislada, muchas veces, hay que tenerla en cuenta como modelo cultural y ver sus relaciones con los condicionamientos económicos, pues sin dinero no se puede lanzar y mantener el periódico, en última instancia, ya lo hemos señalado anteriormente, terminará construyéndose como un negocio.

En el primer caso, es decir, no sólo hay que entenderla como superadora de la simplicidad de mera transmisora de noticias o de pura información, sino que deber tomarse en cuenta como "la expresión de un conflicto que pone de manifiesto la existencia de sectores de opinión con intereses enfrentados"[41]. Así la libertad de expresión se convertiría en una libertad a conquistar y la libertad de imprenta y de prensa sería la consecuencia lógica de una reivindicación política posterior, pero necesaria. Por eso en un principio, incluso en los años finales del Antiguo Régimen, se acepta la existencia de dichas libertades aunque las pone bajo control y a la total discrecionalidad del poder, no dándose cuenta de que "el decreto fundacional de la libertad de imprenta es por razón de su ambigüedad el de la formulación más sencilla y, por lo mismo, el margen de libertad que concede el más amplio"[42].

En el segundo caso, es decir, como modelo cultural podremos tener en cuenta que la prensa puede ser analizada por sí misma, es decir tomada como sujeto, pero también como objeto que nos informa sobre lo cotidiano o en el caso que nos trae como campo de análisis del mundo cultural, como decía R. Marrast el historiador o cualquier otro analista social "ya estudie la historia, la historia de las mentalidades, de las palabras, de las doctrinas económicas, políticas o literarias de las costumbres, no puede en la actualidad trabajar válidamente sin recurrir a los documentos y a la información que le proporcione la prensa"[43]. Por lo tanto el hecho cultural se convierte también en fenómeno sociológico en tanto en cuanto supone su intermediación social desde dicha prespectiva al abrir su campo a esas otras disciplinas. Por ello, y ya que nos encontramos en un entramado entre prensa y literatura, ya que estamos en torno a la figura del riojano Bretón de los Herreros, no podríamos dejar de soslayo el ver como se entraría en este análisis desde la visión del filólogo, ya que "para el curioso por los fenómenos literarios prevalece el inte-

41. ARTOLA, M. *Partidos y programas políticos (1808-1936)*, t. I, p. 133.

42. ARTOLA, M. *Partidos y programas...*, p. 133.

43. MARRAST, R. *La prensa española del siglo XIX: algunos problemas de investigación*, p. 15.

rés por el cómo se dice, por la especificidad del texto considerado él solo como una red de relaciones intrínsecas de significación" como escribe Romero Tobar[44]. Así la prensa periódica se convertirá, a su vez, en una nueva forma de comunicación de los textos literarios. Es más, en este siglo XIX quienes redactarán gran parte de los periódicos serán gentes dedicadas a las letras entre los que podemos destacar, y por no hacer muy exhautiva la lista y al margen de sus ideaologías a Juan Nicasio Gallego, Leandro Fernández de Moratín, Alcalá Galiano, Donoso Cortés, Jaime Balmes, Mesonero Romanos, Benito Pérez Galdós, José M. Blanco White, Emilia Pardo Bazán, Pio Baroja, Valle Inclán, Larra o el riojano Manuel Bretón de los Herreros[45], porque "la palabra y la pluma son los instrumentos que establecen la comunicación con el pueblo, nuevo señor; el político de esta hora será orador o escritor"[46]. Evidentemente no vamos a discutir ahora a ninguno de ellos y mucho menos a un personaje como Larra, que vive en gran medida del periodismo, pero tampoco a Bretón de los Herreros desde nuestra perspectiva riojana, ya que desde 1831 había iniciado su labor como redactor periodístico en *El Correo Literario y Mercantil*, *La Aurora de España*, *La Abeja*, después convertido en *El Universal*, o *La Ley*[47], todos ellos en la capital de España donde terminará asentándose, entre otras razones, al ser Director y Bibliotecario Mayor en 1847 e incluso Director de *La Gaceta de Madrid* entre 1843 y 1847[48].

Nos quedaría el tercer factor en relación a cómo unir el desarrollo de la prensa en relación al proceso político y al asentamiento burgués en el poder, que vendría mediatizado por las relaciones económicas, aunque con pequeñas excepciones,

---

44. ROMERO TOBAR, L. "Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX" en *La prensa española durante el siglo XIX.*

45. VALLS, J.F. *Prensa y burguesía...*, nota 3 de pp. 40-41, donde aparece un amplísimo elenco de entre los más destacados de la España del siglo XIX. Sobre la misma cuestión se aporta también un catálogo a nivel regional de literatos, aunque, salvo pequeñas excepciones, sin tanta relevancia, en DELGADO IDARRETA, J.M. "Introducción, índice y notas" a *La Ilustración de Logroño.*

46. ACOSTA, J. *Periodismo y literatura*, texto sobre el que incide J.F. Valls en *Prensa y burguesía...*, p. 40.

47. *Manuel Bretón de los Herreros. Marcela o ¿a cuál de las tres?* en edición de MURO, M.A., p. 20.

48. MURO, M.A. "Introducción" a *Manuel Bretón de los Herreros...*, p. 21, donde aporta otros datos del mismo tenor, como es el caso de haber llegado a ser en 1853 miembro de número de la Real Academia Española de la Lengua "y, como Secretario de la institución, llevó a cabo una tarea ingente", p. 21.

que no harían sino confirmar dicha dependencia[49]. De todas formas este cuestión es en cierta manera difícil de dilucidar, entre otras razones, porque casi no se tienen datos y cuando existen son de los mismos periódicos, lo que puede considerarse su falta de fiabilidad, ya que con frecuencia quieren ser lo que no son. Así y hasta mediados del siglo XIX prácticamente no se conocen tiradas y por otra parte, lo efímero de su existencia hace que con harta frecuencia se dificulte aún más conocer ni siquiera con cierta aproximación, su verdadero gasto. Sólo con la aparición del timbre de correos puede empezar a saberse cual es la realidad del costo y en todo caso desde Madrid hacia el resto de España, ya que faltaba uniformidad al registro industrial, que es quien podía facilitar el dato, por otra parte. En concreto hasta 1872 no hay una estadística fiable en *La Gaceta de Madrid*, pero ya fuera de nuestro ámbito cronológico. Por otra parte sólo se intuye una cierta fuerza del diario si es capaz de sobrepasar la tirada de trisemanal a diario y si se edita en talleres propios, lo que además muestra que hay un grupo de apoyo detrás, o en talleres de libreros, lo que suele ser síntoma de corta vida[50]. Todo ello nos dejaría percibir, al menos, en lo que respecta a este período que dichos periódicos tienen poca importancia económica, que dependen en exceso de los vaivenes políticos, que le repercuten tanto en su escasa estructura como en su efímera vida, y por supuesto adolecen de un mínimo nivel técnico.

6. Conclusión

En fin, estamos ante una rápida mirada de lo que ha sido la prensa en la época que hemos denominado del asentamiento burgués y en el nacimiento de la libertad de expresión y que como ha escrito J. L. Comellas tiene su peso intrínseco en la vida parlamentaria, ya que llegó a discutirse sobre el tema en más de docientas ocasiones, más incluso que el "habeas corpus", la inviolabilidad del domicilio o la seguridad personal[51]. Es decir, fue el tema favorito no sólo del Parlamento sino también de alguno de sus parlamentarios como el caso, ya citado, del riojano, luego Presidente del Gobierno, Práxedes Mateo-Sagasta. De Sagasta podemos destacar, por ejemplo, su discurso de 14 de enero de 1862 contra la persecución que padece la prensa pro-

49. Sobre economía empresarial ver SÁNCHEZ ARANDA, J.J. y BARRERA, C. *Historia del periodismo...*, pp. 146-147.

50. SÁNCHEZ ARANDA, J.J. y BARRERA, C. *Historia del periodismo...*, p. 146.

51. COMELLAS, J.L. *Los moderados en el poder*, p. 165.

gresista con la aplicación de la Ley Nocedal de 1857 y tras un elogioso dictamen sobre *La Iberia*, que dirigía su amigo Pedro Calvo Asensio, y que más tarde él mismo conducirá, enumera los múltiples atropellos de todo tipo (recogidas, denuncias, etc.), que se ejercen contra la prensa de la oposición[52].

Pues bien, y para cerrar estas páginas citemos lo que el periódico *El Oriente* escribía para sus lectores el primero de diciembre de 1853 tratando de definir el peso que ya se atribuía a la prensa por aquellas fechas y lo que en realidad representaba y que definía de la siguiente manera: "locomotora de la vida intelectual, Telégrafo eléctrico del pensamiento escrito, ligera como el siglo, variable como la época, flexible como el tiempo...".

7. Bibliografía

ACOSTA, J. *Periodismo y literatura*, Madrid, 1973.

ALMUIÑA, C. *La prensa vallisoletana durante el siglo XIX (1808-1894)*, Valladolid, 1977.

ARTOLA, M. *La burguesía conservadora (1808-1869)*, Madrid, 1973.

ARTOLA, M. *Partidos y programas políticos (1808-1936)*, Madrid, 1974.

BLANCO MARTÍN, M.A. "Opinión pública y libertad de prensa" en *La prensa española durante el siglo XIX*, Almería, 1977.

BOTREL, J.F. *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, 1993.

BOTREL, J.F. "La Hermandad de ciegos de Madrid" en *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, 1993.

BOTEL, J.F. "De los ciegos considerados como mass-media" en *Libros, prensa y lectura en la España del Siglo XIX,* Madrid, 1993.

BOTREL, J.F. "Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne" en *Melanges de la Casa de Velazquez*, t. IX, 1973 y t. X, 1974.

BOZAL, V. *La Ilustración gráfica del XIX en España*, Madrid, 1979.

52. DELGADO IDARRETA, J.M. "Sagasta en el Parlamento" en CAPELLÁN DE MIGUEL, G. (edit.) *Parlamento, parlamentarios en la España liberal. Orovio y Sagasta*. Respecto al discurso de referencia ver CAPELLÁN DE MIGUEL, G., DELGADO IDARRETA, J.M. y OLLERO VALLÉS, J.L. *Manuel de Orovio y Práxedes Mateo-Sagasta. Discursos parlamentarios*, discurso 4: "Valoración del estado de la imprenta en España y defensa de la libertad de prensa".

BREY, G. "Ideología, acontecimiento y poesía en el periódico obrero de Cádiz *El proletario, 1902-1903*" en *Seminaire de methodologie de la presse espagnole*, Pau, 23-24, XI, 1979.

BUSQUETS, J. *Introducción a la sociología de las nacionalidades*, Madrid, 1971.

CAPELLÁN DE MIGUEL, G., DELGADO IDARRETA, J.M. y OLLERO VALLÉS, J.L. *Manuel de Orovio y Práxedes Mateo-Sagasta. Discursos parlamentarios*, Logroño, 2000.

COMELLAS, J.L. *Los moderados en el poder*, Madrid, 1970.

DELGADO IDARRETA, J.M. "Introducción, índice y notas" a *La Ilustración de Logroño*, edición facsímil, Logroño, 1993.

DELGADO IDARRETA, J.M. "Sagasta en el Parlamento" en CAPELLÁN DE MIGUEL, G. (edit.) *Parlamento, parlamentarios en la España liberal. Orovio y Sagasta*, Logroño, 2000.

EIRAS ROEL, A. "Introducción" a "El cenit del poder europeo 1830-1870" en *Historia del mundo moderno*, t. X, Barcelona, 1971.

GARRIDO, F. *Historia del último Borbón de España*, 3 vols., Barcelona, 1868-1869.

GRAMSCI *Cultura y literatura*, Barcelona, 1967.

LACOMBA, J.A. *Introducción a la historia económica de la España contemporánea*, Madrid, 1972 (2ª edic.).

MARRAST, R. *La prensa española del siglo XIX: algunos problemas de investigación*, Madrid, 1975.

MORAYTA, M. *Historia general de España*, (9 vols.), Madrid, 1886-1896.

MURO, M.A. (edición) *Manuel Bretón de los Herreros. Marcela o ¿a cuál de las tres?*, Logroño, 1998.

ROMERO TOBAR, L. "Prensa periódica y discurso literario en la España del siglo XIX" en *La prensa española durante el siglo XIX*, Almería, 1987.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, N. "La crisis de 1866 en Madrid. Caja de Depósitos, las sociedades de crédito y Bolsa", *Moneda y Crédito*, 1967, nº 100.

SÁNCHEZ ALBORNOZ, N. *España hace un siglo: una economía dual*, Madrid, edición revisada y ampliada de 1977.

SÁNCHEZ ARANDA, J.J. y BARRERA, C. *Historia del periodismo español desde sus orígenes hasta 1875*, Pamplona, 1972.

SEOANE, MªC. *Historia del periodismo en España. 2. el siglo XIX*, Madrid, 1996.

TAVERA, S. *'Solidaridad obrera'. El fer-se i desfer-se d'un diari anarco-sindicalista (1915-1939)*, Barcelona, 1992.

VALLS, F. *Prensa y burguesía en el XIX español*, Barcelona, 1988.

VICENS VIVES, J., en colaboración con NADAL OLLER, J. *Historia económica de España*, Barcelona, 1959.

EL HOMENAJE A BRETÓN. QUEL. 1870

Susana Rada Fernández
Instituto de Estudios Riojanos

Buenas tardes.

Podría decirse que el motivo que hoy me ha traído aquí no es más que un cúmulo de casualidades y avatares de la vida. Me explico: todo comenzó en 1996 cuando el Ayuntamiento de Quel, muy interesado por celebrar el bicentenario del nacimiento de D. Manuel Bretón de los Herreros, me pide ayuda para colaborar y organizar el año cultural. A partir de ese momento centro toda mi atención en la figura de Bretón: su vida, su obra, sus biógrafos, sus estudios más recientes...etc. En esta revisión de documentación encontré varias noticias contradictorias: Por un lado, aquellos que relataban el homenaje que se le rindió a Bretón en 1870, y por otro, aquellos que también lo contaban pero decían que años más tarde todos los poemas recitados e insertados en los muros de la casa de Bretón, como fiel signo de que aquello un día existió, habían sido fruto de la rapiña. Es en este momento cuando surge la idea de investigar "in situ" si eso es realmente cierto; para ello se congrega el pueblo de Quel, por segunda vez en su historia, ante la casa del vate queleño, para revivir el momento ocurrido hacía 126 años. Efectivamente, ahí estaba todo tal y como nos lo habían relatado los amigos y biógrafos de Bretón.

A partir de este momento, pasada la euforia inicial, hay que pensar filológicamente y comenzar una investigación de todo el material hallado. Surgieron un buen número de interrogantes, centrados específicamente en tres: Primero había que recabar información sobre cada uno de los poetas asistentes, ya que algunos de ellos nos resultaban casi desconocidos; en segundo lugar, se debía intentar responder a una pregunta clave: ¿Por qué un homenaje a un autor que todavía estaba vivo y por qué en Quel, pueblo con el que aparentemente había perdido contacto desde 1822. Finalmente, se tenía que conocer la relación personal de los poetas invitados, para ahondar aún más en la figura de Bretón, pero en este caso desde una perspectiva socioliteraria.

Y es por todo esto por lo que hoy estoy aquí con todos ustedes; por un simple cúmulo de avatares fortuitos me vi involucrada en esta gran familia de amigos de Bretón.

Una vez justificada mi presencia hoy aquí pasemos a analizar aquella congregación de poetas y personalidades relevantes de la vida decimonónica. La exposición se dirigirá en los siguientes puntos:

1. Los homenajes literarios.
2. El acontecimiento que tuvo lugar en Quel en 1870
3. La relación personal entre los poetas invitados lo que al mismo tiempo nos permitirá ver, de forma breve el panorama literario del momento.

1. Los homenajes literarios

Durante el s. XIX la poesía se sigue transmitiendo por los mismos cauces de siglos anteriores: Lecturas en tertulias y academias, recitado de textos en actos públicos, inserción de poemas en representaciones teatrales o simplemente por la acción de predicadores, buhoneros...etc. a los que, también, hay que añadir los usos y costumbres propios de la nueva e incipiente sociedad. Nos encontramos ante una sociedad burguesa muy dada a las reuniones en torno a cuestiones variadas bien de ámbito político, bien social, o simplemente literario. Los textos que aquí se exponían y declamaban tenían un carácter efímero, eran creados exclusivamente para ese momento. No se puede decir que fuesen espontáneos pero la vía oral de transmisión les hacía perder la seriedad y condición por la que siempre se ha caracterizado el texto poético. El hecho de declamar alrededor de una reunión de conocidos, amigos o simpatizantes concedía un valor popular al texto frente al individualismo que puede implicar el manuscrito. Uno de los textos recitados más habituales, y exclusivos de la época, eran las *poesías patrióticas*, en las que Bretón, por ejemplo, dio muestras de gran espontaneidad durante sus años de juventud. Las grandes tensiones políticas, la Guerra de la Independencia, las querellas entre absolutistas y constitucionales, los destierros, etc. dieron lugar a una riquísima producción de poemas patrióticos en la que participaron desde los más notables poetas y compositores hasta los más desconocidos copleros.

No sólo se difundió por estos canales la mayor parte de la poesía del s. XIX sino que también estas reuniones y tertulias sirvieron como lectura previa a la publicación manuscrita de obras teatrales, tal es caso de *La hipocresía del vicio* o *Mi dinero y yo*, esta última duramente criticada en la tertulia que tenía lugar semanalmente en casa de D. Patricio de la Escosura. Análisis que provocó, posteriormente, un rechazo por parte del público; lo que determinó a Bretón a no leer ninguna comedia más que tuviera en período de gestación o simplemente como ejercicio previo al día de la representación. Realmente, ésta era otra forma más de publicación textual.

A este cauce oral se debe añadir un nuevo canal de transmisión poética, *el álbum*: "manuscrito constituido por textos autógrafos de distintos autores al que se incorporan materiales pictóricos y musicales y tiene como finalidad el elogio de su destinataria", según definición que nos da Leonardo Romero Tobar en "La transmisión de los textos poéticos en el s. XIX", artículo inserto en la *Historia y Crítica de la Literatura española* de Francisco Rico. Esta vía está en la línea de la sociedad burguesa, muy dada al elogio y a la apariencia externa. Toda dama que se preciase debía tener su propio álbum, que además le confería más relevancia social en la medida que participaban con sus creaciones poetas, pintores y artistas, que disfrutaban en ese momento del gracejo del público. Dentro de esta línea de usos y costumbres burgueses hay que señalar otro tipo de textos manuscritos, creados también con un único fin elogiador: las Coronas (poéticas, literarias, fúnebres... etc.), los homenajes, los ramilletes...etc. Todos ellos sean libros o folletos constituyen verdaderas antologías de la poesía de la época, dedicadas a una persona a la que se desea homenajear con un marcado carácter de perdurabilidad, se trata de hacer inmortal al conmemorado. Aunque el libro no fue un medio habitual de transmisión poética hasta mediados de siglo, y por supuesto no fueron muy frecuentes los libros de uno o varios autores, sí fue usual que un grupo de poetas reuniera sus poemas dedicados en torno a un evento conmemorativo. Lo habitual era dedicarlos a personas destacadas bien en el mundo de las letras, bien en el de la política.

Lo cierto es que estas publicaciones encierran en sí mismas la mayor parte de la poesía decimonónica, a su vez siendo una perfecta muestra de los gustos, usos y costumbres de la nueva e incipiente clase burguesa. Son textos que se caracterizan por ser unos bellísimos libros y folletos, de muy corta tirada, destinados exclusivamente a un reducido grupo de amigos, que suelen ser los que participan activamente en el evento, y familiares. Estas ediciones tienen un carácter gratuito, en absoluto

tienen un fin comercial y en caso que éste existiera los fondos recaudados bien iban destinados a la familia, bien a alguna institución benéfica. Por ejemplo, al final de la Corona dedicada a Quintana se inserta una advertencia en la que se pone de manifiesto la ausencia de fines lucrativos y especulativos por lo que el dinero recaudado iría destinado a la Inclusa de Madrid.[1] Son producciones de varios autores que a su vez suelen ser auténticos expertos que participan de forma asidua en la mayor parte los acontecimientos realizados en su entorno. Parece ser que algunos de ellos debían colaborar, en cierto modo, obligatoriamente bien por el imperativo de su cargo, bien por su posición dentro de la sociedad del momento. Entre los más habituales cabe destacarse: Hartzenbusch, Manuel Bretón de los Herreros, Julián Romea, Baralt, Pedro A. de Alarcón, Grassi, Ponglioni, Tomás Rodríguez Rubí, Rossell...etc. Aunque sus poemas son creados para recitarlos o bien para insertarlos en un poemario de breve tirada, y aunque se ha considerado este tipo de poesía circunstancial y, en cierto modo carente de valor literario, lo cierto es que gran parte de los autores las recogen en la edición de sus obras. Así sucede con J.E. Hartzenbusch que recoge, en la edición que hizo D. Aureliano Fernández Guerra en 1887[2] a sus poesías, poemas creados para diferentes acontecimientos a los que había asistido, pudiéndose citar: "El Romance al Excelentísimo Sr. Don Manuel Bretón de los Herreros", poema con el que participó en el homenaje a Bretón de los Herreros en 1870. "Para el álbum de Julia", "Versos para un álbum", "Epístola al Excelentísimo Sr. Don Salustiano de Olózaga", texto que atestigua la amistad y relación existente entre ambos. Otro volumen en el que, también, se recogen este tipo de piezas de circunstancias, del mismo autor, es *Obras de Encargo* (1864).

Con todos estos datos se puede afirmar que estas composiciones no son espontáneas, sino que son poemas creados para un acontecimiento propio y habitual de la sociedad decimonónica. Son creaciones gestadas con un motivo concreto. Ya no es tanto la poesía como tal sino en función de un acto público, conmemorando una vida de trabajo o un acontecimiento especial.

Hasta ahora se ha reiterado la idea de que este tipo de eventos eran habituales y muy del gusto de la nueva sociedad burguesa, pero a partir de este momento

---

1. *Corona Poética dedicada al Excmo Sr. D. Manuel José Quintana con motivo de su coronación, por los redactores de la España Musical y Literaria, y publicado por D. José Marco (director de la sección literaria del referido periódico)*, Madrid 1855. Pág. 156.

2. D. Aureliano Fernández Guerra *Poesías de J.E Hatzenbusch*, Madrid 1887.

interesa matizar en cuanto a la terminología empleada, y por supuesto, respecto al *Homenaje* celebrado en el pueblo natal de Bretón de los Herreros: Joaquín de Entrambasaguas considera sinónimos los términos Corona Poética, Álbum Poético, Homenaje y Ramillete pero esta investigación permite concluir que los verdaderos sinónimos son Corona Poética y Homenaje, por tener las mismas características y haberse gestado con un mismo fin. Ambos, a su vez, difieren del álbum y del ramillete en el hecho de que el primero está compuesto por textos autógrafos de distintos autores que comparten lugar con pequeños grabados y dibujos, cuya única finalidad es la de elogiar a la propietaria y por supuesto destinataria, ya que son creaciones dedicadas siempre a damas. Esta integración de las artes espaciales y temporales confieren exquisitez y ostentosidad al género. Frecuentemente la crítica la ha considerado como "poesía de circunstancias" muy cultivada por poetas románticos e incluso por sus posteriores. Se sabe que Bretón, hombre de su tiempo, agasajó a un buen número de damas de su entorno con composiciones creadas para tal fin, entre ellas se puede destacar el poema que insertó en el álbum de la esposa de Segovia[3]. A su vez este tipo de poesía tenía una variedad denominada, poesía de abanico, en la que la improvisación era mucho más acusada.

El otro término rechazado como sinónimo es el de *Ramillete*, que, también, tenía un marcado carácter de agradecimiento, pero no se homenajea a nadie, son una serie de composiciones que el autor crea como regalo hacia una persona. Esto se ve perfectamente documentado en la dedicatoria de Federico Gómez Arias en su *Ramillete Poético-filosófico dedicado a los Excelentísimos Señores Marqueses de Comillas*, así dice:

> *"Excelentísimo señor:*
>
> *Distinguido y honrado por V.E. al ofrecerme y reservarme un plato en su banquete, celebrado en obsequio de S.A.R. la Infanta Dª Isabel, sentí una necesidad vivísima de demostraros el más profundo reconocimiento a tan para mí grata como inmerecida distinción. En la imposibilidad de cumplir con la personal asistencia, por mi sexagenaria edad y crónicos padecimientos, y en la mayor aún de responder dignamente a deuda de tal valía, dada su magnitud y mi pequeñez, he acudido al recurso de los poetas y filósofos, que con sus versos y máximas ofrecen cuanto poseen.*

3. Poeta invitado años más tarde al homenaje celebrado en Quel en honor a Bretón.

Pobre, sin colorido y sin perfume, es el ramillete humildísimo que a V.E. me permito ofrecer en estas breves y heterogéneas composiciones; porque secas ya en mí las fuentes del sentimiento y de la inspiración, no es posible que broten manantiales de luz y de armonía. No juzguéis mi gratitud por el insignificante valor de tan modestísimo ramo, juzgarla por lo que alienta mi atrevimiento de ofrecéroslo, antes que aparecer olvidadizo.

Barcelona 1º de Mayo de 1889

Federico Gómez Arias"

Frente a estos términos cabe destacarse los manuscritos encabezados en el título con los términos bien *Corona Poética,* bien *Homenaje,* aunque este último se ha generalizado especialmente durante el s. XX. El vocablo más empleado fue el de Corona, siempre fue un compendio de poemas o poemario de diferentes autores, reunidos en torno a un acontecimiento. Pero éste podía variar, ya que en algunos casos se celebraba un natalicio; en otros, la muerte de un personaje relevante o simplemente eran un reconocimiento social a una vida de trabajo. Entre las recopilaciones se pueden señalar algunas como: *Corona Poética dedicada al Excmo. Sr. D. Manuel José Quintana con motivo de su coronación, Corona Poética dedicada por la Academia de Buenas Letras al Sr. D. Alberto Lista y Aragón, Corona poética dedicada a honrar la memoria de D. Manuel Bretón de los Herreros.* En esta corona participan J.E. Hartzenbusch y Gerónimo Borao con las mismas composiciones dedicadas a Bretón y recitadas en su pueblo natal tres años antes, aunque las modificaron, ligeramente, para tal evento. *Homenaje al genio artístico de Rafael Calvo, (noviembre de 1888)* y *Homenage Poético a S. M: el Rey Don Alfonso XII en su feliz advenimiento al trono de sus mayores.* En éste encontramos en el prólogo una carta que envió Fernán Caballero a Cueto, organizador del evento, agradeciéndole su deseo de incluirla en la lista de poetas invitados a tal *homenaje*, pero ella no se siente capaz ya que no escribe poesía. En ésta, que forma parte del prólogo como una aportación más dentro del poemario, utiliza indistintamente los términos *Corona Poética y Homenaje.* Por tanto este prólogo es una prueba documental de que ambos términos tenían una misma connotación para los autores del s. XIX. Es una prueba documental y una fuente de primera mano la que nos permite salir del terreno de la hipótesis para concluir que ambos términos son sinónimos.

Aunque ya se ha destacado que estos usos decimonónicos han llegado hasta nuestro siglo, se puede afirmar que es, realmente, en el s. XX cuando se acuña el término *Homenaje* para denominar este tipo de acontecimientos. Tras hacer un vaciado de los ficheros de la Biblioteca Nacional cabe decirse que ambos términos conviven especialmente a partir del último tercio de siglo . Aunque también es cierto que una vez comenzado el s. XX ya no se vuelve a emplear la terminología de Corona, excepto en algún caso como la Corona Poética dedicada a los hermanos Bécquer y en especial a Gustavo Adolfo por la ciudad de Sevilla en 1970. En esta ciudad se rindió un homenaje colocándose lápidas conmemorativas que recordasen la relación de los autores con la ciudad hispaliense. Además, en el Parque de María Luisa al pie del monumento a Bécquer, se concentraron una serie de poetas, sevillanos o íntimamente ligados a la ciudad, para recitar sus poemas. Y según palabras de López Estrada estos sirvieron para "trenzar una ofrenda verbal con la que el pueblo de Sevilla, en la voz de sus poetas, expresó que el recuerdo del gran escritor perdura en y su memoria se enaltece". Evidentemente el s. XX supuso un cambio brusco con el siglo precedente, cambian las tendencias y ahora es más habitual titular este tipo de poemarios con el nombre del conmemorado precedido de las palabras "homenaje a...". Aunque éste no es más que un insignificante cambio de matiz semántico sin más trascendencia. Lo realmente interesante es que en ningún momento varía la filosofía con que se ha concebido, a lo largo de los dos siglos, el texto y el acontecimiento en sí.

En los últimos años se ha desarrollado un gusto desmesurado por celebrarlos bien en honor a un personaje, normalmente vivo que puede asistir y disfrutar del acto que se tributa, bien a una institución destacada en la vida social del momento. Pedro Mario Herrero[4] en su obra de teatro *El Homenaje* describe, en la trama argumental de la obra, la dinámica de este tipo de acontecimientos. Los personajes son individuos destacados en la vida del homenajeado, por ejemplo su maestra de escuela, o destacados miembros de la vida pública como puede ser el alcalde de su ciudad; todos intervienen con un diálogo cargado de alabanzas y todo ello queda enmarcado dentro de un ambiente festivo y jocoso. Pero quizás lo más interesante de la obra sean los últimos cuatro versos con los que interviene Senen, la persona a la que se está elogiando:

4. Pedro Mario Herrero, *El Homenaje*, Ediciones MK, Madrid 1986; pág 90.

"[...] Hasta hoy fui un personaje
lleno de perplejidad
pero al darme el homenaje
ya soy una autoridad".

Tras estudiar la gran mayoría de las coronas poéticas y homenajes que hay en los ficheros de la Biblioteca Nacional se observa un gran paralelismo con el homenaje que recibió Bretón de los Herreros en 1870 en su pueblo natal. Aunque también es cierto que posee en sí mismo una serie de características que lo hacen particular y exclusivo. Los prólogos de estos textos informan del proceso de organización, previo al acontecimiento, y del desarrollo del mismo el día de la conmemoración. Éste es un punto común en la medida que aunque, en el homenaje a Bretón, no exista un prólogo que informe de todo lo sucedido sí hay un acta notarial que hace las veces del mismo. Se puede entender como una norma de presentación de estos acontecimientos el hecho de manifestar el motivo y el sujeto promotor del evento. Esta línea de justificación se emplea tanto en los textos decimonónicos como en las ediciones publicadas en el siglo XX. Así por ejemplo en textos como *Homenaje a Meléndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, o como la *Corona Poética dedicada por la Academia de Buenas Letras al Sr. D. Alberto Lista y Aragón* entre otras muchas más. En todas ellas se habla de la obligación de honrar la memoria del personaje homenajeado, se le elogia en todos los términos posibles, si cabe, y finalmente se expresa la intención primordial que ha movido al organizador, que en la mayor parte de los casos suele ser quien elabora el prólogo a la edición. Todos los textos señalados corresponden al s. XIX pero al revisar las publicaciones llevadas a cabo en el s. XX se observa que la línea de presentación no ha cambiado en absoluto. Tomemos como ejemplo la Corona Poética dedicada a Bécquer por la ciudad de Sevilla, o simplemente el *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: memorias del Simposio en el centenario de su muerte (1981)*. El homenaje consiste en la edición de un volumen que recoja todas y cada una de las intervenciones a cargo de diferentes estudiosos sobre temas de la poética de Gómez de Avellaneda. Pero todo este material viene precedido de un discurso inaugural, que funciona en el texto a modo de prólogo, en el que se expresa textualmente cuál es el verdadero fin de este tipo de acontecimientos. *"El simposio constituía la consumación de un sueño sostenido décadas enteras: el monumento a la Avellaneda, que en Cuba se había concebido en mármol o de pie-*

dra, se hacía ahora de palabras, en una intangible realidad más poderosa y trascendente"[5].

En definitiva, todos expresan una misma intención: reconocer a una persona su valía profesional y personal. Pues bien, si todos ellos coinciden en este punto el Homenaje rendido a Bretón no es diferente en la medida que su organizador Don Salustiano de Olózaga cumplió su deseo de erigir un pequeño monumento en la casa natal de Bretón, colocando una lápida de bronce con el fin de perpetuar su memoria entre sus paisanos y amigos. Para el acontecimiento pidió a una serie de literatos, amigos y familiares que participaran unos con su simple presencia otros contribuyendo con algún poema dedicado y creado expresamente para el momento. En esta misma acta se describe puntualmente el desarrollo del día y se enumera a los invitados más destacados y relevantes en la vida decimonónica no sólo del pueblo de Quel sino también de la provincia.

El hecho de erigir monumentos es una costumbre habitual en la Real Academia ya que sabemos, a través de los resúmenes de las tareas y actos, presentados bien por Bretón en su cargo de secretario perpetuo de la R.A.E, bien por el Marqués de Molins como director de la institución, que se toma la decisión de costear las lápidas de mármol en homenaje a Cervantes en casa de las religiosas Trinitarias. Dice así el texto: "*Recordando que en 1862 se había honrado la grata memoria de otro prodigioso talento, el de Lope de Vega, con un gallardo monumento mural, que, construido a expensas de la Academia por el acreditado escultor Sr. D. Ponciano Ponzano, se colocó en la fachada de la casa que fue propiedad del vate laureado, y con toda solemnidad se inauguró el 25 de noviembre del expresado año*". Lo cierto es que ambos monumentos, no son exactamente vinculables al texto grabado en la placa de la fachada sita en la casa natal de Bretón, pero están en esa línea:

EN ESTE MONASTERIO YACEN
MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA
Y DOÑA CATALINA DE SALAZAR, SU ESPOSA,
DOÑA ISABEL DE SAAVEDRA, HIJA DE CERVANTES,
Y SOR MARCELA DE SAN FÉLIX,
HIJA DE LOPE DE VEGA.

5. *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda: memorias del Simposio en el centenario de su muerte*. Edic. Universal, Miami, 1981, pág. 15.

Á
MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA,
QUE POR SU ÚLTIMA VOLUNTAD YACE
EN ESTE CONVENTO DE LA ÓRDEN TRINITARIA,
Á LA CUAL DEBIÓ PRINCIPALMENTE SU RESCATE,
LA ACADEMIA ESPAÑOLA.
CERVANTES NACIÓ EN 1547 Y FALLECIÓ EN 1616"

2. El acontecimiento que tuvo lugar en Quel en 1870

El acontecimiento de 1870 goza, en sí mismo, de una serie de elementos, básicos y elementales, que tienen la mayor parte de los homenajes y coronas del s. XIX e incluso posteriormente. Pero, al mismo tiempo, presenta una características especiales que lo hacen, en cierto modo, exclusivo: No existe un formato libro que recoja la colección de poemas recitados en torno a Bretón a los pies de su casa natal. Este hecho de no existir un volumen de breve tirada que atestigüe que aquel acontecimiento realmente tuvo lugar, concede cierta exclusividad al acto en sí. Distanciándolo, en cierto modo, de los celebrados a sus amigos o a algunas instituciones relevantes de su tiempo. Lo cierto es que únicamente *La Ilustración de Madrid* se hizo eco puntual de la noticia, ya que en los días precedentes y posteriores no se recoge referencia alguna bien en prensa riojana, bien en tirada de carácter nacional, excepto la mencionada. (Resulta curioso este hecho en la medida que el viernes 7 de octubre de 1870 aparece publicada en el *Boletín Oficial de la provincia de Logroño* una breve reseña sobre un certamen literario, que tendría lugar el 23 de octubre en Vico (Arnedo), entre los Maestros de primera enseñanza. Olózaga promotor de dicha reunión y comprometido con la Enseñanza y la Cultura, especialmente en su tierra, invita a una serie de destacados profesionales, en el mundo de la enseñanza, a que asistan como jueces en el citado concurso. Además, creyendo que ya había llegado el momento de que un amigo y un pueblo, en general, homenajearan a Don Manuel Bretón de los Herreros por su incansable labor literaria y, en definitiva, por su compromiso como hombre de su tiempo. Aprovecha la visita de gran parte de los invitados y al día siguiente se desplazan todos a Quel, pueblo natal de Bretón, para rendirle un debido tributo. Curiosamente sobre la primera noticia se tiene conocimiento a través de la prensa riojana unos días antes de que se llevara a cabo pero sobre la segunda ningún medio riojano se hace eco hasta el

año 1886 momento en que *La Ilustración de Logroño* decide publicar una breve biografía sobre Don Salustiano de Olózaga y Almandor[6].

Por todos es sabido el destacado papel que tuvo la prensa como medio de difusión literaria en el s. XIX, y es en esta línea cómo debe verse la noticia aparecida en *La Ilustración de Madrid.* Es posible que junto a los poetas y profesores viajara un representante del periódico con el único fin de recoger todos los datos necesarios para elaborar una mera crónica de lo que allí aconteció. Pero también cabe la posibilidad que cualquier invitado, bien como poeta bien como asistente, al llegar a Madrid redactara un artículo en el que recogiera, fielmente, el homenaje celebrado en honor a Bretón de los Herreros. Esta segunda posibilidad cobra valor en la medida que se sabe que la mayor parte de invitados eran asiduos colaboradores en diferentes periódicos madrileños y de provincias. Por ejemplo Antonio María Segovia destacó más por su labor periodística que como poeta o dramaturgo. Gerónimo Borao tiene gran parte de su producción dispersa por los diferentes periódicos con los que colaboró y lo mismo sucede con Hartzenbusch e incluso con Bretón.

Si esto lo hace excepcional hay, además, un dato que podría calificarlo de extravagante en el hecho de que una vez declamados los poemas y recogido el desarrollo del acto en un acta notarial, se guarda todo ello, junto con un volumen de las Obras de Bretón prologada por Juan Eugenio Hartzenbusch en 1852, en una caja de zinc tras la lápida de bronce oxidado que se ha erigido en la fachada de la casa natal del autor.

Finalmente, pasemos a analizar, de forma coherente, desde las coronas y homenajes poéticos, el hecho de encontrarse entre los poemas recitados un acta notarial. Las coronas en la mayor parte de las ocasiones eran unos textos manuscritos, generalmente introducidos por un prólogo en el que se expresaba el objetivo y fin que se perseguía con tal publicación. Quien escribía el prólogo solía ser la misma persona que había organizado el evento, que se había puesto en contacto con otros poetas con el fin de elaborar una antología en honor a un amigo, personalidad relevante o institución. Los términos en los que se redactaba el prólogo giraban en torno a justificar el motivo primigenio que había impulsado tal publicación. A continuación se incluía una serie de cualidades que avalaban meritoria-

6. I. Sicilia, "Don Salustiano de Olózaga y Almandor", *La Ilustración de Logroño*, T.II, 1886 (Edición Facsímil 1993), págs. 117/118.

mente la antología que ahí se presentaba. Después que el organizador y prologuista había dicho todo lo que consideraba oportuno en loor del tributado, se pasaba al bloque central del libro en el que se insertaban los poemas con los que contribuían una serie de poetas. No se solía seguir ningún orden de inserción de poemas, que siempre iban firmados. Al final se incluía el índice compuesto por todas y cada una de las partes del libro. Lo que más interesa de éste es que en el bloque dedicado al cuerpo central del libro aparecía la lista de poetas participantes con el título del poema con el que habían contribuido en el homenaje. Éste es, a grandes rasgos, el funcionamiento de una Corona u Homenaje Poético. Por tanto el acta notarial no es otra cosa que el prólogo del Homenaje literario que se rindió a Bretón, ya que en ella se recoge: el desarrollo del día, los invitados y participantes y el motivo de esa congregación popular.

3. Relación personal de los poetas invitados

Hacer un estudio sociológico de todos estos autores implica preguntarse cuál fue la verdadera relación personal que existió entre todos ellos y por qué motivo fueron éstos y no otros los poetas invitados a participar en el Homenaje tributado a Bretón de los Herreros. Como ya se ha comentado ampliamente este tipo de reuniones y celebraciones fueron frecuentes durante el siglo pasado. Y es por ello por lo que todo autor que se preciara debía contribuir con sus poemas, era una manera de mostrar públicamente la posición social y el reconocimiento que se tenía. Cuanto más asiduo se era en los diferentes eventos más fama, renombre y más alto cargo se tenía. Entre los poetas asiduos cabe citarse a Hartzenbusch, Bretón, Rubí, Rosell, Antonio Ferrer del Río... entre otros muchos más.

Para estudiar a los cuatro poetas principales, Bretón, Borao, Hartzenbusch y Segovia se puede seguir un esquema prefijado con el fin de poder extraer aquellos puntos de cohesión que nos puedan dar una idea fiable de la auténtica relación que existió entre ellos.

Primeramente, nos fijaremos en su periodo de formación literaria: Todos ellos nacieron entre los años 1805 a 1808, exceptuando a Bretón que lo hizo en 1796. Esta etapa se caracteriza por ser unos años de renovación de inquietudes poéticas, de confluencia de corrientes. Conviven la lírica ilustrada con las nuevas tendencias que, progresivamente, van apuntando hacia el Romanticismo. Su fecha de nacimiento coincide con los años en los que Quintana, escritor de formación clasicista, escribe

su poesía más conocida y de mayor calidad. Asimilando la ideología ilustrada, manifiesta un carácter revolucionario protestando contra la opresión y la tiranía. Un año clave en su carrera literaria fue el 1808, momento en que publicó dos volúmenes de poesía titulados: *España Libre* y *Poesías Patrióticas*. También comienza a colaborar en el *Semanario Patriótico*, convirtiéndose poco a poco en uno de los más firmes partidarios de la ideología liberal. En esta línea de compromiso político se debe encuadrar, por ejemplo, a Bretón de los Herreros cuyas primeras poesías tuvieron un carácter patriótico y creador en honor a la Constitución de 1812.

A todos les une una ideología liberal que cada uno asumió de forma diferente en aras de la libertad y contra el absolutismo fernandino. Bretón sufrió persecución, teniendo que refugiarse en su pueblo natal; Olózaga llegó a ser desterrado en varias ocasiones; Gerónimo Borao encarcelado, y también desterrado. En definitiva, todos asumieron un compromiso político, aunque más tarde, algunos de ellos, evolucionaron a posiciones más moderadas. Y es este compromiso el que hace que no nos resulte extraño encontrar a diferentes autores formando parte de los mismos proyectos, así por ejemplo en 1837 Bretón y Olózaga comparten lista electoral para diputados a Cortes por la provincia de Logroño. Además a todas estas manifestaciones liberales, bien desde la política activa, bien desde la poesía comprometida, hay que añadir otro punto más de conexión: el estudio del teatro del Siglo de Oro; las refundiciones y traducciones del francés, inglés e italiano les concederá un gran dominio de la versificación, que con el paso del tiempo se convertirá en una de las características principales, que la crítica ha sabido ver en el teatro de Bretón y Hartzenbusch.

La verdadera relación, que posteriormente derivaría en amistad personal, hay que estudiarla desde el punto de vista profesional. Todos ellos son hombres de letras dedicados a la labor literaria que como no daba para vivir holgadamente, en el mayor número de casos, debía ser compartida con el desempeño de ciertos cargos de responsabilidad dentro de las diferentes instituciones culturales del momento.

La mayor parte de ellos colaboraron en los mismos periódicos, dato interesante en la medida que estos medios estaban condicionados por una u otra vertiente ideológica. Así se tiene constancia de que Gerónimo Borao colaboró en publicaciones como *La Libertad, El Progreso*... y en otras barcelonesas y madrileñas de esta misma índole. Segovia publicó en un buen número de periódicos, es más la mayor parte de su producción, centrada especialmente en los artículos de

costumbres, de crítica social y literaria, entre otros, tuvieron especial acogida en Diarios como *El Semanario Crítico, El Jorobado, El Mundo, El Correo Nacional, El Semanario Pintoresco Español, El Artista ...etc.* pero entre todos interesa destacar la revista de *La Ilustración Española y Americana*, por ser en esta misma en la que Gerónimo Borao publicó un romance dedicado a Bretón de los Herreros. José Simón Díaz recoge un índice del *Semanario Pintoresco* centrado en las publicaciones y artículos de los años comprendidos entre 1836 y 1857, en el que se pueden consultar innumerables referencias a Bretón, Hartzenbusch y Segovia, fundamentalmente. Además en el prólogo a la edición se les nombra como colaboradores junto con otros muchos como la Avellaneda, Fernán Caballero, Carolina Coronado, Zorrilla, Gil y Carrasco, Arnao, Selgas... etc. A su vez, todos ellos tenían en común algo más que ser simples redactores o colaboradores del *Semanario,* eran asiduos en las Coronas Poéticas y Homenajes, que se celebraban en honor de una persona destacada o institución. Por ejemplo, cabe citarse la *Corona Poética dedicada al Exmo. Sr. D. Manuel José Quintana con motivo de su coronación.*

José Simón Díaz en la introducción que hace a su índice habla de la importancia que tiene este periódico en la historia de nuestra Literatura, ya que recogió trabajos de cuantos escritores anduvieron por la España del segundo tercio del s. XIX. Representantes de todas las escuelas y tendencias colaboraron pero lo cierto es que fue una publicación de marcado carácter anti-romántico, costumbrista cuyos máximos exponentes fueron Mesonero Romanos, Estébanez Calderón, Bretón de los Herreros, *El Estudiante...,* etc. La crítica literaria se basa, fundamentalmente, en el teatro. Gran parte de los artículos reseñados bajo los epígrafes *Crónica, Teatros, Miscelánea* solían aparecer sin firma, y es por ello por lo que puede resultar harto difícil intentar elaborar un completo índice bibliográfico de autores como Bretón, Hartzenbusch, Segovia o Borao que tienen la mayor parte de su producción de artículos desperdigada por las revistas y periódicos que aparecieron y desaparecieron en aquel momento.

Además esta revista resulta de vital importancia en esta investigación por facilitar dos datos relevantes a la hora de estudiar la relación profesional entre los autores. Por un lado, está la carta que El Estudiante envía a Masarnau cuando ambos estaban en París a propósito de un regalo que quería hacerle a la hija de Eugenio de Ochoa. El regalo consistiría en un álbum musical, como demostración de agradecimiento. No es necesario detenerse a analizar este hecho ya que sólo es un dato más que viene a concretar este estudio, expuesto hoy aquí. Son unos poetas de circuns-

tancias que, como hombres públicos, emplean la pluma no como medio de transmisión de sentimientos en el sentido inefable de la poesía sino como vía de halago hacia una persona. Regalan sus versos como máxima manifestación de amistad y agradecimiento. Si Eugenio de Ochoa es uno de los coetáneos con los que conviven en diferentes actos públicos, cabe preguntarse por qué motivo no han de ser amigos personales Bretón y Segovia o éste con los demás; es decir, si todos muestran un mismo ideal y una misma línea de trabajo, si todos participan en los mismos acontecimientos sociales, por qué no se puede aventurar, que ya en torno al año 40 existía una relación personal que progresivamente se iría afianzando. El otro dato que revela esta revista está en la misma línea que el anterior, presenta una carta de J.E. Hartzenbusch a Navarro Villoslada sobre "El Álbum a la Emperatriz Eugenia".

A pesar de todo, existe un texto que pone de manifiesto que existió una relación personal entre Bretón y El Estudiante alrededor de esas fechas. Concretamente, en 1839 Bretón dedicó una composición poética a D. Antonio Mª Segovia en el álbum de su esposa Doña Ana Cabañero. Dice así:

Al Estudiante festivo
a Segovia (don Antonio)
en este pícaro mundo
salud, y gloria en el otro.
Esta solo se dirige
O esta se dirige solo;
Que lo mismo viene a ser
Así que del otro modo.
A decirte una verdad
De Pero Grullo, de a folio,
De esas que chafan a un hombre:
A saber: que eres gracioso
Pero gracioso con gracia,
Y no chocarrero y tonto
Y chavacano, como alguien
Que sabes tú y yo conozco.
Ya campes por tu respeto,
o ya te declares socio
de Mesonero Romanos,
o ya te pases al moro;
ora escribas en el mundo,

ora escribas en Nosotros...
(y por debajo una nota
para que lo entiendan todos),
ora en prosa y ora en verso,
siempre, siempre eres donoso.
(No es alusión personal
al redactor del Piloto).
Dios ha que sin envidia,
Que, aunque poeta, eres prójimo
Pero así..., con una especie
De estupefacción y asombro.
Discurría yo a mis solas
Sobre el cuándo y sobre el cómo
Y sobre el porqué y el dónde
De semejante fenómeno,
Hasta que vi, no recuerdo
Si fue en abril o en agosto,
Sobre el talle más gentil
El más peregrino rostro;
Y aquel rostro y aquel talle,
Con los demás accesorios,
Formaban una mujer
Como hay pocas en el globo;
Y luego que averigüé
Que de aquel lindo pimpollo
Te hicieron dueño feliz
Los lazos del matrimonio.
Dije yo para mi sayo:
No extraño que ese sandongo
De gracias y de lindezas
Haga en Madrid monopolio.
¿Qué mucho, si en casa tiene
una musa como un oro
que puede dar quince y falta
a las hermanas de Apolo?
Quien, por la gracia de Dios,
Se casó con un tesoro,
De gracias; miren que gracia
Si vierte gracias a chorros.

Si; tu numen es Anita;
Lo digo sin circunloquios:
Tu donaire está en su boca,
Tu travesura en sus ojos
Ergo debo declararte
Per seocula seculorum
Plagiario de tu mujer,
Y abrir, y punto redondo.

Éste es un testimonio más para caracterizar a estos autores como poetas de circunstancias a la vez que muestra de forma palpable un punto de cohesión. Este dato y los posteriores son claves para poder justificar por qué motivo fueron estos los encargados de homenajear a Bretón en su pueblo natal.

Hasta este momento se ha analizado aquellos momentos o circunstancias que favorecieron el encuentro entre unos y otros, se ha destacado su ideología, su período de formación literaria, los medios que emplearon para expresarse. Pero, a mi parecer, el verdadero nexo de unión radica en su labor como académicos. Todos ostentaron, a lo largo de su vida, altos cargos en instituciones académicas, que supieron compaginar con su labor literaria. Y son estos trabajos los que afianzaron amistades ya existentes. Todo esto se ve al analizar los *Resúmenes de Tareas* llevados a cabo en la Real Academia Española, redactados en su mayor parte por Bretón de los Herreros en su labor como secretario. Así en el año que va de 1861 a 1862 se informa del encargo realizado a autores como Hartzenbusch, Segovia, Monlau, Catalina y al mismo Bretón de redactar una *Gramática*. Para la redacción de ésta es lógico que compartieran un mismo parecer sobre algunos temas lingüísticos y conceptos. Por ejemplo, sobre el extranjerismo y neologismo que tanto preocupó a Bretón. Jerónimo Borao también tuvo puntos de contacto con la institución llegando a ser uno de los miembros de distancia, que trabajaba e investigaba para ella. En el Resumen correspondiente al año académico 1865 a 1866 en la página 13 se habla de los "correspondientes españoles que preparan desde sus respectivas residencias útiles trabajos", destacándose a D. Eustaquio Fernández Navarrete, y a D. Jerónimo Borao que por aquellos días trabajaba en la novela inédita *D. Clarisel de las Flores.*

Es costumbre en la lectura de resúmenes y discursos de la R.A.E que se respondiese con otro discurso en boca de otro académico; es aquí donde se aprecia la activa participación del Marqués de Molins, como director de la misma, y de Hartzenbusch, fundamentalmente.

A partir del año 1866 Bretón empieza a sentirse aquejado de diferentes dolencias y comienza a faltar a sus labores como secretario por lo que en innumerables ocasiones es sustituido por hombres como D. Eugenio de Ochoa, Ferrer del Río o Antonio Mª Segovia. Así sucede en la celebración de la muerte de Cervantes, tuvo que ser Ferrer del Río quien leyera el acta de la función religiosa por ausencia del secretario perpetuo.

El 31 de diciembre de 1868 D. Salustiano de Olózaga ingresa en la Real Academia Española ocupando la vacante del fallecido Saavedra Meneses. Y si uno comienza a tener contactos con la institución otro, Bretón, tiene que ser sustituido, en su cargo de secretario, por Antonio María Segovia, que en la lectura de su primera sesión no puede por menos que alabarlo y expresar el temor y medranto que siente al ocupar cargo de tanta responsabilidad.

A continuación se incluyen fragmentos de este primer discurso por ser significativos en cuanto al concepto que se tenía de Bretón:

> *"Dar cuenta sucinta de las tareas a que nuestra Corporación se ha dedicado en el año académico precedente es obligación impuesta por los Estatutos de la Academia. [...]; pero nadie tal vez ha podido aquilatar el mérito de aquellos, que al parecer, sencillos Resúmenes como quien, llamado este año, inmerecida y accidentalmente, a tomarlos por modelo y desempeñar este cargo, siente la dificultad de conseguirlo, y se ruboriza (con aquella mezcla de amor propio y de conocimiento de sí mismo, que es uno de los misterios del corazón humano) de haber de confesar aquí y hacer patente la insuficiencia propia y la debilidad de sus fuerzas.*
>
> *[...] La pluma siempre elegante, y en todo asunto amena de Bretón de los Herreros, cuya celebridad, ya tan extendida, me autoriza a mentar así su nombre sin otros adeliños de títulos ni tratamientos; aquella pluma discreta y fácil en prosa, no menos que en verso, y tan hábil para dominar y enseñorearse de cualquier tema y de todos los estilos, no ha podido trazar esta vez el breve y claro relato de las ocupaciones y sucesos de la Academia en el año 1869 al 1870.*
>
> *Parecerá a muchos que es empresa sencilla el narrar tales cosas, mas no tendrá presente quien tal imagine la dificultad de hallar medio entre estos dos extremos: ó la Academia ha de parecer jactanciosa e inmodesta, especificando demasiado el mérito, pormenores y útil resultado de sus tareas, ó ha de dar tan ligera idea de su constante laboriosidad, de sus multiplicadas ocupaciones, de su incansable y activo celo por los objetos de su instituto que venga a representarse a los ojos del público como una de esas infinitas corporaciones y juntas que están siempre jun-*

tando en España para no hacer en sustancia cosa de provecho. Por eso es de lamentar que nuestro Secretario Perpetuo, tan atinado en acertar con ese justo medio, no haya podido ser feliz coronista de uno de los períodos de más provechosa labor que nuestras actas registran. De propósito se ha retardado algunos días el celebrar esta solemnidad, pero en vano; porque nuestras esperanzas de que el amadísimo compañero mejorase en su estado valetudinario hasta el punto de asistir a ella, y desempeñar su cometido, han quedado completamente defraudadas. [...]"

En el 70 tampoco puede Bretón cumplir con sus funciones y tiene que seguir siendo sustituido; este año es clave en la vida del autor ya que, como ya se ha destacado en capítulos anteriores, logró en vida ser homenajeado. No necesitó morir, como sucede en la mayor parte de las ocasiones, para que su pueblo, sus amigos y la gente de su entorno le demostraran el respeto que merecía por haber sido toda su vida un incansable trabajador y un hombre de bien.

En este mismo año Hartzenbusch será vocal de la Comisión administrativa de la Real Academia y posteriormente, el 26 de julio Olózaga formará parte en la Junta Superior de Instrucción Pública, ocupando una plaza de las dos destinadas a académicos (Segovia considera esto una demostración de aprecio del Gobierno). Además se sigue trabajando en la comisión de un Diccionario, compuesta por Bretón de los Herreros, presidente por antigüedad; por Segovia, secretario accidental; y por Hartzenbusch y otros miembros.

Este capítulo de la vida de Olózaga es muy importante, para este estudio, porque por el hecho de ser nombrado miembro de dicha junta y por tener una innata predisposición por la Enseñanza Pública decide convocar un certamen literario en Vico. El fin que le movió no fue otro que la difusión de la enseñanza, especialmente en su tierra. Para llevar a cabo tal acontecimiento se puso en contacto con miembros destacados del mundo de la docencia pero no se quedó aquí su viaje sino que decide bajar a Quel, un día más tarde, y celebrar una fiesta poética en loor de su buen amigo Bretón de los Herreros. Para este acto, nuevamente contacta con una serie de personas destacadas en el entorno literario del poeta. Olózaga era un político que al final de su vida logró ingresar en la RAE por su inclinación hacia el mundo de las letras. Y es en esta institución donde, realmente mantiene trato con los autores participantes en el homenaje bretoniano. Asistieron: Segovia, como secretario accidental, no podía faltar en una reunión de académicos el miembro que en aquel momento estaba sustituyéndole, además era un amigo personal, como ya se ha demostrado con el poema dedicado en 1839. Hartzenbusch, como académi-

co destacado con el que, también, había trabajado en numerosos proyectos tales como la redacción de un diccionario, una gramática...etc. Se tiene constancia que existió una relación personal por la carta que Bretón le envió en 1853 con el fin que le recogiera unos textos en la Biblioteca Nacional, a propósito, de la Gramática que estaban redactando ambos. Además fue este autor quien realizó el prólogo a la edición de *Las Obras Escogidas de Bretón de los Herreros (París Baudry, 1852)*. La misiva enviada en 1853 dice así:

> *"Sr. D. Juan E. Hartzenbusch= Mi querido amigo: hoy tengo precisión de asistir al ensayo de mi comedia y no puedo ir a la Biblioteca . Hágamen V. el obsequio de recoger los consabidos pliegos de la Gramática y llevarlos o remitirlos esta tarde a la Academia.= Manuel Bretón de los Herreros= 17 de Noviembre de 1853"*[7]

Jerónimo Borao asiste en calidad de miembro de instrucción primera y como "correspondiente" de las academias de lengua y de historia. Su presencia no resulta extravagante en la medida que sus cargos honoríficos los colocan en línea directa no sólo con los académicos sino también con la figura de Olózaga como Instructor de Enseñanza Primaria. Es, incluso, posible que fuera uno de los miembros del jurado del certamen literario celebrado un día antes del homenaje a Bretón. Finalmente, Cándido Bretón asiste por ser un miembro de la familia; en cierta medida, relacionado con el mundo de las letras y la cultura de su tiempo, aunque siempre a la sombra de su tío. Este personaje es el responsable de los apuntes biográficos a la edición de *Obras* de Bretón de 1883.

Lo cierto es que todos los poetas asistentes, al igual que Olózaga como organizador, dan prueba manifiesta en diferentes etapas de su vida no sólo de ser hombres de letras que tienen su trabajo y profesión en común con Bretón sino que son amigos. Todos tienen un mismo talante político, su niñez y juventud estuvo condicionada por los mismos acontecimientos. Se formaron en las mismas escuelas poéticas aunque luego maduraran hacia sus propias directrices poéticas. Lograron triunfar profesionalmente en torno a los mismos años, por ejemplo Bretón y Hartzenbusch consiguen saborear la gloria del triunfo en 1836 y 1837, respectivamente. Es cierto que tuvieron diferente trayectoria teatral pero nunca existió antagonismo alguno. Es más, participaron de una misma concepción del lenguaje, del léxico y de la gramática en sí. Colaboraron en las mismas revistas y periódicos.

7. José Simón Díaz, "Nuevas Fuentes para el estudio de Bretón", *Berceo* II, 1947.

Asistieron a las mismas tertulias, en las que se manifestaron como realmente eran. Contribuyeron con sus poemas en las mismas Coronas Poéticas. En definitiva se les puede considerar como un grupo de amigos que no formaron grupo poético pero que en muchas circunstancias se comportaron como tal. Asistieron éstos porque en ese momento ostentaban esos cargos, llegaron a Quel como miembros representativos de diferentes instituciones. Aunque la motivación última fuera la de homenajear al entonces secretario perpetuo, inactivo y retirado a causa de una grave dolencia. En cierto modo se predecía el inevitable fin de Bretón y es por ello por lo que Olózaga decide cumplir con una deuda contraída por una larga amistad y es por ello por lo que cinco miembros emprenden un largo y tedioso viaje a través de los duros caminos de la España decimonónica.

BRETÓN TRADUCTOR DE SCRIBE

Ignacio Iñarrea Las Heras
Universidad de La Rioja

La labor de traducción de obras dramáticas no es, ni mucho menos, la faceta más conocida de la actividad literaria de Manuel Bretón de los Herreros. Sin embargo, su importancia en el aspecto cuantitativo es muy considerable, pues constituye un tercio del volumen total de su producción escrita.[1] La mayor parte de los textos traducidos por este autor provienen de la literatura francesa.[2] Según Francisco Lafarga,[3] Bretón tradujo con seguridad 55 obras de diversos dramaturgos franceses.[4]

El motivo fundamental por el que Bretón se dedicó a esta actividad fue la necesidad de procurarse el sustento en sus años de juventud, cuando empezaba a dar sus primeros pasos como creador literario. Él mismo lo explica en el prefacio que escribió para la edición que de sus obras llevó a cabo en 1850 Jean Eugenio Hartzenbusch:

---

1. Vid. Francisco Lafarga, "¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de los Herreros", en *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Mª Luisa Donaire y Francisco Lafarga (ed.), Oviedo: Universidad de Oviedo, 1991, p. 160.

2. Bretón también tradujo alguna obra italiana, como, por ejemplo, *Antígona*, de Vittorio Alfieri. Vid. Manuel Bretón de los Herreros, *Obras*, 5 vols., Madrid: Miguel Ginesta, 1883-1884, vol. 1, p. XXI.

3. Vid. Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés*, 2 vols., Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1983-1988, vol. 1, pp. 292-293 y vol. 2, p. 224.

4. Francisco Ruiz Ramón afirma que el número total de las traducciones de Bretón es 62, mientras que son más de 100 sus creaciones originales para la escena. Vid. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, 3ª ed., Madrid: Cátedra, 1979, p. 337. Esperanza Cobos Castro eleva también a 62 las traducciones de teatro francés hechas por Bretón y sitúa en 92 las obras dramáticas de su autoría. Vid. Esperanza Cobos Castro, *Traductores al castellano de obras dramáticas francesas (1830-1930)*, Córdoba: Grupo de Investigación franco-española, Universidad de Córdoba, 1998, pp. 47-54.

> Observará el lector que en los primeros años de mi carrera dramática no abundan tanto como en los sucesivos las producciones originales; y excuso decir que lo son todas las que no llevan el aditamento de traducidas ó refundidas. La causa de esta aparente infecundidad es tan convincente como dolorosa. Se pagaban entónces tan mal las obras originales, que para probar cuánto era mísera y precaria la situación de los escritores basta decir que *Á Madrid me vuelvo*, que en su estreno duró muy cerca de un mes sin interrupcion con muy crecidas entradas, sólo me valió 1.300 rs., y en época en que con nada retribuian los empresarios de las provincias, porque nadie respetaba ni reconocia el derecho de propiedad de las obras dramáticas. Poco menor era la remuneracion de las traducciones, trabajo harto más fácil y en que muy débilmente se empeñaba la reputacion del que las hacía.[5]

Tales traducciones eran para Bretón trabajos de encargo, hechos probablemente de modo más bien apresurado, con poco cuidado y atención. Por esta razón no debió darles demasiado valor. Esto se refleja en el hecho de que la mencionada edición de 1850 sólo dé cabida a 7 de estos textos.[6] El prefacio de Bretón parece bastante claro al respecto:

> Me apliqué, pues, á traducir cuanto se me encargaba, porque sin patrimonio y sin empleo, de algo habia de vivir un hombre honrado que nunca fué gravoso á nadie, y sólo daba tal cual comedia toda mia para cumplir con lo que ya el público tenía derecho de exigirme y mi irresistible vocación reclamaba, hasta que mejores tiempos me fueron permitiendo no malgastar mi poco ó mucho estro poético en versiones más ó ménos libres de concepciones ajenas. Por tanto, sólo doy lugar en esta recopilacion á siete traducciones de las que pude elaborar con alguna más detención y esmero.[7]

Bretón se vio aquí, sin duda, condicionado por lo que fue la situación general de la creación dramática española durante las primeras décadas del siglo XIX. Ante la escasísima producción de obras originales, en un momento caracterizado por el estancamiento cultural e intelectual y por una durísima censura, la demanda de obras

5. Manuel Bretón de los Herreros, *op. cit.*, pp. LX-LXI. Se reproduce aquí la ortografía original. Se procederá de igual manera con el resto de las citas procedentes de textos de Bretón, tanto literarios como de otra índole.

6. Bretón decidió, para una edición de sus obras posterior a la de 1850, reducir el número de traducciones de 7 a 2. Vid. *ibídem*, p. LXII; Francisco Lafarga, "¿Adaptación o construcción?... *op. cit.*, p. 160.

7. Manuel Bretón de los Herreros, *op. cit.*, p. LXI.

destinadas a la escena tuvo que ser satisfecha gracias a las traducciones de textos procedentes del extranjero, sobre todo de Francia.[8] La presencia de los traductores se hacía así necesaria. Esta clase de trabajo no sólo les permitía ganarse la vida, sino también, dado que la mayor parte de ellos eran además autores de obras originales, aprender, adquirir experiencia y desarrollar su propia capacidad y maestría.[9]

Como señala Miguel Ángel Muro Munilla,

> en los primeros años del XIX, la comedia de costumbres, acogida con gusto por el público, encontraba modelos y productos al mismo tiempo en los autores franceses, que eran objeto de incesantes traducciones. Es el momento espléndido de autores como Collin d'Harleville, Picard, Etienne, Fabre d'Eglantine o Marivaux. Junto a ellos, Molière [...], Sedaine, Beaumarchais o Mélesville, y sobre todos, Eugène Scribe, traducido y adaptado hasta la saciedad.[10]

De modo más concreto, autores franceses contemporáneos o anteriores a Bretón en poco tiempo como Alexandre-Vincent Duval, Jean-François Bayard, François Ancelot, Michel Dieulafoy y Jean-Marie Boutet de Monvel, además de los citados Jean-François Collin d'Harleville, Louis-Benoît Picard, Charles Étienne y Eugène Scribe, cultivaron la comedia y también un género que gozó de una enorme aceptación, tanto en Francia como en España: el vodevil.[11] Uno de sus rasgos definitorios más importantes es la combinación de dos componentes fundamentales, uno dialogado y otro cantado. Su propia evolución en Francia llevará a la progresiva postergación y, finalmente, a la definitiva desaparición de la parte musical.[12] En sus traducciones al castellano se prescindió también de este elemento. De tal manera, el vodevil quedaba convertido para el público español en una

8. Vid. José Mª Díez Borque (*et al.*), *Historia del teatro en España*, 3 vols., Madrid: Taurus, 1988, vol. 2, p. 400; Miguel Ángel Muro Munilla, *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1985, p. 29.

9. Vid. José Mª Díez Borque (*et al.*), *op. cit.*, p. 400; Francisco Lafarga, "¿Adaptación o construcción?... *op. cit.*, p. 160.

10. Miguel Ángel Muro Munilla, *op. cit.*, p. 29.

11. Vid. Georges Le Gentil, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, París: Hachette, 1909, pp. 77-78.

12. Vid. *Le théâtre en France*, 2 vols., sous la direction de Jacqueline de Jomaron, París: Armand Colin, 1989, vol. 2, pp. 165-167; Roberto Dengler Gassin, "Apuntes sobre el teatro vodevilesco de Scribe y su acogida en las tablas madrileñas", en *Teatro y traducción*, Francisco Lafarga y Roberto Dengler (ed.), Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995, p. 132.

comedia en uno o dos actos (al igual que en los textos originales franceses), destinada sobre todo al divertimento del público.[13]

Como ya se ha anticipado, Eugène Scribe fue, sin ningún género de dudas, el autor teatral que más éxito popular alcanzó en Francia y en España[14] en la primera mitad del siglo XIX. Su producción para la escena, realizada con frecuencia en colaboración con otros escritores,[15] es muy amplia y variada. Supera las cuatrocientas obras y abarca géneros como la comedia breve, la gran comedia, el drama, la ópera o la ópera cómica.[16] Sin embargo, el vodevil es el género con el que alcanzó las mayores cotas de fecundidad y de gloria. Supo realzarlo y conferirle un mayor vigor, introduciendo en él elementos nuevos. El equívoco o *quid-pro-quo* contribuyó enriquecer la intriga.[17] Una mayor y más aguda observación de la realidad contemporánea aumentó la importancia de dos elementos ya tradicionales en el vodevil, como son la atención a la actualidad y la sátira de las costumbres.[18] De esta forma, Scribe llevó a cabo un acercamiento entre el vodevil, la comedia de intriga y la comedia de costumbres que dio como resultado un tipo de creación la cual no deja de ser un vodevil, aunque presenta novedades que llevaron a algunos críticos de su época a afirmar que había creado un género nuevo, la *comédie-vaudeville*. Scribe fue capaz de desarrollar, con la preparación de estas obras, una técnica de escritura y construcción dramáticas que constituyó la base de la mayor parte de su producción y que fue el origen de la expresión *pièce-bien-faite*.[19]

En lo que respecta al aspecto temático, los vodeviles de Scribe constituyen el reflejo fiel, aunque muy complaciente, de una época y, sobre todo, de una determinada clase social y de su mentalidad: la burguesía francesa, en imparable ascen-

---

13. Vid. Roberto Dengler Gassin, *op. cit.*, p. 132; Mariano José de Larra, "De las traducciones", artículo publicado en *El Español* de 11 de marzo de 1836 y reeditado en *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*, Francisco Lafarga (ed.), Barcelona: EUB, 1996, pp. 394-398.

14. Sobre la relación de Eugène Scribe con el teatro español, vid. Marilyn Lamond, *Eugène Scribe and the Spanish Theater, 1834-1850*, Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 1997.

15. Algunos de los colaboradores de Scribe fueron Mélesville (seudónimo de Anne-Honoré-Joseph Duveyrier), Germain Delavigne, Jean-François Bayard, Édouard-Joseph-Ennemond Mazères, Constant Ménissier o Francis Cornu. Vid, Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés... op. cit.*, vol. 1, pp. 284-286 y vol. 2, pp. 212-213.

16. Vid. Eugène Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, 5 vols., Ginebra: Slatkine Reprints, 1973, reimpresión de la edición de París, 1904-1911, vol. 5, pp. 372-373.

17. Vid. *ibídem*, p. 338; Roberto Dengler Gassin, *op. cit.*, p. 136.

18. Vid. Eugène Lintilhac, *op. cit.*, pp. 338-339 y 373-374.

19. Vid. *ibídem*, *op. cit.*, pp. 372-374.

so a lo largo de la Restauración y de la Monarquía de Julio, a la cual él mismo pertenecía. En sus obras se exaltan como las más preciadas virtudes aspectos propios del pensamiento y del sentir burgueses: el sentido común, el pragmatismo o la importancia del dinero:

> los temas más relevantes en torno a los cuales gira todo el teatro de Scribe son el dinero, el amor, la familia, el matrimonio, vistos todos desde una perspectiva propiamente burguesa decimonónica. Scribe simboliza este espíritu de orden y respeto a lo establecido asentado en el núcleo familiar. Su moral es fruto de un pragmatismo alimentado por la experiencia y la observación de lo real y modela todas las acciones y actitudes de los personajes.[20]

Así pues, Scribe observa con atención a esta burguesía que constituye la parte más numerosa de su público. Toma nota de sus gustos para ofrecerle lo que espera ver sobre la escena. Compone sus vodeviles a la medida de estos espectadores, con la finalidad principal de contentarlos y obtener su favor:[21]

> La incipiente sociedad burguesa, cada vez más dominante con el advenimiento de Luis XVIII, encuentra en la filosofía práctica de las obras de Scribe y sus acólitos un eco a sus juicios y prejuicios, una respuesta a sus problemas, una guía para sus ideales de bajo vuelo. En el mundo en que el negocio, las finanzas, la industria lo van dominando todo, el dinero se convierte en el eje que condiciona todos los resortes de la acción, de la vida diaria.[22]

Esto no significa que Scribe tratara con menosprecio a otras clases sociales. Muy al contrario, supo ser cuidadoso y considerado en sus obras con toda la variedad de espectadores que acudían a verlas a la sala donde solían ser representadas en París, el teatro del Gymnase-Dramatique. Nadie se sentía maltratado en ellas, nadie quedaba insatisfecho de lo que había podido presenciar.[23] Esta capacidad para agradar a un público tan amplio y variado, aunque básicamente burgués, que podía encontrarse también en otros países, le permitió alcanzar asimismo un enorme éxito fuera de las fronteras francesas.[24]

---

20. Roberto Dengler Gassin, *op. cit.*, p. 133.
21. Vid. *ibídem*, pp. 133 y 136.
22. Vid. *ibídem*, pp. 133.
23. Vid. *ibídem*, *op. cit.*, pp. 137-138.
24. Vid. *ibídem*, p. 135.

Sin embargo, este triunfo de Scribe, que se mantuvo prácticamente inalterable durante décadas (desde 1820, con el éxito de *L'Ours et le Pacha*, hasta su muerte), no le privó de duros ataques por parte de diversos críticos de la época. Se le reprochaba que la elaboración sus obras estuviera totalmente supeditada al gusto de su público y que hubiera reducido el arte de la creación dramática a una mera aplicación de técnicas, recetas y procedimientos compositivos.[25] Con todo, hubo también intelectuales que no dejaron de apreciar su teatro. Fue el caso del filósofo danés Sören Kierkegaard, que consideraba que los personajes de Scribe reflejaban aspectos importantes de la condición humana. Por su parte, Ibsen supo aprovechar en beneficio propio la técnica de la *pièce-bien-faite*.[26]

Las traducciones al castellano de los textos de Scribe invadieron la escena española, lo cual no dejó tampoco de suscitar críticas en su contra. Su presencia llegó a ser considerada excesiva y abrumadora,[27] perjudicial para el desarrollo del talento de los autores españoles y perniciosa para la formación del gusto del público:

> algunos ingenios que todos conocemos lograrian mayores ventajas de utilidad y gloria aplicándose á componer buenas piezas originales que no malgastando sus bellas disposiciones en transplantarnos acá las del malhadado *Scribe* á quien llaman fecundo, no porque da á luz muchos hijos todos robustos, sino porque los echa al mundo á menudo muy buenos y muy malos y aborta con frecuencia monstruos que hacen reir al pueblo, porque el pueblo, gracias á los traductores, tiene cada dia mas estragado el gusto.[28]

Estas últimas palabras contienen una clara crítica contra la gran cantidad de malos traductores que había en la España de las primeras décadas del siglo XIX. Esto era consecuencia de dos circunstancias fundamentales: el predominio de obras francesas en el panorama teatral español de la época y la falta de apoyo a la creación original autóctona. El propio Bretón se hizo eco de esta penosa situación en alguna de sus colaboraciones para la prensa. Y es que, a pesar de que, como se ha dicho, él mismo tuvo que dedicarse a la traducción por motivos de necesidad, no dejaba de sentir un gran respeto por tal actividad:

---

25. Vid. *Le théâtre en France... op. cit.*, pp. 169-170.
26. Vid. *ibídem*, p. 170.
27. Vid. Roberto Dengler Gassin, *op. cit.*, p. 132.
28. *El Estudiante, col. de las compo. serias y festivas*, Madrid, 1839, p. 107, citado por Georges Le Gentil, *op. cit.*, p. 80, n. 1. Se reproduce aquí la ortografía original.

> Tal plaga ha llovido y está lloviendo sobre los teatros españoles de dramas de toda clase y condicion, traducidos, por lo comun pésimamente, por manos ineptas, que no es estraño se oiga por algunos con cierta repugnancia el nombre de traductor. Sin embargo, no es tan fácil una buena traduccion ni de tan poca importancia, sobre todo en asuntos poéticos, como suponen algunos criticastros ignorantes. [...] Consecuencia es muy natural del desaliento que agovia á los buenos ingenios el petulante descaro con que se meten á traducir muchos tábanos que apenas saben leer. [...] Asi algunas comedias buenas salen intolerables de entre sus uñas; ¿y qué diré de las malas? Asi barrenan los inocentes oidos del espectador tantos versos de gaita gallega; tantos soporíferos retazos de prosa mazorral y destartalada, tantas simplezas, tantos galicismos, tantas heregías literarias.[29]

Los traductores de Scribe al castellano no fueron escasos. Entre ellos se puede citar al propio Bretón, Mariano José de Larra, Ventura de la Vega, José María de Carnerero, Antonio García Gutiérrez, Rafael González de Carvajal o Bernardo Aroca.[30] De todos ellos, Bretón fue sin duda el que tradujo una mayor cantidad de obras del autor francés. El número de las mismas asciende, según Francisco Lafarga, a 18. La mayor parte son *comédies-vaudevilles*, que al pasar al castellano quedan convertidas en comedias de uno o dos actos. También hay una comedia de mayor extensión, *Valérie* (1822),[31] de tres actos; una ópera cómica, *La neige* (1823), que se transforma, por la intervención de Bretón, en una comedia en cuatro actos, y un drama, *La Petite folle* (1822).

Por otra parte, como ya se ha anticipado, Scribe no fue el único autor teatral francés traducido por Bretón. Éste también se interesó por figuras de la talla de Racine, Molière, Marivaux o Beaumarchais, o por dramaturgos de nivel inferior e incluso sumidos hoy en el olvido, como Lefranc de Pompignan, Violet d'Épagny o Guimond de La Touche.[32] El propio Scribe pertenece a este segundo grupo. Sin

---

29. Manuel Bretón de los Herreros, "De las traducciones", *El Correo Literario y Mercantil*, 8 de julio de 1831, citado por J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas en la edición que ambos llevaron a cabo de Manuel Bretón de los Herreros, *Obra dispersa. El Correo Literario y Mercantil*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1965, pp. 92-93. Vid. también Mariano José de Larra, *op. cit.*, pp. 394-395.

30. Vid. Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés... op. cit.*, vol. 1, pp. 289-310 y vol. 2, pp. 221-233.

31. Los números entre paréntesis situados junto a los títulos de las creaciones de Scribe y de las traducciones de Bretón aquí mencionadas corresponden a los años de sus respectivos estrenos.

32. Vid. Francisco Lafarga, *Las traducciones españolas del teatro francés... op. cit.*, vol. 1, pp. 263-287 y vol. 2, pp. 193-215.

embargo, él fue el escritor del que más obras tradujo al castellano, sin duda debido a su gran aceptación en España y a la mencionada necesidad de ganarse la vida.

Como señala Georges Le Gentil, el desarrollo de esta labor de traducción propició que Scribe fuera ejerciendo una influencia sobre Bretón que habría de afectar a su propia producción original. Aunque bien es cierto que el conocimiento que éste tuvo de las creaciones de Scribe no se limitó ni mucho menos a aquéllas que tradujo. Por lo tanto, la asimilación y el aprovechamiento que Bretón pudo hacer de las aportaciones del autor francés fueron realmente muy considerables.[33]

En el presente estudio se va a intentar analizar el trabajo de traducción que Bretón llevó a cabo con los vodeviles de uno o dos actos de Scribe. Éstas son las obras del dramaturgo francés que en mayor número tradujo Bretón. Por ello, no parece desacertado considerar que pueden ser también, cotejadas con sus respectivas versiones españolas, las más representativas del modo habitual en que el comediógrafo español abordó los textos de Scribe.

En primer lugar, interesa estudiar la fidelidad de Bretón con respecto a este escritor. El principal elemento de cercanía está constituido por el hecho de que la estructura de los vodeviles es respetada y mantenida. Su construcción se basa en la técnica, anteriormente mencionada, de la *pièce-bien-faite*. Ésta organiza la distribución de la materia dramática de una forma muy precisa. En las escenas iniciales se exponen los elementos esenciales de la acción, cuyo desarrollo posterior ha de ser continuo, progresivo y estar bien estructurado. Deberá apoyarse en el recurso al *quid-pro-quo* y a los golpes de efecto o *coups de théâtre*. De esta forma, se conseguirá mantener en todo momento el interés del espectador. La culminación y la resolución de la historia representada se producen en las escenas finales. Su temática no debe ser problemática para el espectador, que ha de sentirse identificado con lo que presencia en la escena. La verosimilitud nunca deberá dejar de estar presente.[34]

Une visite à Bedlam (1818)[35] y *Le Vieux garçon et la petite fille* (1822)[36] son dos vodeviles de Scribe que bien pueden servir como ejemplos para mostrar la destreza de este autor en su labor de creación dramática.

---

33. Georges Le Gentil, *op. cit.*, pp. 80-87.

34. Vid. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, París: Éditions Sociales, 1980, p. 297.

35. Vid. Eugène Scribe, *Oeuvres complètes de Eugène Scribe*, 75 vols., París: E. Dentu, 1874-1885, 2ª serie, vol. 4, pp. 1-42.

36. Vid. Eugène Scribe, *Théâtre de Eugène Scribe*, 20 vols., París: Michel Lévy Frères, 1856-1859, vol. 11, pp. 71-103.

El primero de ellos fue traducido por Bretón con el título de *Un paseo a Bedlam ó la reconciliación por la locura* (1828).[37] En su inicio aparece Amélie, que se encuentra en casa de su tío, el barón de Saint-Elme, cerca de Londres y del manicomio de Bedlam. Recibe clases de un músico italiano llamado Crescendo, en presencia del barón. Está dolorosamente separada de su marido, Alfred, conde de Roseval, con quien no parece tener intención de reconciliarse. A continuación, aparece el criado Tomy para anunciar la próxima llegada de Alfred a casa del barón, a quien todavía no conoce y del que también ignora el parentesco que le une a su esposa. El propósito de Alfred es obtener de Saint-Elme una carta de recomendación que le permita visitar el citado manicomio. Ha sido el propio Tomy quien le ha dado la idea de acudir a Saint-Elme, a cambio de una moneda de oro y con la esperanza de obtener alguna más. Semejante circunstancia será aprovechada por el barón para llevar a cabo la reunión de los dos cónyuges. Con la colaboración de Tomy y de Amélie, hará creer al Alfred que su propia casa es el manicomio de Bedlam, que él es su director y que su sobrina es una de sus pacientes, enloquecida por culpa de su cruel marido. También le dirá que Crescendo, ignorante por completo de todo este engaño, es un canciller que ha perdido el seso, pues se cree un gran compositor. Esta farsa provoca el arrepentimiento de Alfred, que tratará de hacerse reconocer por Amélie y de recuperarla. Es en este momento cuando aparece Crescendo y provoca el susto y la huida de Amélie. La conversación que a continuación mantendrán Alfred y Crescendo servirá para que éste, sin proponérselo, descubra la intriga de Saint-Elme. Negará que es canciller y se acreditará como músico por medio de unas cartas de recomendación. Alfred procederá ahora a tomarse la revancha, preparando su propio engaño. Fingirá ser un loco dominado por la furia y la desazón que le produce el haber sido causa del trastorno mental de su esposa y se dedicará a destruir todo lo que encuentre a su paso. A solas con Amélie, a quien se dirige como si fuera para él una desconocida, confiesa no haber dejado nunca de amarla y haberse mantenido fiel, a pesar de su separación. En el momento en que vuelven a aparecer en escena el barón, Tomy y Crescendo, Alfred revela a todos su mentira y se culmina su reconciliación con Amélie.

El segundo vodevil fue representado en España por primera vez en 1833 con el título de *No más muchachos o el solterón y la niña*.[38] En sus dos primeras esce-

37. Obra editada en Madrid por Repullés en 1831.
38. Obra editada en Madrid por Repullés en 1845.

nas aparecen Jacqueline y Pierrot, jardineros del señor Dubocage, y el sobrino de éste, Jules Lefebvre, junto con su única hija, Mathilde. Jules, militar sin fortuna y hombre casado, regresa procedente de América, dispuesto a reconciliarse con su tío, tras doce años de separación motivada por que éste desaprobaba su matrimonio. Debido a una confusión con otro señor Lefebvre, rico hombre de negocios residente en Nueva York, viudo y padre de 10 hijos, Dubocage cree que es Jules quien ha perdido a su mujer y posee tanta descendencia. Éstas son las razones por las que desea reencontrarse con él. Es un hombre que siente auténtica pasión por los niños. Le agrada rodearse de ellos en gran número y reunirlos en su jardín. De hecho, pocos días antes había preparado, con todos los muchachos del pueblo vecino, una comedia con vestuario traído expresamente de París. Jules se encuentra en una situación difícil, pues sabe que Dubocage no le recibirá bien si se entera de cuál es su situación real. Decide ir a casa del señor de Frémoncourt, amigo y vecino de su tío, con el objeto de pedirle consejo, y deja a Mathilde con Jacqueline y Pierrot. Poco después, entra en escena Dubocage, a quien Pierrot hace saber que Jules ya ha llegado y que se encuentra descansando, junto con sus hijos, en casa del señor de Frémoncourt, desde donde piensa venir para darle una sorpresa. A partir de ese momento, se asiste a la conspiración que ha preparado Mathilde para solucionar el problema planteado. Primeramente, se producen distintas y sucesivas intervenciones de este personaje. En cada una de ellas aparece con un disfraz distinto, haciéndose pasar por alguno de sus imaginarios hermanos varones y sometiendo a Dubocage a distintos tormentos infantiles. Se transforma así en el escandaloso Achille, que no deja de sobresaltar a su tío abuelo con las sillas que tira al suelo, con su pelota o con su tambor. Después se convierte en el glotón Théodore, que hace creer a Dubocage que se ha comido él solo más de la mitad de un pastel de carne que aquél había reservado para el señor de Frémoncourt. En realidad, son Pierrot y Jacqueline quienes han cometido tal fechoría. Más tarde, aparece caracterizado como Édouard, un perfecto e insoportable pedante de 12 años que se da aires de hombre de mundo. En segundo lugar, Pierrot y Jacqueline, que participan en la trama de Mathilde, anuncian a su amo que algunos de sus sobrinos se han caído a un canal y que otros han provocado un incendio en su despacho. Finalmente, en este momento de gran temor y disgusto para Dubocage, aparece Mathilde sin disfraz alguno y con un libro en la mano. Se le presenta como otra sobrina más y le tranquiliza comunicándole que ambas situaciones de peligro ya están bajo control. Pasa a continuación a ensalzar las virtudes de su "difunta" madre, provo-

cando así el arrepentimiento de Dubocage. Luego, a petición de éste, comienza a relatarle una historia contenida en su libro, desarrollada como un cuento de hadas. En ella le va describiendo la verdadera situación personal de Jules. Éste hace entonces, inesperadamente, acto de presencia, lo cual lleva a Dubocage a intentar informarle del estado de su inexistente y abundante descendencia. Pero Mathilde interviene en este momento para desvelar todo su engaño y culminar la reconciliación de su familia.

Estos dos vodeviles presentan un comienzo en el que se localiza la exposición.[39] Los diálogos de los personajes ponen al espectador al corriente de la situación inicial de la acción y de sus antecedentes. Ambas obras tienen, por lo tanto, un inicio *in media res*. La conversación entre Amélie y Saint-Elme, en la segunda escena de *Une visite à Bedlam*, permite conocer el motivo de la separación entre aquélla y Alfred y de su estancia en Londres. También es en la segunda escena de *Le Vieux garçon et la petite fille* donde Jacqueline, Pierrot y Jules cumplen la misión de informar sobre el estado de las relaciones entre éste y Dubocage y sobre el problema que se ha suscitado a causa de la mencionada confusión. Asimismo, se ofrecen elementos que sirven para impulsar y también para anticipar, de modo más o menos discreto, el desarrollo de la ficción. Así, en la tercera escena de *Une visite à Bedlam*, Saint-Elme, tras enterarse junto con Amélie de la presencia en Londres de Alfred, hace en un aparte el siguiente comentario:

> Quel événement! Alfred dans ce pays! Alfred si près de nous! ne laissons pas échapper cette occasion! mais par quel moyen?... Eh! sans doute!...[40]

A continuación, Saint-Elme da unas instrucciones a Tomy, parte de las cuales le son comunicadas al oído, sin que el espectador pueda llegar a escucharlas. En la segunda escena de *Le Vieux garçon et la petite fille*, se puede ver cómo Mathilde escucha con especial interés la intervención en la que Jacqueline habla de la ropa adquirida por Dubocage para la representación que había preparado con los niños de la vecindad. Tanto la intervención de Saint-Elme como la actitud de Mathilde carecen de valor informativo concreto e inmediato. Sin embargo, tienen una importante trascendencia en lo concerniente a la continuación de la acción: el barón está comen-

39. Vid. Patrice Pavis, *op. cit.*, pp. 164-165.
40. Eugène Scribe, *Oeuvres complètes... op. cit.* p. 12.

zando ya a urdir el engaño de Alfred y Mathilde está anunciando de algún modo que se va servir del aludido vestuario para construir su propia intriga.

El desarrollo de ambos vodeviles se apoya, sobre todo, en el recurso al *quid pro quo* y al engaño, como se puede ver en el proceder, por una parte, de Amélie, Saint-Elme y Alfred en *Une visite à Bedlam* y, por otra, de Mathilde en *Le Vieux garçon et la petite fille*. Todos ellos fingen ser otras personas (director del manicomio de Bedlam, los distintos hermanos inventados de Mathilde) o sufrir falsos estados de locura o de trastorno. También se da la utilización del disfraz, evidente en la segunda de estas dos obras, y mucho más atenuado en la primera (Amélie, al hacerse pasar por loca, cubre su cabeza con una gran pamela).

El desenlace es relativamente rápido. Se prepara con una cierta anticipación, por medio de ciertos recursos como el golpe de efecto (el fingido acceso de locura de Alfred, en *Une visite à Bedlam*) o la utilización de un texto o documento que ayuda a aclarar los equívocos (el cuento de hadas relatado por Mathilde, en *Le Vieux garçon et la petite fille*). El golpe de efecto sirve también para acelerar y culminar la acción (la aparición inesperada de Jules en *Le Vieux garçon et la petite fille*).

Ambas obras transmiten una intención moralizadora bastante clara, conforme a la mentalidad burguesa. Se defiende el carácter indisoluble del matrimonio y del núcleo familiar, por encima de los contratiempos que puedan sobrevenirles. El dinero y el apego a los bienes materiales también están presentes como valores de gran importancia. Así, en *Une visite à Bedlam*, Crescendo afirma, para justificar su presencia en tierras inglesas, que es en Francia donde se admira el talento creativo, pero es en Inglaterra donde un artista puede ganarse la vida. De igual modo, el criado Tomy se muestra inicialmente como persona que no deja escapar una buena ocasión para embolsarse alguna moneda. En *Le Vieux garçon et la petite fille* Dubocage se presenta a sí mismo en una de sus primeras réplicas como un hombre de sesenta años y con una renta de mil libras que quisiera compartir con su familia. La presencia de tales valores en estas obras permite definir una forma de entender la vida que el público burgués comparte plenamente. La verosimilitud y la identificación con la ficción se hacen así posibles.

Roberto Dengler afirma que uno de los rasgos más característicos de los vodeviles de Scribe, en lo que concierne a los personajes, es la introducción del

> tipo del criado o criada cuya acción suele tener no poca incidencia en el desarrollo de la trama. Es precisamente en el papel que desempeñan esos personajes donde

> Scribe sobresale. Son el portavoz de su mentalidad burguesa, la razón práctica, el sentido común.[41]

Los dos vodeviles aquí estudiados vienen a dar plena confirmación a estas palabras. Como ya se ha dicho, el criado Tomy de *Une visite à Bedlam* es rápido y avispado cuando se trata de ganar dinero. En *Le Vieux garçon et la petite fille*, la pareja formada por Pierrot y Jacqueline encarnan la importancia que da Scribe al matrimonio. Aunque todavía no están casados, su máxima aspiración es llegar a estarlo. Por eso se prestan a participar en la maquinación de Mathilde. Si ésta consigue que Jules y Dubocage se reconcilien, la boda de ambos personajes será factible. En el momento en que se disponen a comer el pastel de carne de Dubocage por indicación de Mathilde, ante la reticencia de Jacqueline, Pierrot le dice:

> Dame! je veux être marié, et, tu l'as entendu, il n'y a pas d'autre moyen. [...] Ah çà! aide-moi donc un peu, je ne peux pas tout faire dans le ménage.[42]

No es extraño que Bretón mantenga esta estructura dramática en sus traducciones de Scribe, sin introducir cambios. Como ya se ha dicho, son trabajos de encargo, realizados con premura. Además, el hecho de que los vodeviles de Scribe fueran bien aceptados en España con su construcción original no hacía aconsejable realizar en la misma alteraciones que podrían ser arriesgadas. Por último, hay que señalar que Bretón fue siempre un gran admirador de Scribe, a quien consideraba un ejemplo de buen comediógrafo. Dejó constancia de ello en varios de sus artículos para la prensa:

> ¡Singular talento es el de *Scribe*! El plan más estenso, el argumento más rico y ameno no proporciona á otros muchos poetas suficientes medios para agradar á los espectadores; y una idea al parecer infecunda, una bagatela, una chispa, bastan al autor de *Le Mariage de Conviction* para formar un drama escelente. [...] La trama de sus piezas, con pocas escepciones, es sumamente sencilla, y no hay que buscar en su diálogo aquellas invectivas groseras, aquellas payasadas, aquellas sentenciotas que sirven de ripio á la estéril medianía. Su pluma delicada encuentra siempre las palabras, y acierta á preparar las situaciones más capaces de arrancar

41. Roberto Dengler Gassin, *op. cit.*, p. 136.
42. Eugène Scribe, *Théâtre... op. cit.*, p. 85.

> lágrimas a los oyentes, si quiere mover su sensibilidad, y las gracias más oportunas y sazonadas si se propone escitar la risa.[43]

La traducción de varios vodeviles de Scribe pudo serle de gran utilidad a Bretón para asimilar una técnica y unos recursos compositivos que luego aplicaría a sus creaciones originales. Él mismo lo reconoce con claridad en una carta en la que habla de la elaboración de sus comedias breves: « Aplaude V. que me dedique á estos juguetes dramáticos, siguiendo el sistema de Scribe.»[44]

El segundo gran aspecto que hay que analizar en la labor de Bretón como traductor de Scribe es su infidelidad con respecto a éste. Es importante aquí observar qué cambios de relieve introduce en sus traducciones, en relación con los textos de los vodeviles originales, así como determinar su función y significación.[45]

Se hace necesario retomar el artículo de Bretón acerca de la traducción, anteriormente citado. En sus últimas líneas expone su concepción de lo que debe ser una buena traducción al castellano de una comedia francesa:

> Para traducir bien una comedia del frances al castellano no basta con saber á fondo el castellano y el frances; es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es preciso haber estudiado al hombre no solo en los libros, sino tambien en la sociedad; es forzoso haber observado el gusto del público; es indispensable saber renunciar á muchas gracias del original, que no lo serían en la traduccion por la diferente índole de las lenguas, saber crear otras que las sustituyan, sin traerlas por los cabellos; saber... Pero no nos cansemos. Dígase en una palabra que dificilmente podrá ser buen traductor de obras dramáticas quien no sea capaz de escribirlas originales.[46]

Lo más interesante de estas afirmaciones es la importancia que concede Bretón al gusto de los espectadores. Sin duda es la necesidad de satisfacerlo lo que ha de

---

43. Manuel Bretón de los Herreros, "Primera representación de *Los dos Hermanos*, comedia en un acto", *El Correo Literario y Mercantil*, 29 de abril de 1833, en Manuel Bretón de los Herreros, *Obra dispersa... op. cit.*, pp. 411-412.

44. Marqués de Molíns, *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid: M. Tello, 1883, p. 265.

45. En este sentido, Ermanno Caldera señala, en relación con las traducciones que Bretón realiza de *Une visite à Bedlam* y *Le Confident*: "Bretón rimane il più possibile fedele al testo, battuta per battuta, con poche soppressioni di parti ritenute superflue e alcune varianti che, essendo assai scarse, stanno a testimoniare una scoperta intenzionalità." Ermanno Caldera, *La commedia romantica in Spagna*, Pisa: Giardini, 1978, p. 174.

46. Manuel Bretón de los Herreros, "De las traducciones", *op. cit.*, p. 93.

llevar al traductor a hacer supresiones en las comedias originales y a introducir añadidos de su propia autoría que puedan ser mejor acogidos. Hay que saber acercar la obra traducida a su nuevo público. Bretón seguirá este criterio en sus traducciones de Scribe. Por ello, se puede decir que un rasgo fundamental de infidelidad del escritor riojano es el proceso de españolización al que va a someter los vodeviles del autor francés.[47] Es un elemento determinante de la libertad con que Bretón actúa en el desarrollo de este trabajo y que aparece anunciada por escrito junto a los títulos de las obras traducidas, en frases como "pieza jocosa en un acto arreglada al teatro español" o "comedia en un acto, traducida libremente del francés."

Los resultados de dicha labor[48] pueden apreciarse primeramente en el cambio de la localización geográfica de la acción. Así, por ejemplo, en un vodevil como *La Seconde année ou A qui la faute?* (1830)[49] la acción se desarrolla en París, mientras que en su versión en castellano, *El segundo año ó ¿Quién tiene la culpa?* (1832),[50] la ficción discurre en Madrid. La trama de *Le Confident* (1826)[51] tiene lugar cerca de la ciudad francesa de Amboise y la de *El Confidente* (1831)[52] se sitúa en las proximidades de Toledo. *Les Premières amours ou Les souvenirs d'enfance* (1825)[53] ubica su historia en la región francesa del Franco Condado y *Los primeros amores* (1830)[54] lo hace en Alcoy.

También son dignos de ser tenidos en cuenta los cambios que opera Bretón en los nombres de los personajes. En *El amante prestado* (1830),[55] traducción de *Zoé ou l'Amant prêté* (1830),[56] el personaje de Zoé es rebautizado como Paulina, Alphonse

47. Ermanno Caldera resalta cómo Bretón hace que *Une visite à Bedlam* y *Le Confident* sufran "un processo di ispanizzazione che evidentemente persegue lo scopo di avvicinare maggiormente l'opera al pubblico ma che risponde anche a quell'esigenza di *hispanidad* e di *casticismo* che si va facendo strada in quegli anni (le due opere tradotte furono rappresentate per la prima volta rispettivamente nel 1828 e nel 1831)." Ermanno Caldera, *op. cit.*, p. 174.

48. En la exposición de estos rasgos de españolización se va seguir muy de cerca, como modelo analítico, el estudio de Ermanno Caldera sobre las mencionadas traducciones de *Une visite à Bedlam* y *Le Confident*. Vid. *ibidem*, pp. 174-178.

49. Eugène Scribe, *Oeuvres complètes... op. cit.*, 2ª serie, vol. 20, pp. 141-206.

50. Madrid: Repullés, 1842.

51. Vid. Eugène Scribe, *Théâtre... op. cit.*, vol. 12, pp. 319-351.

52. Vid. *Biblioteca Dramática*, [Madrid], [1863].

53. Eugène Scribe, *Théâtre... op. cit.*, vol. 12, pp. 281-318.

54. Madrid: Repullés, 1845.

55. Madrid: Antonio Yenes, 1847.

56. Eugène Scribe, *Oeuvres complètes... op. cit.*, 2ª serie, vol. 20, pp. 207-267.

es conocido como el conde del Manzano, Ernestine se convierte en Luisa, Pierre pasa a ser Bartolo y Dumont aparece como don Onofre. En *No más muchachos ó el solterón y la niña*, don Alejo es el nuevo nombre de Dubocage, mientras que don Miguel García corresponde a Jules Lefebvre, Anita a Mathilde, Pascual a Pierrot y Gila a Jacqueline. En *Los primeros amores* se puede comprobar cómo al señor Dervière le corresponde el nombre de don Plácido, a Emmeline el de Carlota, a Rinville el de don Eduardo, a Charles el de Gaspar, y a Lapierre el de Fermín.

Sin duda, el procedimiento de españolización más habitual en Bretón es la utilización de frases y expresiones idiomáticas, que den un cierto aire castizo a los diálogos. De esta forma, se consigue que el espectador sienta la acción y los personajes mucho más cercanos, se identifique más fácilmente con ellos. Los ejemplos que se pueden presentar son muy abundantes. Se ofrece a continuación una relación de frases tomadas de distintos vodeviles originales, confrontadas con la traducción que Bretón ha hecho de ellas:[57]

Une visite à Bedlam	*Un paseo á Bedlam*
Une femme [...] qui a eu le malheur d'épouser un mauvais sujet. (p. 23)	Está casada con un tronera. (p. 35)
Il faut que quelque révolution subite ait partroublé sa cervelle. (p. 33)	No sé qué revolucion repentina le ha trastornado los cascos. (p. 48)
Les Premières amours	*Los primeros amores*
Quatre lieues au grand galop! comme c'est amusant! (p. 288)	¡Seis leguas á galope! [...] Me voy á divertir como hay Dios. (p. 7)
Vous, Monsieur, je ne vous retiens plus. (p. 303)	Cuando gustes puedes tomar el portante. (p. 16)
Zoé ou l'amant prêté	*El amante prestado*
Est-il ambitieux! (p. 215)	¡Pues no es ambicioso el niño que digamos! (p. 5)
C'est inouï, c'est inconcevable; cette petite dont nous nous moquions ce matin... (p. 264)	Miren el arrapiezo... (p. 25)

57. La indicación de las páginas que acompaña a cada una de las citas que se aportan corresponde a las ediciones, ya mencionadas, en las que se incluyen las obras a las que dichas citas pertenecen.

La Seconde année	*El segundo año*
Mais rien ne vaut l'oeil du maître. (p. 146)	Pero el ojo del amo engorda al caballo, como dijo el otro. (p. 4)
Chacun son goût. (p. 155)	De gustos no hay nada escrito. (p. 9)

Ocurre también con frecuencia que dichas frases idiomáticas no son realmente producto de la labor de traducción, sino que son añadidas por el propio Bretón, sin duda con el mencionado propósito de acercar la obra al público español. Así, en *No más muchachos ó el solterón y la niña*, cuando Miguel (Jules) conversa con Pascual (Pierrot) sobre la confusión sufrida con otro Miguel García residente en Filadelfia (Nueva York) y sobre la abundancia de *Garcías* por todas partes, el criado afirma: «Qué, si hay peste de ellos!» (p. 5). En *El Confidente* se puede ver la forma en que se expresa don Eugenio (M. de Villeblanche) en el momento en que se dispone a escribir un mensaje anónimo a su amada doña Teresa (Mme de Marcilly), aconsejándole que consienta el casamiento de su hija y que no tenga miedo a envejecer. Parte de la réplica de don Eugenio se compone de algunas frases inventadas por Bretón, que expresan cierto temor del personaje a que su iniciativa fracase, si ofende la vanidad de doña Teresa. Por ello, deberá ser cuidadoso en la redacción de dicha nota: «Bien vá. ¿Será cosa de que se pique y todo se lo lleve la trampa? Veremos. Doraré la píldora.» (p. 6).

Otras modificaciones de Bretón conciernen al aspecto ideológico y moral. Consisten en suavizar ciertas réplicas o actuaciones de los personajes originales de Scribe, dotadas de unos contenidos con los que el espectador español podría haber estado en desacuerdo, y que probablemente habrían sido mal acogidas por éste. Es lo que hace Bretón en la séptima escena de *Zoé ou l'Amant prêté*. En ella aparecen Zoé y Alphonse, el pretendiente de Ernestine que ésta, a modo de juego, le ha prestado durante tres horas a la joven para que la corteje. En un momento dado, Alphonse llega a besar a Zoé, sin que ésta se oponga. Bretón debió considerar sin duda este gesto demasiado atrevido, teniendo en cuenta que los dos aman a otros personajes (él a Ernestine y ella a Pierre). Por ello, resolvió esta situación en su traducción eliminando el beso y sustituyéndolo por un abrazo por parte del conde del Manzano, ante el que Paulina reacciona de modo tan campechano como moralmente irreprochable, diciendo: « Eh? Qué hace V. S.? [...] Pues no me está abrazando! Y yo tan simplona que me estoy quieta!» (p. 14).

Como conclusión a todo lo expuesto, hay que insistir en que la traducción de los vodeviles de Scribe tuvo para Bretón un valor doble. Le sirvió como fuente de ingresos y como forma de aprendizaje literario. Tanto su fidelidad a los originales como los cambios que realizó en ellos le ayudaron a la consecución de ambos fines. Mantener la técnica compositiva de Scribe fue una garantía de éxito, al igual que introducir modificaciones con la mencionada vocación de españolización. Por medio de estas dos vías se obtenía un mismo resultado, agradar al público dándole lo que quería: obras de estructura sencilla, con un lenguaje accesible y sentido como propio y unos contenidos ideológicos aceptables. Pero, además, la adquisición de experiencia en el empleo de la *pièce-bien-faite*, así como el recurso a expresiones idiomáticas, contribuyeron a que Bretón llegara a desarrollar una capacidad creativa y a definir un estilo de escritura que fueron pilares básicos en los que se asentó su producción dramática original.

MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS Y LAS POLÍTICAS TEATRALES DE SU ÉPOCA

Juan Aguilera Sastre
I.E.S. "Inventor Cosme García". Logroño

Bretón de los Herreros saboreó en vida, a pesar de la amargura de sus últimos años, el reconocimiento a su prolífica producción dramática y a su empeño por reanimar la decaída vida teatral española de su tiempo. Basten dos ejemplos significativos: Hartzenbusch, en su prólogo a las *Obras* publicadas en 1850, describe el lamentable estado de las tablas españolas antes de su aparición y lo presenta como el dramaturgo que tras "hallar el teatro español sin vida" le dio nuevo aliento y fue "el primero en resucitarlo"[1]; y Larra, con quien mantuvo una relación conflictiva, no dudó en proclamar en 1836:

> Negar a este autor el mérito de una laboriosidad infinita fuera grave parcialidad: desde el año 1825, en que, si mal no nos acordamos, dio por primera vez a luz sus producciones, hasta el día, no sólo se ha presentado infatigable sectario de la musa cómica, sino que ha sido el único perseverante, el único que ha conservado constantemente encendido el fuego sacro; el único que poco o ningún homenaje ha tributado al genio político que nos traquetea; conoció su verdadera misión y, no habiendo abandonado el puesto que su vocación y la gratitud le designaron, ha sido una columna de nuestro teatro nacional. Por nuestra mala dicha, éste ha degenerado en gran manera de su antigua gloria; pero, al menos, débese al señor Bretón la consideración de haber contribuido por su parte con todas sus fuerzas a que no acabara de extinguirse.[2]

1. Juan E. Hartzenbusch, "Prólogo a la edición de 1850", en *Obras de D. Manuel Bretón de los Herreros*, Madrid, Ginesta, 1883-1884, I, p. LII.

2. "*La redacción de un periódico*, comedia original en cinco actos y en verso, por don Manuel Bretón de los Herreros", *El Español*, 8-VII-1836.

La crítica bretoniana posterior, al margen de algunas injustas descalificaciones, nos ha proporcionado análisis rigurosos de su dramaturgia, que nos permiten situar al autor riojano en el puesto de honor que merece en la historia de la escena española del siglo XIX. Baste recordar en este sentido la excelente monografía de Georges Le Gentil (1909) y los trabajos posteriores de eminentes especialistas en su obra como Agustín del Campo, Narciso Alonso Cortés, Francisco Serrano, Montero Padilla, José Hesse, Gerard Flynn, Ermanno Caldera, Patrizia Garelli o Miguel Ángel Muro, todos ellos sobradamente conocidos.

Su peculiar concepción dramática, heredera de las propuestas moratinianas y germen de la alta comedia, ha sido analizada con certera precisión por Patrizia Garelli, que define la original "fórmula cómica" bretoniana como un eslabón imprescindible en la renovación del teatro español del momento[3]. Aunque no llegó a concretar con solidez sus planteamientos teóricos, Bretón apuntó como uno de los rasgos definitorios de su estética dramática la concepción del teatro como espectáculo, como puro juego escénico. En este sentido, plantea que el "efecto teatral", esto es, el conjunto de cualidades que hacen que una obra sea estimada por el público, es la "ley suprema" a que debe atenerse el dramaturgo[4]. Tal principio, a mi entender, apunta a una concepción de lo teatral que va más allá incluso de lo que el propio Bretón fue capaz de formular explícitamente: su condición de hombre de teatro que trasciende la labor del simple autor de comedias y su lúcida percepción del hecho teatral en su conjunto, atento a los avatares de un arte que por su complejo sistema de producción vive sometido a tensiones que superan lo puramente literario y se adentran en cuestiones de calado político, sociológico, ideológico y económico, todas ellas sujetas a un debate permanente.

Al margen de las consideraciones teóricas sobre la literatura dramática –la verosimilitud, las tres unidades, el lenguaje, la versificación, la comicidad, las tra-

3. Patrizia Garelli, *Bretón e la sua "formula comica"*, Imola, Galeati, 1983.

4. Bretón se muestra partidario de la teoría del "justo medio" entre la libertad y las normas, reivindicando el "efecto teatral", conjunto de cualidades que hacen estimable una obra para el público, como "ley suprema" del autor dramático: "Todos los extremos son peligrosos. Entre seguir al pie de la letra los preceptos de Horacio y echarse a buscar lances por esos trigos de Dios sin más norma que el capricho, hay un medio prudente que el ingenio ilustrado puede tentar con acierto (...) El efecto teatral es lo primero que se propone el poeta dramático: es su ley suprema, y no ha de renunciar a un argumento feliz porque en la continuación de su fábula sea imposible sujetarse a las reglas, si puede prometerse un éxito glorioso separándose de ellas sin chocar demasiado contra la verosimilitud" ("Teatros", *El Correo Literario y Mercantil*, 13-IV-1831).

ducciones, etc.–, Bretón fue desgranando en sus artículos de crítica teatral su ideario estético sobre la práctica escénica, aquilatado por su experiencia del mundo entre bastidores en Sevilla en 1830. Siguiendo el ejemplo de Moratín, se muestra partidario de buscar la máxima perfección en la ejecución de las obras dramáticas, atendiendo a todos los detalles del montaje. Muchos de sus artículos, en especial la larga serie publicada en *El Correo Literario y Mercantil*[5], versan monográficamente sobre la realización teatral y plantean aspectos de capital importancia para la puesta en escena, corroborados por apuntes esporádicos en los análisis de los numerosos montajes que comenta: la actitud del autor dramático ante la representación de sus obras[6], la labor interpretativa de los actores[7], la escenografía, los trajes, el movimiento escénico y la labor del director de escena[8], atento a la consideración y respeto del público y al papel preponderante de los actores, con los que siempre mantuvo una relación cordial[9]. Elementos todos ellos fundamentales de la práctica teatral que posteriormente desarrolló con mayor amplitud en su tratado teórico sobre los *Progresos y estado actual de al declamación en los teatros de España* (1852).

Más nos interesa ahora el otro lado de la cuestión, el relativo a los aspectos económicos, sociológicos y políticos del hecho teatral, que suscitaron en el

5. Manuel Bretón de los Herreros, *Obra dispersa.I. El Correo Literario y Mercantil*, edición y estudio de J.M. Díez Taboada y J. M. Rozas, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965.

6. *Teatro. A los poetas*, 30-IV-1831. Véase también su advertencia *Cuatro consejos a un poeta dramático bisoño*, en *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*, Madrid, Imprenta Nacional, 1850-51, V, p. 618.

7. *Teatro. Diferentes sistemas de los actores para la representación de los dramas*, 5-IX-1831; *Teatro. De los* apartes *o palabras pronunciadas por un actor como para sí mismo en presencia de otros*, 26-IX-1831; *Teatro. Sobre la* acción teatral, *o los gestos y movimientos que el actor debe asociar a la palabra*, 24-X-1831; *Teatro*, 26-III-1832; *Teatro*, 9-IV-1932; *Teatro. Charlatanismo escénico o arte de agradar a la multitud con poco trabajo*, 28-IX-1832; *Teatro*, 12-IV-1833; *Crítica teatral. Los morcilleros*, 17-VII-1833; *Teatro*, 9-IX-1833; *Teatro*, 18-IX-1833.

8. *Teatro. De las comidas en la escena*, 24-XII-1832; *Teatros. De la propiedad en los trajes*, 16-I-1833; *Teatro. De los acompañamientos*, 8-II-1833.

9. En el prólogo a sus *Obras escogidas* (París, Baudry, 1853), concluye el dramaturgo riojano con esta significativa declaración: "... pero me complazco en declarar que desde que me di a conocer como el más asiduo y laborioso de los poetas cómicos contemporáneos, ya que carezca de otras dotes, no ha habido una actriz o un actor de nota a cuyos esfuerzos no sea yo en gran parte deudor de mis modestos triunfos. A todos tributo, pues, este público testimonio de estimación y agradecimiento, y singularmente a los que han tenido más ocasiones de prestarme su hábil cooperación; o por su mayor permanencia en los teatros de Madrid, sobre todo en el del *Príncipe*, hoy *Teatro Español*, que ha sido siempre el de mi predilección; o por el puesto que ocupaban en las compañías; o porque la especialidad de sus talentos se adaptaba más a la índole de mis habituales producciones" (I, p. XXII).

momento que vivió Bretón un debate de hondo calado al que no pudo permanecer ajeno. Debate que ha de inscribirse en lo que aquí llamamos las políticas teatrales de su época, entendiendo el término en un sentido amplio que pretende abarcar tanto las decisiones de los poderes públicos tendentes a la intervención en la actividad dramática, a su reglamentación y control, como la práctica escénica del momento, las polémicas que suscitaba y el planteamiento de soluciones por parte de los agentes interesados en el arte dramático: autores, cómicos, empresarios, críticos y público. No podemos olvidar que el teatro era en aquel momento la expresión artística más trascendente en la configuración de los gustos y opiniones ciudadanos y estaba sometido a la atenta vigilancia y censura –"aduanas", en palabras de Bretón[10]– de las autoridades políticas y de los grupos de presión –la burguesía dominante, la Iglesia, el Ejército, los ayuntamientos, amén del propio Gobierno–, lo que propició un afán reglamentista permanente que intentaba controlar y encauzar en beneficio de sus propios intereses una actividad tan determinante en la opinión pública[11].

Bretón fue, en este sentido, un hombre de teatro clarividente, certero en sus apreciaciones y más comprometido de lo que hasta ahora se ha destacado con las políticas teatrales de su época. Su quehacer como autor dramático siempre estuvo acompañado por una reflexión concienzuda, aunque poco sistemática, sobre el arte escénico y por una activa participación en el mundo teatral de su tiempo que, como ha señalado Jesús Rubio Jiménez, "permite estudiar su trayectoria como la de un *hombre de teatro*, ocupado en la literatura dramática, pero también en otros aspectos de la producción teatral en unos años en que ésta cambió sustancialmente al pasar del tradicional sistema a la empresa liberal. Cambio tan profundo no obedeció solamente a motivaciones estéticas sino que remite a la transformación del Antiguo Régimen y a la vacilante implantación del liberalismo en la sociedad española"[12].

---

10. Véase su artículo "Teatro. Línea de aduanas para géneros dramáticos", *El Correo Literario y Mercantil*, 15-V-1833.

11. Es sumamente ilustrativa al respecto la recopilación de normas, reglamentos y leyes de Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1904.

12. Jesús Rubio Jiménez, "Límites y limitaciones de la 'Comedia de costumbres' de Bretón de los Herreros", en Miguel Ángel Muro Munilla (coord.), *Actas del Congreso Internacional "Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios"*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 101-122.

Hombre público y notable, ocupó relevantes cargos públicos: en 1837 ingresó en la Real Academia Española, de la que fue elegido posteriormente secretario perpetuo; fue administrador de la Imprenta Nacional y director de la *Gaceta de Madrid* de 1843 a 1847 y posteriormente (1847-1854) director y bibliotecario mayor de la Nacional. Además frecuentó las más importantes tertulias, en el Parnasillo, en el Liceo y en otros ámbitos literarios, donde se cocían los asuntos nacionales, y cultivó la amistad de los principales protagonistas de la vida política y cultural del país: Mesonero Romanos, Gil y Zárate, Larra, Mariano Carnerero, Hartzenbusch, Roca de Togores, Martínez de la Rosa, Antonio Benavides, Patricio de la Escosura, Luis Sartorius, Espronceda, Zorrilla, Estébanez Calderón, Salustiano de Olózaga, Ventura de la Vega, Joaquín Francisco Pacheco, Andrés Borrego, Rodríguez Rubí, Juan de Ariza, Juan de Grimaldi y un largo etcétera. El Marqués de Molins, en sus *Recuerdos de su vida y de sus obras*, acertó a definir su trayectoria como la de "un espíritu ecléctico y conciliador. Cierto que en sus teorías, como en su práctica, ni se remontó a grandes alturas filosóficas, ni penetró a profundidades de la conciencia y de la historia, porque ni lo uno ni lo otro estaba en su índole; pero mostró hablando de literatura dramática (...) una apreciación justa y un *sentido común* poco *común*, en verdad"[13]. Este sentido "poco común" le llevó a desempeñar un relevante papel en las políticas teatrales de su época, que a mi juicio se puede sintetizar en los cuatro aspectos que a continuación analizo.

1. El teatro español y el "furor filarmónico"

La primera toma de posición "política" de Bretón en cuanto a la situación del teatro nacional data de 1828, cuando publica su famosa sátira *El furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*. No fue el único. También Mesonero Romanos había clamado contra "el furor filarmónico" que llevaba a las damas adineradas a copiar las vestimentas y los peinados de sus cantantes favoritas, a remedar arias, duettos y cavatinas en sus tertulias nocturnas y a competir por una localidad de lujo en las representaciones operísticas[14]. Y Luis Carme-

13. Mariano Roca de Togores, *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras, escritos por el Marqués de Molins en virtud de acuerdo de la Real Academia Española y publicados por orden y a expensas de esta Corporación*, Madrid, Tello, 1883, pp. 152-153.

14. Ramón de Mesonero Romanos, *Obras completas* (edición de Carlos Seco Serrano), Madrid, Atlas, 1967, I, p. 176.

na y Millán declararía categóricamente que "la absoluta concurrencia a la ópera engendraba el absoluto abandono del teatro en verso" en el Madrid del momento[15]. Incluso se había llegado al extremo de que Fernando VII promulgara en 1827 un decreto que ordenaba la presencia permanente en la capital de una compañía italiana de ópera. Fueron años en los que, según Antonio Peña y Goñi, "el delirio filarmónico (...) avasalló por completo a los pacíficos habitantes de la villa y corte"[16], seducidos por el brillo de los Rossini, Mercadante, Doninzetti y Bellini.

La sátira bretoniana trasluce una evidente denuncia de una moda extranjera y una defensa de lo hispánico, aunque queda patente su admiración por un género que en absoluto despreciaba el dramaturgo y crítico, como puede constatarse en muchas reseñas posteriores de óperas representadas en los teatros madrileños: "No soy yo de la música contrario; /sólo pudiera serlo un delirante". Detrás de su ácida queja están el irresistible favoritismo del público burgués y pedante por un género extranjero, la burda admiración de las obras más populares y la moda de imitar la jerga operística; la ignorante superficialidad, en suma, de una sociedad que despreciaba la música española y postergaba al olvido a las glorias del teatro nacional. Bretón denuncia sobre todo la pérdida de los valores esenciales de la cultura nacional, el desolador panorama de la vida escénica española, donde Lope y Calderón eran tachados sin pudor de poetas aburridos y el público silbaba a los actores que se atreven a representarlos:

> Mas mi cólera, Anfriso, no consiente
> Que ensalzando de Italia a los cantores
> Al español teatro así se afrente.
> Tribútense en buena hora mil loores
> A una voz peregrina, y no olvidemos
> Que en Madrid hay comedias, hay actores.
> No sea todo *bravos*, todo extremos
> Cuando trina en *rondó* lengua toscana,
> Y al escuchar a *Lope* bostecemos
> (...)

15. Luis Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, Madrid, Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, p. 52.

16. Antonio Peña y Goñi, *España, desde la ópera a la zarzuela*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, p. 41.

No aplaudamos un *dúo* con delirio,
Y Calderón y Rojas y Moreto
En vez del almo placer nos den martirio.
No vea yo a Cervantes incompleto
Por las cuadras rodar, y entre cristales
De la *Schiava* el insípido *libretto*.[17]

El autor arremete contra la clase social responsable del desaguisado, la burguesía emergente, que por pura ignorancia abominaba de lo español en favor de lo extranjero y se vanagloriaba de usar una lengua "gali-escita-castellana" como símbolo de modernidad. En este sentido, Bretón se suma a las posturas de los que defendían la tradición frente a las modas extranjerizantes y presenta a la ópera como género inverosímil e impuro que atrae al espectador con falsos señuelos. Frente a ella, la superioridad artística del teatro dramático es incuestionable, no sólo desde el punto de vista estético, sino también por su moralidad, variedad y buen gusto:

¡Oh, tú, santuario de virtud severa,
teatro nacional, que fuiste un día
norma y recreo de la gente ibera:
Prestigio de mi ardiente fantasía,
Tú, a quien tanta vigilia he consagrado,
Puerto amigable en la tormenta mía:
Tú, que el sesgo camino me has trazado
Do *Inarco* laureó la docta frente,
Si bien se atasca en él mi pie cuitado:
Tú, que en vano a la moda intercadente
Moral opones, variedad, buen gusto,
Ludibrio ya y botín de injusta gente:
Teatro nacional, mi ceño adusto
Tu inicua depresión vengar ansía
Y vapular al populacho injusto![18]

17. "El furor filarmónico", en *Obras de D. Manuel Bretón de los Herreros*, Madrid, Ginesta, 1883-1884, V, pp. 20-21.

18. *Ibidem*, pp. 22-23. En el mismo sentido, véanse su diálogo cómico "Uno de tantos", inserto en *Obras* (1850), donde Fulano y Citano discuten sobre el modo de pasar el tiempo en una noche madrileña y enumera y valora los espectáculos existentes. Sobre el trasfondo de la polémica véase el artículo de David T. Gies, "Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII", *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), pp. 37-60. Un análisis certe-

Con el tiempo, como puede apreciarse en sus críticas teatrales, Bretón atemperó el tono de su sátira y destacó los aspectos positivos de la ópera como espectáculo teatral, sin abdicar de lo fundamental: su defensa del arte musical español y del teatro dramático como expresiones genuinas de cultura nacional. Contribuyó al resurgir de la música escénica española con varios libretos de zarzuelas (*Los solitarios*, adaptación de *Los inconsolables*, de Scribe, con música de Basili, *Cosas de don Juan*, etc.) y, de modo muy significativo, con su obra *El novio y el concierto*, "comedia zarzuela" estrenada el 12 de marzo de 1837, con música del maestro Basilio Basili. Lo equívoco del título marcaba, tanto como el tema de la obra, la voluntad bretoniana, teñida de un nacionalismo simple y visceral, de apostar por la música española –opción final del novio, Luis–, representada por la pobre sirviente Laura, que gusta del *Chairo*, la *Manola*, la *Aguadora*, la *Cachucha* o el *Bolero*, frente Remigia, cantante de ópera italiana: de hecho en la obra compiten la humilde representante del drama lírico español con la orgullosa *cantatriz* o *cantarina* del teatro italiano, diva caracterizada por su artificiosidad, con triunfo final de la primera[19].

Bretón, además, extendió su crítica a los géneros musicales autóctonos que contribuían a empobrecer la tradición escénica española, como las farsas andaluzas y la ópera cómica, pero apoyó sin reservas a la zarzuela, en su opinión germen de una auténtica ópera de raigambre española:

> En cuanto a la zarzuela, pobres de composición y de ejecución han sido sus principios, pero el espectáculo es de buena ley; hacía ya falta en Madrid, el público lo acoge muy bien, de él ha de nacer una ópera española, que de este nombre sea merecedora, y para que andando el tiempo pueda rivalizar con la italiana no nos faltan elementos propios. Nuestra lengua, si no tan dúctil y de tan libre prosodia como la de Metastasio y Rossini, es abundante como ninguna, tersa y sonora, variada en su acentuación, rica en diversidad de desinencias, libre de consonantes parásitas y de diptongos indeterminados, al paso que lo largo en algunas locucio-

---

ro de las sátiras bretonianas puede leerse en el artículo de Ricardo Navas Ruiz, "Bretón de los Herreros y la sátira literaria", en Miguel Ángel Muro (coord.), *Actas del Congreso Internacional "Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios"*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, pp. 123-144.

19. Véase el análisis que de la obra hace Miguel Ángel Muro en su libro *El teatro breve de Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992, pp. 50-52. El mismo tema se repite en *Medidas extraordinarias*, donde se oponen las canciones españolas (el *Lelé*, el *Alza pilili*, el *Dulce imán* o el *Trípili Trápala*, etc.) a la *Atala*, al "Casta diva", de *Norma*, a cavattinas, arias, duettos, etc.

> nes se compensa con el mucho uso que las vocales tienen en ella; escritores de nota capaces de escribir buenos dramas líricos no nos faltan, ni compositores y cantantes que con ellos compartan escénicos laureles[20].

El estreno en 1849 de *Colegialas y soldados*, de Rafael Hernando, ha sido considerado como el inicio de la época dorada de la zarzuela en su intento de plantear una alternativa de renovación en el repertorio musical español. Después vendrían los triunfos de Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Hernando, Inzenga y Arrieta, y la fundación en 1856 del teatro de la Zarzuela. Sin embargo, el empeño de crear una ópera española, intensamente debatido y defendido por los músicos autóctonos, se vio frustrado una y otra vez, a pesar de que en 1850 se inauguraba un teatro nacional de ópera, el Real, que alimentó las esperanzas de un cambio de rumbo. Tras una larguísima y onerosa construcción, sobre el solar del teatro de los Caños del Peral se alzó el nuevo Teatro Real. Las obras habían durado 32 años, con un presupuesto de 42 millones de reales. La inauguración tuvo lugar el 19 de noviembre de 1950, onomástica de la reina, con la representación de *La favorita*, de Donizetti. Con tal motivo, los mejores literatos del momento, Bretón entre ellos, ofrecieron sus poemas de salutación[21]. Pero pronto se desvanecieron las expectativas de quienes apostaban por la protección y potenciación de la ópera nacional, puesto que el coliseo real se convirtió en feudo casi exclusivo de la ópera italiana, escaparate de los gustos de la aristocracia y la alta burguesía, prolongación del boato exhibicionista de la Corte.

Frente a la invasión extranjerizante, los compositores españoles elevaron el 19 de noviembre de 1847 un informe a la Reina sobre la necesidad de crear un teatro de ópera en español, redactado por la recién creada sociedad "España Musical" y firmado por Hilarión Eslava, Basilio Basili y Mariano Martín. Solicitaban un teatro madrileño, el de la Cruz, por un plazo de seis años, para ofrecer ópera españo-

---

20. Manuel Bretón de los Herreros, *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España*, Madrid, Mellado, 1852. Citamos por la reedición en *Obras escogidas*, París, Baudry, 1853, I, p. LX.

21. Joaquín Turina Gómez, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997. Para los antecedentes, construcción e inauguración del teatro, véanse pp. 51-81. Con motivo de la inauguración se publicó un tomito de *Poesías escritas con motivo de la inauguración del Teatro Real* por Varios Ingenios Españoles, entre ellos Joaquín José Cervino, Manuel Cañete, Gertrudis Gómez de Avellaneda, P. Catalán, Temístocles Solera, Juan Eugenio Hartzenbusch, Manuel Bretón de los Herreros, Antonio Ferrer del Río, José Selgas, Miguel Agustín Príncipe, J. Río y Amat, etc. (nota156, p. 292).

la e italiana alternativamente y una subvención de cuatrocientos mil reales de vellón. Incluso redactaron una lista de los cantantes con preparación y voluntad de cantar ópera nacional, pero no lograron otra cosa que una participación en la Junta Revisora del proyecto de reforma de teatros que el Gobierno convocó, sin eficacia alguna. No tenemos datos que avalen la participación de Bretón en los designios del Teatro Real, pero sí dejó constancia de su opinión negativa en cuanto a la función que se le encomendó y que él interpretaba como perjudicial para el teatro nacional. Aun reconociendo que pese a su aspecto "irregular y mazacote en su exterior" era uno de los coliseos más modernos y lujosos de Europa, se lamentaba de su destino: "estaba de Dios que había de ser una vez más coliseo público y coliseo para canto y baile", no para el teatro dramático, tan necesitado de él. Su quejaba, además, del enorme gasto que supuso, y del trato discriminatorio que el oneroso Teatro Real suponía para el teatro nacional:

> ...tampoco ofrece duda, porque la experiencia no ha tardado en demostrarlo, que el nuevo coliseo causará la ruina de cualquiera otro que no sea de poco más o menos, como ya ha causado la del *Teatro Español*, y otros dos o tres, y que aun así no podrá vivir de sus propios rendimientos, porque si continúa sirviéndose con el lujo que ha ostentado en su estreno, sus gastos han de exceder en mucho a sus *productos*, aunque siempre se ocupen todas las localidades; y por otra parte, a poco que se economice en el número y calidad de cantantes, profesores para la orquesta, coros y acompañamientos, partituras y decoraciones, los ingresos habrán de disminuir considerablemente. De este círculo vicioso no se puede salir, porque la población de Madrid no reúne las condiciones de las de Londres o París, y aun las de Nápoles, Viena o Milán para sostener dignamente tan suntuosos espectáculos, a menos de conceder a la empresa que haya de entender en ellos una subvención de treinta mil duros anuales por lo menos; cosa que no parece ahora muy realizable, pero de que no nos pesaría, siempre que se principiase dispensando igual beneficio al teatro nacional, más benemérito y más necesitado.[22]

De poco sirvió su demanda, puesto que el Teatro Real, propiedad del Estado y subvencionado con fondos públicos, se destinó a fomentar un arte teatral extranjero, desplazando de su escena a la zarzuela y relegando a un segundo plano la escasa producción operística española, de modo que, como denunció en múlti-

22. Manuel Bretón de los Herreros, *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España*, *ob. cit.*, p. XL.

ples ocasiones Tomás Bretón, más que erigirse en el anhelado teatro lírico nacional, se convirtió, dada su trayectoria, en un exclusivo "teatro italiano"[23].

2. El control de los teatros y la implantación del sistema de empresa liberal: Juan de Grimaldi

A la muerte de Fernando VII existían en Madrid sólo dos teatros oficiales: el de la Cruz y el del Príncipe. Después aparecieron muchos más, algunos de corta vida, otros de más duradera existencia –el de la Sartén (1830), el de Buena Vista (1830), el de las Tres Musas (1838), el del Liceo (1839), el del Circo (1842), el de Variedades (1843), el del Instituto (1845), que después se llamó Tirso de Molina, el de los Basilios (1850), que tras llamarse teatro del Drama tomó el nombre de Lope de Vega (1853), el de la Zarzuela (1856), el de Novedades (1857), etc.– en la mayor transformación de la vida teatral ocurrida hasta entonces: la aparición de la libre empresa y el nacimiento de los teatros de carácter industrial. Bretón, amigo y colaborador del máximo impulsor de la nueva concepción de la industria teatral, el francés Juan de Grimaldi, participó activamente en esta auténtica revolución del fenómeno teatral.

Grimaldi instauró un nuevo modelo de negocio teatral y propició el cambio que en parte reclamaba la escena madrileña en los primeros años de gobierno absolutista. A él se debe el inicio del proceso de sustitución de las tradicionales compañías de cómicos por un empresario que arrienda directamente al municipio su teatro. Dominador de la escena madrileña en los años 30, de él dijo Bretón que "bajo la dirección del señor Grimaldi se completó la obra de Máiquez, se extirparon abusos y desaparecieron rutinas que eran todavía rémoras del arte y éste llegó a su completo apogeo"[24].

---

23. Tomás Bretón, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón el día 14 de mayo de 1896*, Madrid, Imprenta de los hijos de José M. Ducazal, 1896.

24. Manuel Bretón de los Herreros, *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España*, *ob. cit.*,, pp. XXIX-LXIII. Sobre el papel de Grimaldi en la escena española del momento, véase el documentado estudio de David T. Gies, *Theatre and Politics in Nineteenth-Century Spain: Juan de Grimaldi as Empresario and Government Agent*, Cambridge University Press, 1988.

Además de estas cuestiones relacionadas con el aspecto mercantil del teatro, Grimaldi apostó por una renovación en profundidad del fenómeno teatral: la selección y formación de los actores, así como la mejora de sus condiciones de trabajo y de sus emolumentos (contó en su compañía con los mejores de la época: Concepción Rodríguez, con la que contrajo matrimonio en 1825, José García Luna, Antonio Guzmán, Carlos Latorre, Matilde Díez, Teodora y Bárbara Lamadrid, Julián Romea, etc), el cuidado de la tramoya, de la escenografía y de la puesta en escena (con éxitos resonantes como *La conjuración de Venecia, Macías, Don Álvaro* o *El trovador*) y, sobre todo, la renovación del repertorio, basado tanto en traducciones y adaptaciones francesas (recuérdese el éxito sin precedentes de *La pata de la cabra*, o la popularidad de las adaptaciones de Scribe, tan gratas a Bretón) como en la promoción de jóvenes escritores españoles deseosos de ocupar un lugar en el ámbito de la creación literaria, como José María Carnerero, Ventura de la Vega, Mariano José de Larra, Antonio García Gutiérrez y, lógicamente, Bretón de los Herreros. El dramaturgo riojano se convirtió pronto, según Le Gentil,[25] en el mejor auxiliar de Grimaldi, especialmente durante la temporada de 1830, cuando rompe sus relaciones con el Ayuntamiento de Madrid y decide abandonar la explotación del teatro del Príncipe y aventurarse a una temporada por cuenta propia en Sevilla, adonde le acompañó Bretón, con Ventura de la Vega, en calidad de "poeta"[26]. Allí estrenó, además de algunas traducciones y adaptaciones como *El regañón enamorado* o *El suplicio en el delito o los espectros*, dos obras originales, *Achaques a los vicios*, escrita en 1825 pero prohibida por la censura, y *La falsa ilustración*. El Marqués de Molins reconoce que Sevilla "apenas inspiró a Bretón", y ello es cierto, puesto que la experiencia no le animó a escribir. Sin embargo, fue fructífera en un sentido tal vez más determinante: su familiarización con el entramado teatral, su experiencia directa del mundo entre bastidores y su conocimiento de los pasos necesarios para el éxito teatral, desde el trabajo con los actores hasta la importancia del decorado, los trajes, el maquillaje, la dirección de escena, etc., que harán de Bretón a partir de entonces un verdadero hombre de teatro con amplia experiencia. Como ha señalado David T. Gies,

25. "Bretón deviendra très vite le meilleur auxiliaire de Grimaldi"(Georges Le Gentil, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la societé espagnole de 1830 à 1860*, Paris, Librairie Hachette, 1909, p. 26).

26. Mariano Roca de Tagores, *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras escritos por el Marqués de Molins*, Madrid, 1883, pp. 70-77.

> La dedicación de Grimaldi a la empresa de profesionalizar el teatro destacó en varios aspectos. En cuanto a la dirección de los teatros, desafió al dominio municipal, si no con éxito total, sí al menos lo bastante como para empezar a cuestionar la vieja tradición del estado propietario (y por tanto controlador). Aunque no consiguió arrancar los teatros de las manos del gobierno, abrió el camino para esa combinación de propiedad pública y privada que se desarrolló en la década de 1830 y que se convertiría en el *modus operandi* de los teatros españoles a partir de entonces. Como hombre de negocios estaba naturalmente interesado en llevar al máximo las posibilidades de obtención de beneficios con el mínimo riesgo, pero debe reconocérsele el mérito de haber invertido, en los años 20 y 30, tiempo e ideas en cantidades considerables con el fin de mejorar los teatros. Se preocupó, por ejemplo, de la formación de los actores, de la reivindicación de una Escuela de Arte Dramátcio estatal (que se hizo realidad cuando en 1831 se fundó el Real Conservatorio de María Cristina), del enriquecimiento del repertorio, de la rehabilitación física de los teatros en que trabajó, de la formación de un grupo de intelectuales que escribieran o tradujeran obras, de la formación de un público inteligente y agradecido y de la disponibilidad de vestuario, atrezzo y decorados adecuados a las obras que él dirigía. Su gran objetivo, según explicó él mismo en numerosas ocasiones, era llevar el teatro español al nivel que tenía el del resto de Europa[27].

Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega fueron, con su original producción dramática, los artífices de este empeño de elevar al teatro español al nivel que gozaba en el resto de Europa.

3. La batalla por el reconocimiento de los derechos de autor

Larra denunció con severa acritud la ignominiosa situación de los autores dramáticos durante la primera mitad del siglo XIX, que tras las dificultades para lograr ver representadas sus obras apenas percibían una mísera remuneración por ellas de mil o dos mil reales y se veían sometidos a todo tipo de expolios por impresores y actores sin escrúpulos[28]. Aunque el *Reglamento general para la dirección y reforma*

27. David Thatcher Gies, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, 1996, p. 97.

28. Véanse, entre otros que abordan el mismo tema, sus artículos "¿Qué cosa es por acá el autor de una comedia?" y "¿Quién es por acá el autor de una comedia", en Mariano José de Larra, *Obras* (edición de Carlos Seco Serrano), Madrid, Atlas, 1960, I, pp. 92-94 y 98-99, respectivamente.

de teatros, de 1807, establecía una tarifa de un ocho por ciento de las recaudaciones en todo el territorio nacional de una obra original en tres actos, nunca se cumplía. En la década de los años treinta todavía no se había regulado la propiedad intelectual y el autor renunciaba a todos sus derechos una vez vendida la obra a una compañía o a un editor. La cuestión no llegó a solucionarse ni siquiera cuando en 1847 Hartzenbusch fundaba la "Sociedad Española de Autores Dramáticos" con el fin de tutelar los intereses legales y económicos de los dramaturgos.

Bretón tomó parte activa en esta lucha. Ya en 1833, en un artículo titulado "Proyecto de estímulo y subsistencia para los autores dramáticos", se quejaba de que "nada se ha practicado ni propuesto particularmente en nuestra España para asegurar, no digo la propiedad, sino la indispensable subsistencia" de los autores, y proponía el ejemplo francés como modelo que debía adoptarse a favor de la independencia económica de los mismos y, en definitiva, de la creación artística[29]. Como ha documentado Jean Louis Picoche, ya el 20 de noviembre de 1833 la regente María Cristina había solicitado la constitución de una junta destinada a estudiar el problema, sin resultado alguno. El 4 de febrero de 1837 algunos de los autores más representativos del momento, Bretón de los Herreros, Romero y Larrañaga, García Gutiérrez, Hartzenbusch y Eugenio de Ochoa, hacían llegar a la reina una carta en que planteaban de nuevo la situación y reclamaban un decreto "en el que se mande respetar la propiedad literaria en todas sus partes, ordenando para ello que en ningún teatro de la Península se pueda representar ninguna producción dramática sin que preceda el consentimiento de su autor y un convenio que asegure a éste la recompensa de sus desvelos, sin que el estar ya impresa pueda servir de excusa para contravenir esta disposición general"[30]. La respuesta fue casi inmediata y el 5 de mayo de ese mismo año se creó una comisión encargada de elaborar un proyecto de ley que determinara y afirmara los derechos de propiedad literaria en todos los órdenes, a la vez que se prohibía la representación de las obras dramáticas sin permiso de su autor. La comisión estaba formada por Martínez de la Rosa,

29. Recogido en la edición de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas, *Bretón de los Herreros. Obra dispersa. I. El Correo Literario y Mercantil*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965, pp. 451-454.

30. Jean Louis Picoche, *Preliminaires* a su edición crítica de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel*, "Le théâtre à Madrid entre 1833 et 1850", Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1970, I, pp. 44-48. Los datos que a siguen también proceden de este estudio imprescindible.

Gil y Zárate y Bretón de los Herreros. La Real Orden de 1837 comenzó a aplicarse en 1839 y en 1844 se extendió a toda actividad pública de tipo intelectual. Una circular de este último año reglamentaba las sanciones que las autoridades debían imponer en caso de incumplimiento, si bien hay que reconocer que nunca pusieron especial celo en hacerlas efectivas.

4. La creación de un Teatro Nacional

Durante el Antiguo Régimen, los espectáculos públicos fueron considerados como un procedimiento privilegiado de comunicación y propaganda. En el siglo XIX comienzan a desdibujarse las estructuras organizativas y las prácticas establecidas para crear un marco de actuación bien diferente, marcado por la tensión entre los partidarios de una liberalización del mercado que dejase a las empresas particulares la iniciativa y responsabilidad económica de la vida teatral y los defensores de la protección pública de los espectáculos escénicos. De esta pugna nace la iniciativa de política teatral más trascendente de la época en que vivió Bretón de los Herreros y a la que no pudo sustraerse: la creación de un Teatro Nacional.

Las bases estéticas e ideológicas del "teatro nacional" deben asociarse, desde finales del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XX, con las reflexiones de los pensadores ilustrados y, sobre todo, con los fundamentos científicos del historicismo decimonónico, que confluyeron, con el ascenso del liberalismo político, siempre lastrado por un tradicionalismo latente, en lo que Inman Fox ha denominado con acierto "la invención de España"[31]. Esto es, la creación y asentamiento de un modelo de Estado que respondiese a las necesidades de progreso y modernización vivamente reclamadas por los grupos más activos de la burguesía dominante, pero que no se concebía sino de modo unitario –frente a otros nacionalismos periféricos–, como compendio de los mitos colectivos sobre una España de honda tradición histórica, cuya conciencia nacional había que reconstruir en todos los ámbitos (la historia, la literatura, el derecho), entre ellos el teatral, como referente cultural e ideológico inexcusable. En este sentido, el "teatro nacional" no era sino una más de las expresiones comprometidas con la idea política de una cultura nacional y con una concepción de lo *esencial* español, sujeto a trazos de variado perfil.

31. E. Inman Fox, *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Madrid, Cátedra, 1997.

La cuestión del "teatro nacional" en España hunde sus raíces en las numerosas polémicas sobre la reforma y licitud del teatro surgidas en la segunda mitad del siglo XVIII y halla su primera formulación concreta en la Junta de Teatros auspiciada por el censor Santos Díez González y Leandro Fernández de Moratín y creada en 1799. Su rotundo fracaso[32] paralizó de momento iniciativas nacionalizadoras, pero no impidió que al cabo del tiempo resurgieran con más fuerza si cabe al amparo de la reivindicación de nacionalista, tanto reaccionaria como liberal, alentada por el idealismo romántico.

El debate en torno a este proyecto de política teatral tiene honda trascendencia en la historia de la escena española[33], que aquí limitaremos en parte a lo que a la figura de Bretón concierne. La primera iniciativa de alcance fue tomada en 1933, cuando el dramaturgo Javier de Burgos ocupó la cartera de Fomento y, según testimonio de Larra, "llamó a sí una comisión juzgada de personas inteligentes, y les encargó la redacción de un reglamento de teatro que pusiese término a la penosa situación del teatro, que deslindase su pertenencia y los derechos de las diversas industrias que concurren a su prosperidad"[34]. Nada sabemos de los miembros de dicha comisión, cuyos trabajos fueron olvidados por la inmediata sustitución del ministro en abril de 1934. En 1937, los empresarios de los teatros de la Cruz y del Príncipe llamaron la atención de los poderes públicos sobre las dificultades económicas que sufrían, puesto que la temporada anterior se había saldado con un déficit de 1.138.383 reales[35]. Para intentar hallar una solución a la crisis se nombró una Comisión de Lectura encargada de dar su opinión sobre los manuscritos que se presentaban para su representación. Dicha comisión, que se reunió por vez primera el 16 de mayo de 1937, estaba formada por Bretón de los Herreros, Gil y Zárate, Ventura de la Vega, Carlos Buenaventura Aribau, Patricio de la Escosura, Roca y Togo-

32. Véase C. E. Kany, "Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 23, julio de 1929, pp. 245-289; José Subirá, "La Junta de Reforma de Teatros. Sus antecedentes, actividades y consecuencias", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 33, enero de 1932, pp. 19-45; y René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Imp. Saint Joseph, 1970, en especial el capítulo X, "La Reforme", pp. 599-656.

33. A él he dedicado mi tesis doctoral, *El "Teatro Nacional" en España (1900-1939): implicaciones ideológicas y estéticas*, Universidad de Zaragoza, 1998.

34. "Teatros", *El Español,* 1-III-1836.

35. Jean Louis Picoche, *Preliminaires* a su edición crítica de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel*, *ob. cit.*, I, pp. 43-44.

res y Eugenio de Ochoa, además de otros representantes de los actores y directores. En 1838 se incorporaron a la misma José de Espronceda y Pedro Gorostiza e incluso llegó a publicarse un Reglamento en el que se especificaban su composición y sus atribuciones. Tampoco esta comisión, sujeta a continuos cambios y polémicas, logró articular soluciones prácticas a la crisis de los teatros[36]. Una vez más afloraban las numerosas contradicciones de una política teatral errática y definida más por impulsos que por una línea de acción planificada, ya que como ha señalado David T. Gies, "con frecuencia el Gobierno se negó a tomar posesión completa de la actividad teatral o a aceptar la responsabilidad económica por ella, pero siempre publicó un exceso de reglas y decretos que intentaban controlar la vida dentro y fuera de los teatros. Por eso, las hostilidades y debates que tenían lugar sobre la dirección, contenido y control de los teatros en el siglo XVIII llegaron a marcar el discurso teatral de todo el siglo XIX"[37].

En 1842, el actor Juan Lombía redactó una *Memoria* que presentó al Gobierno en 1845 para que se articulase una ley de teatros, en la que planteaba "la construcción de un primer teatro, llamado Español o Nacional, consagrado a los más elevados y nobles géneros, ya de verso, ya líricos, sin excluir la representación de obras extranjeras de mérito especialmente reconocido". Lombía planteaba el modo en que habían de regirse los actores de tal teatro y proponía la existencia de una Junta de Lectura, a la vez que asignaba la tutela del Teatro Español a los municipios, puesto que los ayuntamientos eran las únicas instituciones que prestaban algún apoyo al teatro en España[38].

Pocos años después, fue el propio Gobierno quien tomó la iniciativa. Antonio Benavides, ministro de la Gobernación, redactó dos decretos de capital importancia en los que se sentaban las bases para la creación de un "teatro nacional", sobre los estudios elaborados por la recién creada Junta Consultiva de Teatros, que en un primer momento estuvo integrada por Juan Nicasio Gallego y Mesonero Romanos,

36. Precisiones sobre su actuación pueden verse en el estudio de Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica, 1989, pp. 576-578.

37. David T. Gies, "El mundo teatral hasta la muerte de Fernando VII", en *Historia de la literatura española*, dirigida por Víctor García de la Concha, 8, *El siglo XIX (I)*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 245-254.

38. El proyecto de Juan de Lombía fue rescatado por Victorino Tamayo, "Ante el nuevo régimen del teatro Español. Precedentes históricos en la materia como base de la resolución de los gestores municipales", *La Voz,* 28-I-1935, p. 5.

como representantes de la Real Academia Española; Antonio Benavides y Antonio Cabanilles, de la Real Academia de la Historia; Bretón de los Herreros y Juan Eugenio Hartzenbusch, representando a los autores; y Andrés Borrego y Fernando Corradi, a los "escritores públicos" (críticos)[39]. Tales decretos, fechados el 30 de agosto de 1847 (*Gaceta de Madrid* del 9 de septiembre), pretendían la regularización de los teatros en general y convertir al Corral del Príncipe, cuya situación era desesperada, en un teatro subvencionado, dirigido y administrado por el Estado, a la vez que se le libraba de las múltiples cargas impositivas a que estaba sometido y que lastraban irremediablemente su gestión. El preámbulo del decreto definía al teatro "como un medio de mejorar las costumbres, como un comprobante de nuestra cultura, como un honesto espectáculo que instruye deleitando" y defendía la necesidad de una protección estatal a causa de su lamentable estado:

> Próspero y feliz en otros días, objeto entonces de admiración y de estudio para los pueblos más cultos, desatendido ahora, abandonado a sus propios esfuerzos, sin poder elevarse por sí solo a la altura donde deben colocarle el buen gusto y las tendencias y los recursos de la época, toca ya la necesidad de una reforma, tanto más deseada cuanto que en ella se interesan a la vez la gloria de las artes, el crédito literario de la nación, las producciones inmortales de Calderón, de Lope, y el genio nunca desmentido de sus imitadores.

La acción protectora del Estado era, pues, "deber que la moral y la política exigen a la par", habida cuenta de la incapacidad demostrada por los ayuntamientos y las empresas particulares, y ese deber debía aplicarse a todos los ámbitos de la actividad teatral:

> La autorización previa del Gobierno para el establecimiento de las empresas teatrales, la clasificación de los teatros según sus diferentes géneros de composiciones dramáticas, la reducción de su número allí donde la exija el crédito y la perfección del arte mismo, los intereses de los actores enlazados con los de las empresas, la justa compensación del talento que enriquece la escena con sus producciones, una previa censura de las obras dramáticas destinadas a la representación, que, lejos de coartar el genio, le asegure en los aplausos del público reputación y porvenir, el establecimiento de un teatro-modelo que esmeradamente dirigido allegue a las antiguas glorias de nuestra escena las producidas por la actual ilustración, tales son, Señora, las bases sobre que puede de nuevo levantarse el tea-

39. Biblioteca Nacional, Legado Barbieri, Legajo 14.002, nº 1.

> tro nacional para conciliar los intereses de las empresas con el esplendor y perfección de los espectáculos, y las felices inspiraciones del arte con las miras y los deberes de la administración.

Este teatro-modelo, Teatro Nacional o Real, iba a instalarse provisionalmente en el Corral del Príncipe, "mientras se procura un local más conveniente y espacioso", para lo cual se entablarían las negociaciones oportunas con el Ayuntamiento de Madrid, y quedaba definido así:

> Subvencionado y dirigido por el Gobierno, bajo la inmediata dependencia de ministerio de Gobernación del Reino, se establecerá en Madrid un teatro de declamación que sirva de modelo a los demás de su clase, y donde puedan formarse actores inteligentes que, perfeccionando el arte dramático, generalicen sus buenas máximas y den nuevo lustre a la escena española.

En este Teatro Real Español sólo tendrían cabida los autores españoles, excepto traducciones de sobresaliente mérito, y estaría dirigido por un Comisario Regio. La compañía se pretendía que estuviera formada por los actores más acreditados y se establecía una Junta de Lectura y otra de Censura encargadas de revisar el repertorio. Las Cortes decidirían la subvención necesaria, que se completaría con una contribución al mismo de todas las empresas y teatros del reino.

Tras la inmediata salida del ministerio de Benavides, fueron Patricio de la Escosura, autor de una amplia campaña a favor del "teatro nacional" en la revista *El Entreacto* en 1839, y, sobre todo, José Luis Sartorius, Conde de San Luis, los encargados de llevar a la práctica el proyecto. El 13 de enero de 1849 se nombraba una nueva Junta encargada de proponer modificaciones a los decretos de Benavides y su trabajo se plasmó casi inmediatamente en sendos decretos aprobados el 7 de febrero de 1849 (*Gaceta* del 8 de febrero), el primero denominado "Decreto orgánico de los teatros del Reino" y el segundo titulado "Reglamento del Teatro Español", por el que "se establece en Madrid, y a cargo del Estado, un Teatro Español que sirva de modelo por la escrupulosa elección del repertorio y el esmero de la ejecución escénica". La dirección, administración y gobierno de tal teatro se encomendaban a un comisario regio con amplísimos poderes, cargo que recayó en Ventura de la Vega, al frente de una compañía permanente de actores del Teatro Nacional. La inspección y vigilancia de los teatros, su protección y fomento, se encomendó a una Junta Consultiva de Teatros de la que esta vez no formó parte

Bretón de los Herreros, probablemente por incompatibilidad, dado su reciente nombramiento como Director y Bibliotecario Mayor de la Biblioteca Nacional.

A pesar de los buenos propósitos, de las cuantiosas subvenciones y de la fastuosa apertura del nuevo Teatro Español el 8 de abril de 1849, el desacierto continuado de sus gestores acabó con este primer ensayo de "teatro nacional". Apenas un año más tarde, el Gobierno reconocía el fracaso de su gestión y pedía a una junta de dramaturgos que accediera a dirigirlo. Fue nombrado para presidirla Antonio Gil y Zárate, José Zorrilla fue vicepresidente, Juan de Ariza Secretario y Tomás Rodríguez Rubí el director de espectáculos. La segunda temporada fue todavía más desastrosa y el Gobierno, por decreto de 19 de mayo de 1851, decidía devolver el antiguo corral del Príncipe a su anterior propietario, el Ayuntamiento de Madrid, "a condición de que fuese dedicado dicho local a mayor brillo del arte dramático y de que en él funcionase siempre la primera compañía de España". A partir de entonces, el teatro Español de Madrid pasó, bajo la tutela del Ayuntamiento, a ser regido por diversas empresas, pero ya nunca perdería el aura de teatro-modelo que se le había querido dar y centró, en una interminable pugna entre Estado y Ayuntamiento por su control, buena parte de los sucesivos debates sobre la necesidad de crear un "teatro nacional" en España.

El fracaso de este proyecto no impidió que Bretón de los Herreros lo defendiera con sincera convicción. De hecho, había participado en su gestación primera y se sentía ligado a él tanto por afinidad ideológica y estética con sus planteamientos como por sintonía amistosa con quienes se encargaron de llevarlo a la práctica. Incluso su repertorio se había nutrido en buena medida de comedias del autor riojano. Por ello no es de extrañar que, consumado el fracaso, en 1852 defendiera con fuerza la necesidad de un "teatro nacional" como el que se había ensayado y apelase a la responsabilidad de los poderes públicos para que no lo desatendieran en un momento en que él considera que el teatro español había alcanzado cotas de calidad equiparables a sus mejores tiempos:

> Sólo faltaba al lustre de la escena emancipar de la tiranía y de la codicia de las empresas a los autores, y esto en parte se logró con las reformas publicadas por real decreto de 7 de febrero de 1849 y con la creación del Teatro Español organizado por otro real decreto de la misma fecha; pero esta fundación, que tanto honra al ministro que primero la concibió, señor don Antonio Benavides y al señor Conde de San Luis que luego con algunas importantes modificaciones la llevó a efecto, sólo ha subsistido dos años, y a duras penas, por causas harto conocidas y cuya explicación no

> entra en nuestro propósito. Tenemos empero la íntima confianza de que el Gobierno, y en caso necesario las Cortes, proveerán lo necesario a que nuestra escena no vuelva a la postración de que ya se alzaba gloriosa; que por los que pueden y deben fomentar este interesante ramo de literatura no tornará a afectarse la indiferencia de que siempre fue víctima; que reconocida universalmente la necesidad de un teatro modelo, sostenido con una decente subvención, que no sea gravosa a los demás, no se relegará al olvido, quedando en este punto postergada indefinidamente la nación española, no sólo a la francesa, sino a otras que no nos aventajan, que no nos igualan siquiera en ilustración ni en recursos ni en patriotismo.[40]

Para Bretón, el apoyo público al teatro es imprescindible si se pretende que resurja de su postración y brille en todo el esplendor que los agentes teatrales, pero también el público, la crítica y los gobernantes reclaman. Por eso piensa que la labor del Conservatorio, con ser loable, "es susceptible de muchas mejoras", para lo cual es imprescindible una mayor subvención y establecer "frecuentes y fraternales relaciones con dos teatros públicos, uno de verso y otro de ópera, auxiliados pecuniariamente por el Gobierno"[41]. Y no es casual que concluya su extenso ensayo sobre los *Progresos y estado actual del arte de la Declamación en los teatros de España* afirmando que las múltiples reformas que necesita el teatro español para lograr una auténtica prosperidad sólo pueden venir de un decidido apoyo de los poderes públicos al "teatro nacional": para que se hagan realidad las "muchas mejoras que la ilustración del siglo reclama a nuestras representaciones teatrales, urge ya mucho que el Gobierno, con la cooperación de las Cortes, proteja seriamente una institución que da en cada país la medida de su respectiva civilización, y que, aparte de lo que influye en el brillo y prosperidad de las letras y artes, aun como industria merece y necesita salir de la precaria situación en que todavía se encuentra"[42].

A pesar de que las iniciativas tendentes a crear un "teatro nacional" fueron fracasando una tras otra, Bretón mantuvo siempre su posición de defensa de un teatro auspiciado por los poderes públicos que contribuyera a superar la decadencia de la escena española. En julio de 1855 una amplia comisión de dramaturgos, encabezados por Manuel Quintana, el Duque de Rivas, Bretón de los Herreros, Antonio Hurtado, Patricio de la Escosura, Tamayo y Baus, Hartzenbusch y muchos

---

40. Manuel Bretón de los Herreros, *Progresos y estado actual del arte de la Declamación en los teatros de España*, *ob. cit.*, pp. XXXVI-XXXVII.

41. *Ibidem*, p. LX.

42. *Ibidem*, p. LXIII.

otros, dirigió una exposición a las Cortes solicitando una subvención de 12.000 duros para los teatros de la Cruz y el Príncipe y que se nombrara una comisión de autores asesora del Gobierno en materia teatral. La propuesta fue asumida por el ministro de la Gobernación, Julián Huelves, que el 19 de octubre elevaba a la Cámara un "Proyecto de ley de teatros" convencido de la profunda crisis de la industria teatral y de que "para estudiar estos males (...) es preciso acordarle una protección directa y ejercer sobre ella una prudente vigilancia; protección que recaiga sobre sus elementos todos; vigilancia que una vez extirpados evite la reproducción de los males que hoy la aquejan". Y tras lamentar que la economía del Estado no podía afrontar con la prodigalidad de las "demás naciones civilizadas" la protección del teatro, proponía una profunda reforma de los teatros de provincias y de los de Madrid: "La primera medida que con respecto a los mismos propone el Gobierno es que se le autorice a hacerse cargo de ellos y de sus dependencias necesarias, indemnizando a la municipalidad" y que "el Erario de España acuda con una subvención directa a estos teatros como todos los países ilustrados acuden en auxilio de los de sus capitales"[43]. Aunque ampliamente debatido, el proyecto no se llegó a poner en práctica.

Los sucesivos fracasos en el intento de lograr que el Estado asumiera decididamente la protección del arte teatral no quebraron la firme convicción de Bretón sobre la necesidad de tal actuación. En su archivo se conserva un manuscrito autógrafo fechado el 15 de marzo de 1860 con este significativo título: "Informe al Ministerio de la Gobernación sobre una exposición de D. Julián Romea pidiendo que bajo ciertas condiciones se le conceda gratis, y con una subvención además, el teatro del Príncipe"[44]. Finalmente, en 1864, recogiendo un estudio anterior del empresario Manuel Vicente Roca, Eduardo Asquerino, secundado por una serie de autores dramáticos (Olózaga, Benavides, Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros, Hartzenbusch, Rubí, García Gutiérrez, Arrieta, etc.), lograron el apoyo de Cánovas para presentar a las Cortes un nuevo proyecto de "Gran Teatro Nacional" en el solar del convento de las monjas de Vallecas, que tras una explotación por

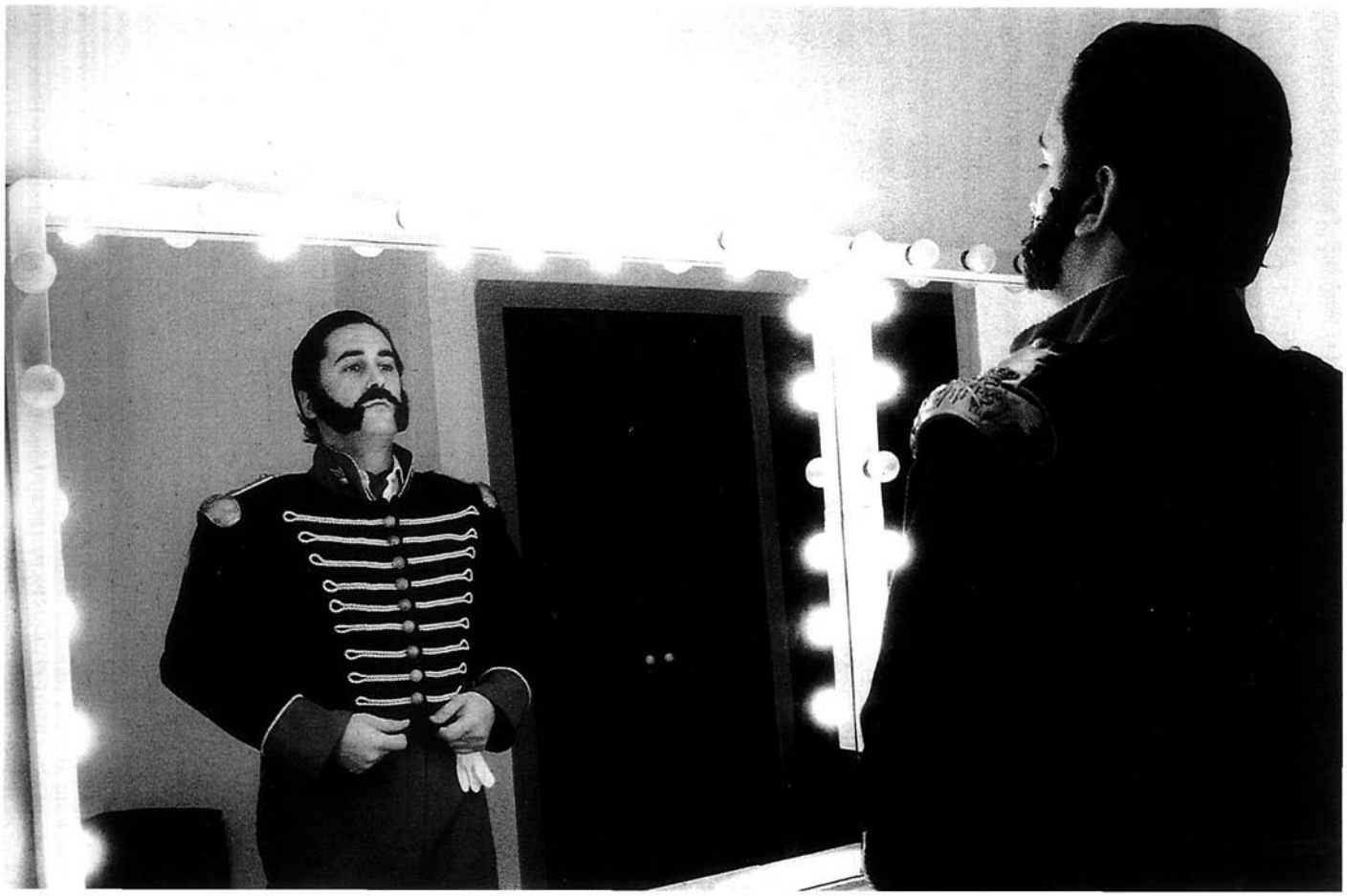
43. *Diario de Sesiones de las Cortes Constituyentes. 1854-1846*, 230 (27-X-1855), Apéndice 1°, pp. 7711-7714. Véase también Narciso Díaz Escobar y Francisco P. Lasso de la Vega, *Historia del teatro español,* Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1924, II, pp. 42-43.

44. Se alude a este manuscrito de Bretón de los Herreros en la edición citada de sus *Obras* de 1883.

empresas particulares pasaría a ser controlado por el Estado[45]. De nuevo fracasaron en sus intenciones.

La creación del "teatro nacional" pervivió durante mucho tiempo como una de las cuestiones pendientes en el teatro español, hasta su definitiva instauración por el régimen franquista. Sin embargo, el debate sobre su necesidad, íntimamente ligado a la función social, estética y política del teatro, se mantuvo vivo a lo largo de más de una centuria. Bretón de los Herreros participó intensamente en él, y desde la perspectiva actual podemos afirmar que su fracaso selló también la quiebra de las concepciones dramáticas de toda una generación de hombres de teatro seriamente comprometidos con su renovación.

45. *Gaceta de Madrid*, 28-IV-1864. Véase también Narciso Díaz Escobar y Francisco P. Lasso de la Vega, *Historia del teatro español, ob. cit.*, II, pp. 43-44.



SOBRE NUESTRO MONTAJE DE *MARCELA O A CUÁL DE LOS TRES*. EN DICIEMBRE DE 1996. TEATRO BRETÓN DE LOGROÑO

Fernando Gil Torner
Director de Teatro Pobre. *IES la Laboral*

En 1956 los logroñeses pudieron ver, por última vez, realizada por una compañía profesional en el Teatro Bretón, la obra de su titular *Muérete y verás*. Bernardo Sánchez Salas me había referido, como rezan las notas suyas de introducción y del profesor Miguel Ángel Muro al libro *Manuel Bretón de los Herreros* (*Una de tantas, Lances de carnaval, Por no decir la verdad*), que en 1916 había pasado por Logroño una jovencísima Margarita XIRGU: el día 22 de septiembre, en plenas fiestas, ofreció con su compañía, en "velada homenaje" la *Marcela o a cuál de los tres*, al público del Teatro Bretón, así llamado ya desde 1902. Fue ésta la última "Marcela" representada en dicha sala. La siguiente, rastreada la historia del propio teatro logroñés, fue la ofrecida por *Teatro Pobre. IES La Laboral*, sólo ochenta años después, en diciembre de 1996. No obstante, en lo que se refiere a otras obras de D. Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, en 1940, el grupo de Teatro del SEU de Logroño, organizó la puesta en escena de la obra bretoniana *Muérete y verás;* fue una sorpresa conocer, al final de estas jornadas bretonianas de marzo de 1999, a una de las actrices de aquella ocasión, que con emoción nos relató la anécdota y el recuerdo entrañable. Hubo que esperar el año 1985, para contemplar un original espectáculo con texto de Bernardo SÁNCHEZ SALAS y música de Miguel CALVO. La puesta en escena de este *Bretón en el cabaret* corrió a cargo de la desaparecida Escuela de Arte Dramático de Logroño, que en un auténtico hito escenográfico y de ambientación y atrevimiento, convirtió la recoleta Sala Gonzalo de Berceo de Logroño en un cabaret al uso, ideal para el espectáculo arrevistado. Para ello se eliminaron las hileras de las butacas y se colocaron mesas de

café-salón-de-baile-con-escenario, que atendían camareros de época sirviendo copas al compás de la música deliciosa de *la Orquestina la moderna*.

En 1988, recordando a Bretón otra vez y por iniciativa de "Cultural Rioja", se pusieron en escena con gran éxito dos espectáculos: *Un par de Bretones* (*Una de tantas* y *Por no decir la verdad*), a cargo de la Compañía *Lucrecia Arana* y *Lances de Carnaval* a cargo de *La Luna Teatro*. Se hacía justicia así, de alguna forma al teatro breve de Bretón, abundante y muy entretenido, aunque también más desconocido que el de sus obras más grandes. Nosotros mismos, *Teatro Pobre. IES La Laboral*, nos atrevimos con una pieza breve de Bretón, *El Ebro*. Aceptábamos el encargo del Ayuntamiento de Logroño para festejar la inauguración del Parque del Ebro en marzo de 1993. Curiosamente, y a modo del subrayado del título, leímos en la antigua edición del texto que utilizamos: "estrenada con el plausible motivo de inaugurarse la navegación de dicho río, canalizado desde San Carlos de la Rápita a Mequinenza". A ello, nosotros añadíamos en nuestro programa de mano: "Reestrenada con el muy plausible motivo de la inauguración del Parque del Ebro en Logroño. Marzo de 1993". El pequeño montaje tuvo lugar en la nueva plaza interior de las dependencias de la policía local, cuyos porches y ventanas vigilan desde arriba el parque y su río Ebro. Bretón fue en esta ocasión un personaje de lujo que prestó un texto delicioso a una celebración entrañable. Tuvimos entonces un cierto miedo al fracaso y sin embargo, ante un público popular, nuestro juego y el de Bretón tuvieron gran éxito. Quedó claro entonces que el Ebro y su Parque fueron una justificación perfecta para seguir desempolvando, sin ningún tipo de complejo, a un Bretón de Los Herreros jovial y entretenido.

Cuando llegó el bicentenario del nacimiento de Bretón, en 1996, la Universidad de La Rioja por un lado y el Ayuntamiento y el Teatro Bretón de Logroño por otro lado, festejaron con dignidad el acontecimiento. *La Cla Pepe Eizaga* montó por su cuenta *El pelo de la dehesa* en el teatro Bretón y *La Garnacha Teatro* y *Teatro Pobre* recibimos el encargo de reponer a D. Manuel, en su teatro, con todos los pronunciamientos y apoyos. Si *La Garnacha* se decidió por ofrecer unas nuevas versiones de las piezas cortas *Una de tantas* y *Lances de carnaval*, nosotros nos decidimos por la emblemática obra bretoniana *Marcela o a cuál de los tres.*

Sin embargo, antes de entrar a fondo en nuestro montaje, conviene aquí una reflexión que mira hacia atrás en nuestra historia como grupo de teatro. En los comienzos de su vida, hace veinticinco años, *Teatro Pobre* pensaba que "actuar por

encargo" no era una práctica interesante. De forma especialmente "pedante e inmadura" se creía en el grupo que los montajes teatrales debían decidirse dentro de las "cuatro paredes" del mismo, de acuerdo con unas ideas afines a un teatro comprometido y vivo (clásico o no), artística, política, cultural y socialmente hablando y sin especial "contaminación". Es cierto que los grupos de teatro entonces, por moda, actitud o pose, por las especiales circunstancias políticas españolas, sólo miraban hacia dentro su ombligo y no atendían a su público y sus necesidades. Así pues, en consecuencia, en aquella época estábamos convencidos de que hacer un Bretón significaba, cuando menos perder el tiempo –no nos comprometía políticamente–; de esta forma, no era procedente desempolvar al autor una vez y dejarlo nuevamente en el estante, quién sabe hasta cuándo. Por otra parte, es verdad que hoy en día, como en esos años setenta, cualquier compañía profesional o comercial, por razones más de rentabilidad que de otra cosa, no haría un Bretón con excesiva alegría y sin pensárselo dos veces. Pero en nuestro caso, que no perdíamos nada, nos preguntábamos además si el público podría entretenerse, podría interesarse, podría aún contemplar divertido, un teatro que considerábamos periclitado en todos sus aspectos; al fin y al cabo, creíamos, era decimonónico, obsoleto, aburrido, inconsistente, superficial, plúmbeo, irrepresentable y marchito en definitiva. Pero eran otros tiempos los setenta: ganando en madurez y por lo tanto en humildad , después fuimos testigos de cómo se fueron haciendo las pruebas y experimentos sobre Bretón en la década de los ochenta y que antes hemos relatado; incluso participamos en ello como espectadores entusiastas y cómo no, en algún caso como colaboradores. Probamos a Bretón, como hemos dicho con *El Ebro*, y en el 96, definitivamente, nuestra Compañía tuvo la oportunidad de corroborar que a D. Manuel Bretón sí conviene bajarlo de vez en cuando de los anaqueles y devolverle su vida en el escenario: una vida divertida, magistral a veces por su entretenimiento, léxico, llena de habilidades escénicas, creativa, rica en múltiples matices, graciosa siempre, popular, intuitiva y no precisamente inconsistente o superficial o marchita. Decimonónica sí es la obra de Bretón, pero como dramaturgo, éste resulta ser uno de los pocos de su siglo que es aún muy representable, como queda demostrado.

Ahora, en marzo de 1999, las *Jornadas bretonianas* organizadas por el IER, con la colaboración del Ateneo riojano, han sido el marco ideal para contar nuestra experiencia positiva sobre el montaje de "la Marcela".

Nos decidimos por *Marcela o a cuál de los tres* porque comprendimos era el título más representativo y amable de D. Manuel Bretón de los Herreros. Convenía también a nuestros intereses y posibilidades escénicas y de actores. Teníamos miedo al fracaso porque al fin y al cabo iba a ser, en principio, una única velada teatral, en entrañable homenaje a Bretón. En ese momento ya no queríamos sólo desempolvar al autor y volver a abandonarlo. Ahora nos interesaba de verdad encontrar en él valores teatrales, aunque sólo fueran de diversión y entretenimiento, que no es poco; y divertido resultó, por lo menos, para un público popular, mezclado con estudiantes, universitarios y de secundaria, profesores y expertos de teatro y autoridad responsable del evento que también quedó satisfecha.

La verdad es que nos divertimos, porque *Marcela*...nos pareció amable, limpia, ingeniosa, rebosante de fino humor. Se nos ofreció dispuesta y fácil para la manipulación escénica, para su adaptación –no nos atrevimos a ello a fondo, por propia inexperiencia y por premura de tiempo–, o para la utilización de recursos varios –éstos sí que los aprovechamos–, como los cortes distanciadores que explicaremos después, o la utilización de golpes escénicos a partir de la explotación de las características de los personajes, tan estupendamente estilizados ya de por sí por el propio autor. Con un argumento levísimo que al principio de la historia ya está "empezado", el público, de hecho, sólo ve el desenlace. Bretón, con "habilísima y fina carpintería teatral" –como antes rezaban los críticos oficiales–, nos presenta un juguete, un divertimento apto tanto para entretener al público de su época y al actual (así lo comprobamos), como a la propia compañía artística. Los actores y el director nos divertimos ensayo tras ensayo, descubriendo términos o aspectos diversos (que nos debían aclarar a veces los profesores D. Miguel A. Muro o D. Juan Aguilera) o aprendiendo a decir versos enredados o ripiosos. Buscábamos y hallábamos al cabo movimientos adecuados de actores donde no hay acción pero sí ingeniosas palabras; éstas, puestas en boca del actor o de la actriz, son auténticas piezas de oro para versos cantarines. Nos percatamos en fin de que Bretón es también un entretenimiento muy apto para la práctica docente universitaria e incluso de secundaria. Efectivamente pudimos extraer alguna idea interesante que profesores universitarios y de instituto podrían aprovechar en su investigación o en la actividad ante alumnos. Se divirtió por su parte el público con un teatro, éste de "la Marcela", un tanto ingenuo para una época como la nuestra, en la que el cine, la televisión, la imagen virtual y los efectos especiales nos tienen acostumbrados a maravillas y sorpresas cada vez más difíciles de conseguir e inverosímiles. Pero lo

sorprendente fue para nosotros el que un autor de la primera parte del Siglo XIX entretuviera a los espectadores de tal manera. Hoy en día , tal vez no aguantaran éstos, tan placenteramente, sentados en sus butacas, los textos de los autores coetáneos de Bretón: los románticos (salvo Zorrilla y su *D. Juan Tenorio*), los herederos neoclásicos de F. Moratín, o los posteriores realistas del XIX.

Marcela o a cuál de los tres nos ofrecía, según nos pareció, un personaje principal más moderno que otros de otras obras bretonianas. En 1831, fecha del estreno, al final de la "Década ominosa"o del reinado del absolutista rey Fernando VII, Bretón nos retrata a una mujer que rechaza, siendo viuda, el sacrosanto matrimonio y a tres pretendientes. Nos parecía, aunque sólo superficialmente, una muy adelantada mujer de su época; incluso una valiente liberal "que se la jugaba" en un ambiente oficial enrarecido y oscuro. Realmente no llegaba la cosa hasta allí, ni mucho menos: ni era tan liberal, ni creemos que hubiera llegado a ser, en absoluto, de haber continuado la trama de la obra su autor, una heroína al estilo de la Mariana Pineda o una feminista precoz; sólo era una joven "burguesita" viuda, hacendada y bella que se aburre sola en casa con su criada, el pelma de su tío y su gata *Clitemnestra*. Eso sí, espanta pretendientes "moscones" a los que únicamente al final de la obra veremos cómo y por qué no los admite. Sin indagar en posibles y más profundas razones, en ello quedaba "nuestra Marcela": para ser un teatro de la época de Fernando VII –aunque al final de su reinado–, con censura absolutista incluida, era moderna la actitud de esta mujer y al fin y al cabo mérito tenía su autor al hacer un trabajo de este tipo.

Había más razones para interesarnos por *Marcela o a cuál de los tres*; cumplía casi a la perfección alguna de las características más propias del teatro bretoniano en cuanto a su herencia recibida de tipo neoclásico o directamente de Moratín: la regla de las tres unidades. No hay más trama , acción o historia que la de los pretendientes que fracasan ante Marcela, el lugar únicamente es la casa de Marcela y todo se desarrolla casi en el tiempo preceptivo, único, que va de un mediodía a un atardecer, aunque el autor dé por sobreentendida una comida y una sobremesa.

Marcela... era una obra perfecta para reponer porque se prestaba a posibilidades diversas en nuestra preparación en relación a vestuario de época (creación de figurines, realización de vestidos, etc.) y su adaptación al tipo de actor-personaje; la luminotecnia, teniendo en cuenta la oferta para nosotros riquísima del Teatro

Bretón daba para mucho y nos permitía adornar nuestra idea de *Marcela...*, subrayando con efectos aquellas escenas que nos pudieran flojear.

Sin embargo, "la Marcela" "se la podía permitir", ya lo hemos insinuado antes, un grupo aficionado como el nuestro, que cuenta con el apoyo económico –para salir de los gastos– de las instituciones oficiales y que se juega sólo su tiempo, sus energías, su voluntad e ilusión, aunque también su dignidad y prestigio. Era una moneda de dos caras. Nosotros hacíamos un buen favor a la institución Ayuntamiento y T. Bretón y ella nos lo devolvía permitiéndonos la experiencia, que para nosotros ya era mucho, de actuar en un buen teatro a la italiana, con medios, con muy buenos técnicos, con publicidad y en las mismas condiciones que cualquier compañía profesional.

En nuestro trabajo previo a los ensayos, trabajo de mesa, comprendimos pronto el tipo de teatro con el que nos enfrentábamos con "nuestra Marcela". Teníamos ante nosotros un teatro con fuertes tintes aún neoclásicos (la regla de la tres unidades por ejemplo), pero también costumbristas: una burguesía y sus modos muy colorista, algo superficial y poco más. Esto no afectaba a Bretón solamente. La superficialidad, vimos, salvo excepciones, es generalizada en casi todos los autores de la época. Marcela, el personaje, refleja humanidad en la ironía tierna con que trata a sus amigos con un análisis tan claro de sus correspondientes características psicológicas, que nos pareció enseguida esquemático y simplón. Ello nos vino muy bien en nuestra creación de los personajes, porque sólo tuvimos que aprovechar dicho esquematismo afilando aristas, sin llegar al esperpento. Utilizamos los recursos que nos daba un texto ágil, humano, gracioso e ingenioso para "cargar" escénicamente sobre aquéllos, sin pasarnos, como no lo hubiera deseado seguramente el propio Bretón; éste no era cruel, era natural en el tratamiento y no hería a sus personajes. Éstos, según los críticos de la época pudieran parecer sosos y anodinos. Él los trataba con sumo cierto candor e ingenuidad y con cariño.

Bretón era un hombre muy hábil y conocedor de los secretos del teatro tanto literario como de realización escénica. Deducimos esto al observar las facilidades teatrales que sus personajes ofrecen. Desde el principio, nuestra compañía movió su idea de montaje alrededor de unos seres no tan vivos, sino más bien de cartón piedra, particularmente en lo que se refiere a los tres pretendientes y un poco al tío de Marcela:

Al petimetre, afrancesado, amanerado o afeminado *D.Agapito*, lo ridiculizamos nosotros algo más que el propio autor; le apuntamos maneras más afeminadas (sin caer en lo chabacano) o "finísimas". Con una dicción especialmente "redicha" y pedante, el tipo conseguido era gracioso y ridículo pero no especialmente "pegajoso" ni desagradable. Además lo recreamos como un calvo sin un ápice de cabello que para presumir vestía una cursi peluca (en un golpe de efecto que resultó perfecto, el público lo descubre al final). No pudimos conseguir un personaje enclenque, como lo hubiera solicitado seguramente el propio Bretón, pues las posibilidades interpretativas del grupo no nos lo permitieron. El buen actor César P. NOVALGOS, que es más bien fuerte y atlético, tuvo que hacer un esfuerzo corporal encomiable y sacrificado para redefinir un tanto su propio cuerpo, con el fin de prestárselo a *D. Agapìto*, adoptando a lo largo de la obra expresivas e incómodas posturas, que le proporcionaban al final de las representaciones agujetas, dolor, tensiones musculares excesivas, etc.

El poeta, *D. Amadeo*, de quien pensamos se reía sutilmente D. Manuel Bretón, fue para nosotros un tétrico, pesimista, apasionado recitador artificioso de intensos versos románticos, que sobreactuaba para intentar conseguir propósitos egoístas. Intuimos que Bretón quería zaherir con este personaje a sus contemporáneos románticos, que a su vez a él le criticaban con crueldad. Encarnó este personaje Guillermo BERGANZA con solemnidad digna de un auténtico romántico de estampa y leyenda, "que gime y se desespera y suspira" (como dice la criada en la obra) con un lloriqueo continuado y genial, diciendo unas veces, cantando otras preciosos versos, ripiosos y graciosos, cursis en algún caso intencionado, creados con ingenio por el autor.

El capitán, fanfarrón, andaluz (pusimos un acento tópico en el personaje y le hicimos cantarín y aficionado al bello canto), pagado de sí mismo, seguro siempre de su victoria, presumido al conquistar siempre a la mujer que busca. Un capitán muy culto que cita a personajes o caballeros medievales literarios, que sabe mitología clásica, etc., ¿no habría de saber ópera y cantarla? Como nos podemos imaginar, un capitán del ejército de D. Fernando VII tenía que ser fanfarrón y seguro ante las mujeres, pero creemos que no podía ser un hombre tan versado en letras o en mitología.¿Utilizó D. Manuel el personaje tal vez para demostrar sus conocimientos , para ridiculizarlo, o simplemente creía que un capitán de su época era tan culto? De cualquier forma, para compensar quizás o para equipararlo a los otros dos pretendientes, afilamos en lo ridículo al tipo, sin querer hacerlo "chusco", chabacano o bruto. De lo

contrario no hubiera gustado a la viuda Marcela el capitán, como en apariencia a lo largo de la obra así parece; en el fondo le agrada (se descubre al final) su gracejo y conversación divertida pero lo desecha por su incontinencia verbal impresionante y pesadísima locuacidad imposible de recortar. La simpatía personal del actor Juan Carlos PICATOSTE facilitaba tanto las cosas en sus relaciones con Marcela que al final las puso casi difíciles para que el desplante de la protagonista ante un capitán de esas características fuera creíble en el escenario.

Repárese por último en los apellidos de los tres pretendientes, claves de su personalidad o psicología expuesta por el autor de forma claramente divertida para cada uno de ellos, o con el guiño ingenuo de quien se sabe cómplice con el espectador de una broma. *D. Agapito* el petimetre, se llamaba a sí mismo *D. Agapito Cabriola y Bizcochea*; *D. Amadeo Tristón del Valle* hacía honor a un poeta inaguantable y mortecino, mientras el otro pretendiente, *D. Martín*, un tarambana, un "marchoso", un "casta", diríamos hoy, o un "golfo", respondía por *D. Martín Campana y Centellas*. *Clitemnestra*, que continúa el chiste general del autor, es la gata de Marcela.

Nos queda con nombre muy curioso, que nos ha de llevar por el camino de la broma y la ironía, *D.Timoteo*, el tío de Marcela que con ella vive. A *D. Timoteo* debía interpretarlo un actor que diera bien el tipo de "cascarrabias", algo entrañable , en la línea mantenida por Bretón al tratar a sus personajes: sin zaherir, sin ser cruel, pero sí ironizando sobre las condiciones del tipo con leve sonrisa y con no menos sorna. El tío lo imaginamos con el autor, y desde un principio "bajito", así que quedaba pintiparado dentro de sus huesos nuestro buen actor Guillermo BERGER, tanto por su aspecto físico, como por sus maneras geniales en sus interpretación de "cascarrabias con corazón". Es un personaje capaz de hacer chistes ingenuos que mueven a la sonrisa y es pesado hasta la saciedad explicándose sinónimo tras sinónimo, diciendo retahílas de versos en solitario, que se nos antojaban un suplicio teniendo a su autor como un compañero de "tertulia, velada, conversación, sobremesa, debate o intercambio de impresiones, que para el caso, de todas esas maneras, puede y debe decirse...": "!Malditos sean/ sus sinónimos eternos!/ Hay hombres de los infiernos/ que cuando hablan aporrean./...Me desesperan, me endiablan/ esos que hablan, y hablan, y hablan/ sin respirar, ni escupir...", dice *D. Martín* del tío *D. Timoteo*, cuando acabada la sobremesa, se encuentra con *Marcela* y *D. Amadeo*. Curiosamente quiso la casualidad y las circunstancias, que en compañías como la nuestra suelen coincidir siempre negativamente, que a *D. Timoteo*, en posteriores representaciones hubiera de interpretarlo Íñigo ROBREDO, dis-

tinto en todo lo que de personal y característico hay en Guillermo; esto nos obligó a que ante un personaje de cartón-piedra tuviéramos que recrear otro sin que el montaje "chirriara" de ninguna manera: mantuvimos muy bien el aspecto de viejo tertuliano pesado y repetitivo, le dimos carácter más de bonachón y tuvimos, eso sí, que comprarle otro vestido porque el tamaño era mayor y nos supuso un dispendio. Íñigo daba la talla perfecta de un *D. Timoteo* representante de la clase burguesa acomodada, viudo y sin hijos, que tiene un palomar con el que se dedica a criar palomas porque se aburre. Se aburre porque no tiene en casa con quien hablar y hablar. Por ello pide a su sobrina vuelva a casarse. Pero no hace de ello ninguna batalla a muerte. Es hombre clásico y virtuoso que piensa en la bondad del matrimonio y en la necesidad de que las hijas se casen, "pues es su condición natural". Pero no le va a pasar nada del otro mundo: simplemente, al final, descubierto que Marcela decide no casarse, le pregunta, con gran disgusto aparente, "mas ¿por qué?/ ¿por qué mujer?/ yo me aburro."

Juliana, la criadilla, es el personaje, junto a *Marcela* más natural, que no admite estilización irónica ni ridícula de ningún tipo. Más que criada es amiga y confidente de su señora. Alegre, respondona (particularmente ante *D. Timoteo* a quien llama "pedazo de atún", "cominero impertinente", "tan plomo para explicarse..."), hace las veces de narradora de la peripecia, presentando al principio a los personajes y dando desde entonces ya cabida, prácticamente, al desenlace. Permitiéndonos una cierta licencia de montaje, aún forzamos nosotros más esta circunstancia comenzando la obra con los versos de presentación de *Juliana* –propios de la escena III–, hablando a solas con el público y enseñándonos la casa. Dentro de este monólogo, nos mostraba a la vez a su señora *Marcela* y al petimetre *D. Agapito* a modo de muñecos que por sus órdenes empezaban a moverse. La iluminación nos ayudó en este juego escénico de una forma muy bella y que plásticamente colaboró en el comienzo del espectáculo que resultó sorprendente. Entra y sale *Juliana* de escena sirviendo siempre de enlace, a la par que como criada presenta y rinde el lógico protocolo de una buena casa de familia. Técnica y escénicamente une cabos, enlaza escenas y presenta personajes y sus intereses. Ella llena gran parte de la obra, cubre la falta de acción y movimientos, va y viene avisando y hace confidencias con el público, con su amiga la señora o con quien le promete un pago –se torna materialista con *D. Amadeo*–. Contesta mal a quien pretende coquetear con ella –*D. Martín*– o a quien le protesta –*D. Timoteo*– o simplemente ridiculiza a quien ridículo le parece –*D. Agapito*–. Al final tampoco sufre demasiado con el

desenlace: tal vez vendrán otros, ya veremos más tarde... Rebeca MARTÍNEZ hizo una grácil, juguetona, alegre, simpática y naturalísima y fresca *Juliana*.

De *Marcela*, y en nuestro juego también de Margarita Xirgu –actriz, directora y joven empresaria que vino a Logroño con su compañía en septiembre de 1916–, hizo la bella actriz María OJANGUREN. *Marcela* se revela ya desde la presentación por *Juliana*, como una joven guapa, "alegre viudita" y coqueta también. Ha tenido una mala experiencia en su matrimonio pero ya ha pasado, no tiene ningún problema, lo tiene todo resuelto en su vida y es feliz recibiendo a amigos-pretendientes en su casa. Es mujer que no se muerde la lengua, para decir con descaro las cosas claras a los hombres o incluso a su tío, a quien con respeto, le niega sus deseos. Independiente y libre se dice de sí misma y es, por decirlo así, una adelantada a su época, pero en ningún caso una heroína. Al final podemos intuir lo que hubiera pasado de haber continuado Bretón con su obra, *nada*: con su gata *Clitemnestra*, con su tío y con su criada *Juliana*, seguiría recibiendo a amigos y pretendientes sólo para entretenerse. Mientras tanto, sin entrever más interioridades ni profundizar en el personaje, nos quedamos con lo que ella dice al despedirse: "Boda quiere la soltera/ por gozar su libertad/ y mayor cautividad con su marido le espera/...Quiero pues mi juventud/ libre y tranquila gozar/ pues me quiso el cielo dar/ plata, alegría y salud/... ¿yo marido? Ni pintado,/ porque el gato escarmentado/ huye hasta del agua fría./ Celibatos camastrones,/ buscad muchachas solteras,/ que muchas hay casaderas./ dejadme a mí con mi luto./ Paguen ellas su tributo;/ yo ya lo pagué, y de verás./..."

Ya ha quedado destacado antes que los personajes masculinos en nuestra versión eran auténticos muñecos, que es *Juliana* quien los presenta y quien empieza a darles vida. Es a ella, junto a la propia *Marcela*, a quienes no hay que ridiculizar y con las que hay que ser cómplices (actores, director y espectadores) sonriendo con cierta ternura ante la vista de los otros tipos, incluido el tío *D. Timoteo*. Nuestro juego comenzó a partir de una iluminación concentrada en escenas claves, con cenitales que remarcaban irrealmente algunos momentos de diálogos y expresión de los personajes. El juego de luz y unos maravillosos muebles antiguos prestados, sustituyeron un decorado al uso, corpóreo, naturalista, que desestimamos desde un principio por dificultad económica lógica; tal vez, definitivamente, porque no hubiera encajado en nuestra idea original de montaje: el recurso del distanciamiento, *rememorando la visita ya apuntada antes de Margarita Xirgu y su compañía, el mismo escenario que pisábamos, para rendir homenaje a Bretón*

interpretando a la propia Marcela. Encajamos nuestra obra como ensayo previo que la compañía de la Xirgu realizaba. Por lo tanto era ideal el escenario desnudo, sin decorados. Se suponía que habrían de ser colocados para la representación de aquel 22 de septiembre en el Logroño de 1916. Como directora, Margarita Xirgu hacía diversos cortes de ensayo o algún traspunte advertía en un momento determinado que la autoridad competente del ayuntamiento no acudiría al estreno en esa ocasión. En nuestra versión, en ese instante se apresuraba a comentar con cerrado acento catalán el actor-capitán *D. Martín*, si al cabo de ochenta años, en 1996, la autoridad sí tendría el detalle de asistir ante sus sucesores: y así fue; en nuestro caso nos sentimos muy honrados. Este recurso quedó muy limpio en todo momento. Los actores de la compañía coincidían con los catalanes compañeros de la Xirgu, hacían en los cortes de ensayo los comentarios y bromas correspondientes y cada uno cambiaba claramente su personalidad; esto era muy evidente en el caso de *D. Agapito* que lo interpretaba un actor que contestaba con voz sorprendentemente recia a Margarita o en el de D. Martín, que desde su acento andaluz cerrado pasaba a un catalán desternillante. La propia María-*Marcela*-Margarita utilizaba un estilo catalán propio de cualquier elegante actriz de Barcelona.

Reconocemos, al acabar esta exposición, haber recortado un abundante número de versos. D. Manuel Bretón nos perdone lo que seguramente no hubiera vacilado en denunciar como un "feroz fusilamiento" de su obra. Consideramos no obstante que podrían existir dificultades con los largos monólogos a la hora de mantener tranquilo al público; por otra parte, en ningún caso estropeamos ningún aspecto esencial de la obra. A cambio ésta no cojeó de tiempo al añadir cinco folios originales magníficos, escritos por Íñigo Robredo y referidos al diálogo de la Xirgu y su gente. El verso musical, no exento de ripios, compensaba la dificultad para conseguir la naturalidad necesaria en la dicción de unos actores no acostumbrados a él. Ésta fue una apuesta muy arriesgada y un auténtico reto, que superamos añadiendo tremendismo y apasionamiento afectado el poeta *D. Amadeo*; amaneramiento exagerado el "alfañique" de *D. Agapito*; altanería y encanto andaluz el capitán *D. Martín Campana y Centellas*; pesadez, reiteración y mil palabras difíciles el pelma de *D. Timoteo*. Sólo *Juliana* y *Marcela* dijeron sin artificios sus versos. Esto, en el caso de textos versificados de D. Manuel Bretón de Los Herreros, por sus dificultades manifiestas en la dicción, el léxico, la musicalidad, las rimas, las subordinadas, etc., es un auténtico mérito en sí mismo, y todo un hito en la historia del teatro en Logroño.

En conclusión, *Teatro Pobre. IES La Laboral*, agradece la posibilidad de haber tenido esta experiencia y promete pasear, experimentar y airear nuevamente a Bretón, comprobando que se puede representar, porque el espectador se entretiene con él, porque la compañía y sus actores juegan a gusto con sus obras y en definitiva porque aún sigue vivo..., porque aún nos divierte.

Logroño, marzo de 1999

MUÉRETE ¡Y VERÁS! O CÓMO NACE UNA FIGURA DRAMÁTICA

Kurt Spang
Universidad de Navarra

Más de uno se habrá extrañado ante el título mortuorio y casi macabro de mi intervención. En realidad mi disposición es más vital y vitalista puesto que intento hacer revivir el título y las figuras de un drama de Bretón de los Herreros, nacido hace poco más de cien años, para estudiar un tema que me está preocupando desde hace mucho tiempo, a saber, el modo de crear estos seres entre fingidos y palpables que pueblan los dramas y los escenarios.

Y en verdad la acogida de las figuras por parte de los espectadores en la representación teatral y la concreación simpatética en la lectura presuponen una especie de olvido de si mismo, de pequeña muerte para entregarse a los encantos, habilidades y sugerencias del dramaturgo, del director de teatro y de los actores, una especie de "morir para ver" como cuya consecuencia surge la figura dramática, la problemática encarnada en el hombre, la personificación del conflicto. De modo que este pequeño trabajo puede tener un doble efecto, si los lectores colaboran: la de tener una experiencia agradable de la "muerte" dramática y de renacer con una concepción renovada de lo que es la figura en el drama. "Para aprender a vivir... No hay cosa como morir... Y resucitar después." recomiendan Antonio, Elías y Pablo al final de la comedia de Bretón de Los Herreros, que trata en efecto de una supuesta muerte y sus consecuencias a medio y largo plazo, dado que al volver a la "vida" el protagonista se revela la inconstancia de su novia de entonces y la fidelidad de la chica que le amaba y no atrevía interponerse.

La figura literaria

Quizá no sea demás preguntarnos primero: ¿qué es una figura literaria? Debo adelantar que prefiero la voz "figura" a la de "personaje" porque me parece destacar

más nítidamente su naturaleza fingida y artificial, lo construido para unas necesidades literarias concretas. Figura destaca más el hecho de que con ella se crea no una persona de verdad sino una especie de "imagen" de un ser humano imaginario y hecho con un propósito determinado y conciente, un *ante oculos ponere* de un hombre posible en un mundo posible. Mientras que el hombre auténtico es un ser libre y perfectible en el sentido de que es capaz de evolucinar y cambiar constantemente, la figura literaria en cada obra es definitiva y acabada en el sentido de que nunca recibiremos más información sobre ella, ni puede evolucionar más de lo que nos quiere mostrar el autor en una obra concreta. En este sentido la figura literaria es un cúmulo de rasgos que, por un lado, la asemejan a las demás figuras y por otro lado, la diferencian de ellas; se parecen a las fichas del ajedrez.

No hay que olvidar que tanto la creación como la recepción de figuras literarias presupone un conocimiento general y previo del hombre en el emisor y en el receptor; cuanto más se acerca uno y otro al ideal del *"homo sum, humani nihil a me alienum puto"* de Terencio, tanto menos dificultades tendrá para concrear y comprender las figuras literarias. Es más, la recepción de las figuras en las artes plásticas y en la literatura presupone también unos conocimientos de la tradición cultural en general y de las convenciones artísticas y literarias en particular sin los cuales no será posible la aprehensión de la obra de arte y menos aún la recreación de las figuras. En este orden de ideas resulta significativo que los europeos suelen quedarse perplejos ante las representaciones figurales indias, japonesas o africanas, simplemente porque les falta la preinformación necesaria para su reconocimiento. Ahora bien, no es, desde luego, su mera identificación como seres humanos, esta sí se logra de modo universal, sino la de los rasgos culturales exclusivos de una cultura o una época.

Muy probablemente el proceso de creación de una figura literaria sea muy complejo y tampoco idéntico ni en todos los autores ni en todos los géneros y épocas. Sin embargo, parece legítimo afirmar que, de un modo general, ante la necesidad de configurar, por ejemplo, un conflicto narrativo o dramático cada autor debe plantearse la pregunta por la naturaleza y las particularidades de las figuras que tiene que integrar en la historia y ello para resaltar adecuada y eficientemente la problemática que pretende plasmar en la obra concreta. Como nada es gratuito y casual en una obra literaria tampoco lo son las figuras, responden a unas necesidades expresivas y estructurales previas y ponderadas de antemano en un plan estratégico de la obra. El dramaturgo es comparable al arquitecto que planifica

minuciosamente los detalles del drama y en este proyecto las figuras constituyen los pilares sobre las cuales descansa la totalidad del planteamiento. La hábil selección y elaboración de las figuras incrustadas y entramadas en el conflicto, su forma de ser, su manera de actuar y reaccionar, su carácter, conforman la base imprescindible de una obra literaria bien construida.

Tres factores deben considerarse ante todo en esta labor: primero y en el nivel más profundo, las condiciones existenciales y humanas necesarias que hacen palpable y plausible al receptor el conflicto y la problemática; segundo, dotar a las figuras de los adecuados rasgos de carácter para mostrar y encarnar convincentemente este conflicto y, tercero, el modo de interacción entre figuras que resalta los comportamientos apropiados en el desarrollo del conflicto. Hay que destacar que el aislamiento y la incomunicación también son formas de interacción, aunque de grado cero. Salta a la vista que para explicar el funcionamiento de las figuras dramáticas quedan muy raquíticos los consabidos esquemas estructuralistas del tipo: A ama a B, C también ama a B, A mata a C y se casa con B.

Veamos someramente cada uno de los tres aspectos mencionados. Voy a empezar con el primer nivel, el de las condiciones humanas y existenciales. Este aspecto no es precisamente un mero rasgo de carácter sino que se sitúa más bien en el nivel de lo antropológico y solo posteriormente encuentra su materialización, narrativa o dramático-teatral; pongamos por caso que al autor le interesa tematizar la condición existencial, en este caso el vicio y defecto del autoritarismo, entonces –y con ello entramos en el segundo nivel que ya se refiere a atributos humanos– una de las formas de realizarlo literariamente puede ser la de crear una madre dominante y mandona que tiraniza brutalmente a sus hijas. *(La casa de Bernarda Alba)*. El tercer aspecto, la interacción, se revelará en la forma en la que esta madre trata a sus hijas y en la que reaccionan éstas al despotismo materno. Evidentemente no es la única manera de plasmar literariamente el autoritarismo, también es operativa su manifestación en la tesitura de un terrateniente que explota y abusa cínicamente de sus inocentes labradores *(Los santos inocentes)*; o en multitud de situaciones e interacciones diferentes.

Hay que resaltar que estas consideraciones no tienen que ver directamente con la cantidad de informaciones que el autor nos proporciona sobre las figuras. La ausencia del aspecto cuantitativo se hace patente ya en el hecho de que el autoritarismo y la figura mandona pueden crearse con unas pocas pinceladas caracteriza-

doras en un cuento o una fábula; recuerden como el zorro tiraniza a la oveja, pero también puede realizarse en un drama o en una novela extensa representando el vicio, el afán de poder de una figura sobre la cual se nos proporciona multitud de detalles. La condición humana puede ser personificada o antropomorfizada por una figura rudimentaria o altamente individualizada.

Hablando de la cantidad de informaciones sobre las figuras se puede mantener que depende de por lo menos tres factores íntimamente interrelacionados entre sí: la importancia del conflicto dentro de la obra, el rango de la figura que lo encarna y la extensión general de la obra.

Si la condición humana referida, es decir, la problemática que se evoca, constituye el conflicto principal, a la fuerza la cantidad de informaciones aumenta, sobre todo si la obra en cuestión es más o menos extensa. En cambio, si es un conflicto secundario y marginal y si el género en el que se plasma es breve los datos disminuyen. Si la figura que representa esta problemática es principal, si es protagonista o antagonista, el autor suele caracterizarla con más informaciones que si es solo de rango inferior en la jerarquía de la obra en cuestión. Por último, si la obra concreta pertenece a un género de extensión reducida, materialmente el autor no dispone de tanto espacio como para suministrar muchos detalles acerca de las figuras y tiene que reducir la caracterización a los mínimos imprescindibles y ello a pesar de que el conflicto y la figura que lo encarna son principales. De modo que la cuestión de la abundante o escasa cantidad de datos que el autor puede proporcionar acerca de una figura debe considerarse con cautela y desde diversos ángulos de vista. Volveré a ello más tarde.

Figura narrativa, figura dramática

No carece de justificación la pregunta de si es legítimo hablar de la figura literaria a secas, dado que observamos unas discrepancias llamativas entre la figura narrativa y la dramática, dejando de lado ahora la cuestión más dificultosa aún de si en la lírica existen o no figuras propiamente dichas.

Las figuras tanto en las obras narrativas como en las dramáticas tienen en común que desencadenan o soportan la conflictividad y, por tanto, deben poseer cierta capacidad de actuación. Y para ello –dicho sea de paso– es de importancia secundaria si son imitaciones de hombres verdaderos como ocurre en la literarización de personajes históricos, si son figuras más o menos miméticas y verosímiles

o meras antropomorfizaciones de animales o incluso de conceptos abstractos como acostumbramos encontrarlos en la fábula o en el auto sacramental respectivamente.

La diferencia más llamativa entre la figura narrativa y la dramática se halla sin duda en la forma de presentación y de caracterización de cada una. Debo adelantar que concibo el drama siempre como la indisoluble unidad entre el texto *y* su representación. Así se hace más patente que el único código del que dispone el autor narrativo para la caracterización de sus figuras es únicamente el verbal, todo lo que pretende comunicarnos acerca de sus figuras lo tiene que expresar a través de la palabra. No es así en el drama en el que las figuras, sus actuaciones y su entorno sí son ideados por el dramaturgo y hasta sugeridas verbalmente, sin embargo, luego son representados, por así decir, materializados por actores que son verdaderos hombres, es decir, en oposición a las figuras narrativas, las dramáticas realmente toman cuerpo, visten, se peinan, se maquillan, se mueven en el escenario. Con otras palabras, el dramaturgo, en colaboración con el director de teatro y los actores, puede echar mano de múltiples códigos para "dar vida" a sus figuras. Además, y por este motivo la figura dramática siempre es una "persona entera", *de corpore presente,* por decirlo en consonancia con el título de la comedia de Bretón.

Conviene que reflexionemos sobre los factores que hacen que una figura sea "completa", que tengamos la sensación que está acabada o redonda como diría E. M. Forster[1]. En la narrativa pululan, al lado de figuras, por así decir, "redondeadas", muchísimas que no tienen cara, ni cuerpo, ni vestimenta, deambulan como rudimentos de seres humanos por las narraciones. Curiosamente su estado defectuoso y fragmentario no extraña a los lectores; cumplen perfectamente con su función en el entramado de la historia. No pedimos más; sin embargo, surge la pregunta si son menos "completos" porque estos medio-hombres ni siquiera serían materialmente realizables en el drama y teatro. Solo hay dos opciones, está o no está, como ocurre con a figura aludida que no se hace visible, pero a la que se alude a través de las figuras participantes, como se hace con Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba.* Ahora bien, ser completo puede significar dos cosas: primero, el suministro de muchas informaciones sobre rasgos internos y externos de la figura en cuestión, y, segundo, la figura cumple satisfactoriamente con la función que se le atribuye en un contexto literario determinado, incluso si escasea la informa-

1. Forster, E. M. , *Aspects of the novel*, Edw. Arnold Publication, London, 1961.

ción fáctica. No hace falta que sepamos más de Caperucita Roja que es una jovencita sin temores que lleva una cesta y una caperucita roja. Más autónoma resulta la figura narrativa ya consagrada por la tradición y la convención, dado que su personalidad ya pertenece al patrimonio cultural de una comunidad; y ello hasta en el caso de Mafalda y Popeye.

Dramaticidad y teatralidad

En este orden de ideas es de gran utilidad distinguir entre dramaticidad y teatralidad dado que si el dramaturgo en la mayoría de los casos no influye inmediatamente en la puesta en escena por lo menos tiene la posibilidad de proponer una versión de lo que le parece a él la apariencia y actuación adecuadas de sus figuras. Lo suele proponer verbalmente en las acotaciones del drama, sin embargo, estas propuestas no permanecen en la verbalidad, porque en la representación se "traducen" a los diversos códigos de escenificación de los que dispone el teatro, es el momento en el que la dramaticidad se convierte en teatralidad. Ahora bien, los directores y actores tampoco están obligados a cumplir rigurosamente las propuestas de los autores, están muy libres de añadir, de modificar y quitar, un hecho que se observa de forma llamativa en las actualizaciones de obras clásicas, tan en boga en nuestros días.

Bretón de los Herreros, y en ello se parece a muchos otros autores, no quiso sujetar a directores y actores a recomendaciones y sugerencias suyas. Sus dramas son un ejemplo muy llamativo de parquedad de acotaciones. En *Muérete y verás*, aparte de algunas poquísimas alusiones a la vestimenta (como p. ej.: *Don Pablo viste uniforme de teniente de nacionales movilizados*.), encontramos solo algunas referencias a movimientos y desplazamientos en el escenario y poca cosa más. Bretón deja mucha, casi toda libertad al director de teatro y a los actores en cuanto a la concepción de las figuras y la escenificación en general.

Los recursos de caracterización

Veamos que distinciones pueden introducirse en el complejo de los recursos de caracterización de los que dispone el dramaturgo y el director de teatro. A pesar de que en el fondo la separación resulta esquizofrénica, conviene distinguir entre los rasgos externos e internos de caracterización. Designo la distinción como

esquizofrénica porque también aquí se plantea el postulado de la inseparabilidad de fondo y forma, de lo externo y lo interno, la cuestión de que no hay lo uno sin lo otro, o, dicho de otra forma, que lo externo es expresión de lo interno, lo interno busca y encuentra se expresión en lo externo. En la obra lograda el autor y el director de teatro con sus actores saben conjuntar hábilmente los dos aspectos. No cabe duda que hay mil formas de conseguir la conjunción de la apariencia externa y su correlato de carácter y temperamento y por ello es útil conocer las posibilidades de las que disponen ambos creadores al escribir uno y al montar otro un drama.

¿Cómo debemos entender el término caracterización en el entorno dramático. De un modo muy global se puede definir como la distribución de datos referidos a la forma de ser de las figuras que participan en una historia dramática y hacen plausible el conflicto (por cierto lo mismo ocurre en la narrativa[2]). Hablo adrede de forma de ser porque la finalidad de la caracterización es mostrar el modo de actuar y reaccionar de los participantes en la historia; no son tanto los aspectos externos como los que se observan predominantemente en el retrato pictórico o escultórico, sino ante todo una explicitación de su comportamiento conflictivo. Y si nos encontramos con rasgos aparentemente descriptivos estos se presentan en función de su capacidad de hacer verosímil y aceptable la conducta. La caracterización malograda es aquella que permanece en lo externo. Evidentemente los aspectos externos coadyuvan en la caracterización de las figuras dramáticas. Como el dramaturgo no puede prescindir de las figura "personificada" en un actor, tiene que vestirla, y tiene que concebir sus movimientos e interacciones, puede convertir esta obligación en ventaja y buscar elementos externos con una carga semántica adicional para reforzar los rasgos de carácter que pretende resaltar.

Conviene empezar con un repaso de las fuentes de información caracterizadora en el drama para luego clasificar los recursos y las posiblidades de caracterización de los que dispone cada uno.

Grosso modo se puede distinguir entre autor y figuras como posibles emisores de información caracterizadora. Evidentemente, en el fondo todos los códigos presentes en el teatro pueden contribuir a la caracterización, el espacio en el

2. Cf. a este respecto Vitor Aguiar e Silva, *Teoría da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1997, 699-710, K. Spang, «"El Quinto, callado, cuando más, sí y no". Propuesta de un método analítico de figuras narrativas ejemplificada en *Seguir de pobres* de Ignacio Aldecoa», *Tropelías*, 3, 1992, 159-170.

que vive una figura, los accesorios con los que se rodea, hasta la hora diurna o nocturna en la que se nos presenta influyen en la imagen que nos formamos de ella. La reclusión que padecen las hijas de Bernarda Alba, no pudiendo salir de su casa, es un elemento caracterizador del autoritarismo de la madre. Pero fijémonos por ahora en las dos fuentes principales: autor y figuras.

Caracterización por parte del autor

¿De qué posibilidades dispone el autor para caracterizar a sus figuras? En primer lugar seleccionando el reparto del drama, es decir, buscando el número y las particularidades de las figuras en consonancia con la problemática que pretende suscitar en el drama. Segundo, puede caracterizarlas con nombres que ya de por sí posean un poder caracterizador. Lo podemos comprobar en la comedia de Bretón de los Herreros: ya sitúa a la figura si se llama Ramón, Isabel y Jacinta o don Froilán y don Lupercio. Evidentemente son más elocuentes y por tanto más fuertemente caracterizadores los nombres de Angustias y Martirio o los de las encarnaciones en el auto sacramental, tal como El Pecado, Las Buenas Obras y Penitencia. La selección se refiere naturalmente también al número total de figuras, a su sexo, a su edad y condición social, a todo lo que tienen en común o lo que les distingue entre ellas, los rasgos de correspondencia y contraste, como los llamo en mi *Teoría del drama*[3].

Naturalmente el dramaturgo tiene la opción de insertar en las acotaciones del drama su concepción de las diversas figuras, aunque, como vimos, los directores de teatro no están obligados a seguir estas propuestas.

Caracterización por parte de las figuras

Las posibilidades de caracterización de las propias figuras son mucho más numerosas. Cabe diferenciar dos tipos de recursos: los explícitos y los implícitos. Los primeros abarcan aquellas réplicas que contienen datos caracterizadores directos que lógicamente pueden ser de dos tipos: las réplicas autocaracterizadoras y las

3. Spang, Kurt, *Teoría del drama,* Pamplona, Eunsa, 1991, 166ss. Cf. También Villegas, Juan, *Análisis e interpretación del texto dramático*, Ottawa, Girol Books, 1982, 78-85; Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Edictions Sociales, 1982, 109-138, de la misma autora, "Construction du personnage", *L'école du spectateur,* Paris, Editions Sociales, 1981, 177-237.

heterocaracterizadoras, es decir, en las primeras la figura suministra información acerca de si misma y en las segundas las figuras se caracterizan entre sí. Puede ser revelador si lo hacen en forma monológica o en presencia de otras figuras, incluso puede ser revelador si los datos heterocaracterizadores se presentan antes o después de su primera aparición en el escenario.

En *Muérete ¡y verás!* se habla de Isabel y de Jacinta antes de que las hayamos visto en el escenario y la información discrepante deja confuso al espectador aumentando la expectativa de conocer las figuras, formarse una idea y comprobar cual de las afirmaciones es acertada:

Lupercio .....el carácter
De Jacinta es, en mi juicio,
Más veleidoso que el aire.
Mariano Sin embargo, tiene mil
apasionados, y nadie
piensa en Isabel, su hermana,
Aunque yo creo que vale
Mucho más.
Antonio Mal gusto tienes.
Ella podrá ser un ángel,
Mas ¡tan callada!...
Mariano Es modestia.

Como ya se ve en este breve ejemplo, cada heterocaracterización implícitamente también es una autocaracterización según el lema: "Díme lo que piensas de los demás y te diré quien eres."

Las formas implícitas de caracterización figural se refieren a aspectos extraverbales, son aspectos de teatralidad más que de dramaticidad: así por ejemplo la estatura, la fisonomía, los gestos, la mímica, la vestimenta, el maquillaje, etc. y abarcan también detalles paralingüísticos como la voz, la articulación, el idiolecto, el sociolecto, etc. Implícito significa, por tanto, recurso no expresamente caracterizador sino evocador de manera indirecta. El que una figura hable precipitadamente o un dialecto o cometa faltas gramaticales al hablar no constituye una información palmaria acerca de su modo de ser, pero sí permite deducciones indirectas.

Jerarquización de las figuras

Cada conflicto dramático requiere una determinada distribución y jerarquización de las figuras, quiero decir, según las necesidades de cada obra habrá un número determinado de figuras con un papel y una importancia preestablecida. La economía dramática –no hay que olvidar los dos factores externos interrelacionados de la extensión y la capacidad de aguante de los receptores– la economía dramática y la adecuación del conflicto a estas necesidades requieren un número reducido de figuras principales, muy a menudo diferenciadas en protagonistas y antagonistas.

Por citar el ejemplo de nuestra comedia: Bretón plantea el típico triángulo de dos hombres, Pablo y Matias, que cortejan a la misma mujer, Jacinta, se añade una segunda mujer, Isabel, que adquiere peso e importancia de protagonista en el happy end, porque Pabla al "resucitar" se da cuenta de las cualidades de esta última y de la volubilidad de la primera.

La designación figura secundaria es un tanto precaria porque no responde plenamente a la realidad dramática que requiere más clases que las que sugiere la distinción entre primarias y secundarias. En realidad, el mundo dramático es más polifacético y más jerarquizado; la figura del barbero en *Muérete*... aparece en algunas escenas del tercer acto y no le corresponde la importancia que tiene por ejemplo don Lupercio o don Elias y, desde luego menos peso aún tienen las "damas" que llenan como meras comparsas la sala en la que se celebran las bodas precipitadas de Matias y Jacinta.

De modo que en la mayoría de las obras dramáticas con cierta complejidad resulta recomendable tener en cuenta más matizaciones en el rango de las figuras dramáticas. Esta clasificación se establece en primer lugar en función de la participación y del peso de la figura en el conflicto; no todas tienen la misma carga dramática, algunas figuras tienen como función única la de crear ambiente, hacer verosímil la historia. Así una criada en una casa generalmente no importa como tal criada, sino como señal de la categoría social de la familia que puede ofrecerse el lujo de tener criada. Un guardia delante de un portal puede tener como única función destacar la importancia del edificio que vigila y de sus habitantes.

Lógicamente las figuras de menos peso también se caracterizan con menor intensidad, de modo que su clasificación también en parte depende de la cantidad de informaciones que el dramaturgo juzga necesaria para el funcionamiento de la figura y para poner en antecedentes al espectador.

Concreciones de figuras: encarnación, tipo, individuo

En relación con la función que desempeñan las figuras en el drama cabe establecer una tipología. Como hitos, susceptibles de numerosas variantes y subdivisiones, propongo tres modelos básicos e interrelacionados: la encarnación, el tipo y el individuo. Una encarnación puede concebirse como la personificación de una entidad o un concepto abstracto; su caracterización varía según las culturas y épocas. A veces, según el grado de popularidad, adquiere rasgos estereotipados que pertenecen al acervo colectivo. Por este motivo se identifacrá con muy pocos rasgos; por ejemplo, al mentar una chiquilla con gorra roja que visita a su abuela espontáneamente se pensará en Caperucita roja. Los cuentos de hada y la fábula ofrecen numerosos casos de encarnaciones ya convertidos en consabidas figuras de la literatura universal: la hormiga, la cigarra, el zorro, etc. En otros casos la caracterización y la identificación no son tan sencillas; se precisarán más datos y más esfuerzo para identificarlas. Así ocurre, por ejemplo, con muchas alegorías del auto sacramental.

Los tipos suelen ser figuras representativos de virtudes o vicios o simplemente de típicas formas de ser humanas. Generalmente, tienen una vigencia que va más allá de la obra concreta en la que se presentan, como la tienen las virtudes y los vicios, la condición humana. En los tipos, observamos a la vez una serie de rasgos comunes y rasgos diferenciales cuya elección y equilibrio acaba por configurarlos. Este modelo de figura engloba y caracteriza predominantemente a colectivos: los enamorados, los solidarios, los cobardes, los fanfarrones, los avaros, los envidiosos, por citar solo unas pocas posibilidades. Inmediatamente vienen a la mente las figuras del sainete y de *la commedia dell'arte*, los petimetres, los chulos, los Brighella y Arlequino, el Capitano y el Dottore.

El conocido libro de Teofrastro, *Los caracteres,* presenta variopintos ejemplos de tipos. No es de extrañar que este libro haya hecho escuela en la dramática de todo Occidente. Cuando el tipo se constituye como modelo significativo se puede hablar de *prototipo;* de los que los *tipos-mito* constituyen una variedad; son aquellos casos en los que una figura ha llegado a constituir en sí mismo un paradigma de características y valores fijos: un Don Quijote, un Don Juán, un Otelo, un Hamlet...

En nuestra comedia no faltan tampoco las figuras tipo. Baste recordar a don Elias para que nos venga a la mente el avaro usurero y egoista o el Barbero como el típico charlatán chismoso. Es el modelo más apropiado para las figuras corolarias cuyo cometido es la plausibilización del comportamiento de las figuras princi-

pales. No precisan una caracterización muy detallada y crean el ambiente apropiado para la actuación de las demás figuras.

Finalmente, el individuo responde a caracterizaciones que convierten la figura en ser singular, único, con una personalidad propia y diferencial. Generalmente los individuos son las figuras causantes y sufridores del conflicto tematizado en el drama. La mayor precisión y el mayor número de detalles con los que los dramaturgos suelen caracterizarlos aumentan la posibilidad de comprender sus acciones y reacciones. Indudablemente los representantes más evidentes del individuo en *Muérete...* son Pablo e Isabel. La misma comedia nos enseña también que estos tres modelos de concreción de figuras no forman compartimentos estancos y que muy fácilmente se solapan con la creación de figuras intermedias entre dos grupos.

No se deberá confundir el individuo como modelo dramático con la distinción que puede establecerse entre la figura individual por un lado y la colectiva por otro. Los tres modelos que acabamos de ver pueden referirse indistintamente a la figura que se nos presenta como sujeto aislado, en determinados dramas se añade la figura colectiva en la que adquiere más peso el grupo con las mismas preocupaciones, aspiraciones y actuaciones que las de la figura individual; un colectivo actúa al unísono y solidariamente. El paradigma clásico es la gente de Fuenteovejuna de la comedia de Lope. Sin embargo, no siempre tienen este protagonismo, también forman figura colectiva los grupos de comparsas como los observamos por ejemplo en *Muérete* ... en la escena de la aparición de Pablo en la boda de Matías y Jacinta. La acotación que abre la escena novena es significativa, dice así: *Al aparecer D. Pablo retrocede Jacinta aterrada; las demás señoras chillan, y una o dos se desmayan en brazos de los caballeros que las rodean, volviendo en sí a pocos momentos;...*

Figura estática, figura dinámica

Además de la clasificación jerárquica puede resultar sumamente útil en el análisis del drama distinguir entre las figuras que evolucionan en su actitud y sus reacciones, las que son flexibles y dinámicas y aquellas otras que permanecen en sus trece, que no pueden o no quieren cambiar de opinión y se resisten a la evolución e insisten en su manera de ver y hacer las cosas; las llamadas figuras estáticas. Esta distinción entre figura dinámica y figura estática no constituye desde luego ninguna valoración estética y artística, hay destacados ejempos de logradas figuras dinámicas y estáticas. Traigo a colación, por ejemplo, las estáticas de don

Lope en *El alcalde de Zalamea* o Bernarda en *La casa de Bernarda Alba*. En nuestra comedia nos encontramos con paradigmas de unas y otras. Así Jacinta es la veleidosa e inconstante que cambia de parecer de un momento a otro y no solo asombra a la gente que la rodea sino también al público. Isabel es la mujer constante que conserva fielmente su amor a Pablo. La selección del modo y momento en el que se produce el cambio de parecer y comportamiento en las figuras dramáticas puede aumentar considerablemente la expresividad y el suspense del drama. Según las necesidades dramáticas, unas veces el cambio se produce paulatinamente, otras veces de forma repentina.

La distribución de la información caracterizadora

Finalmente quisiera llamar la atención sobre la importancia de la distribución de la información caracterizadora en el drama. En este ámbito se le abre al dramaturgo un amplio abanico de posibilidades. Tres aspectos destacan: el momento del suministro, el modo y la naturaleza de la información caracterizadora.

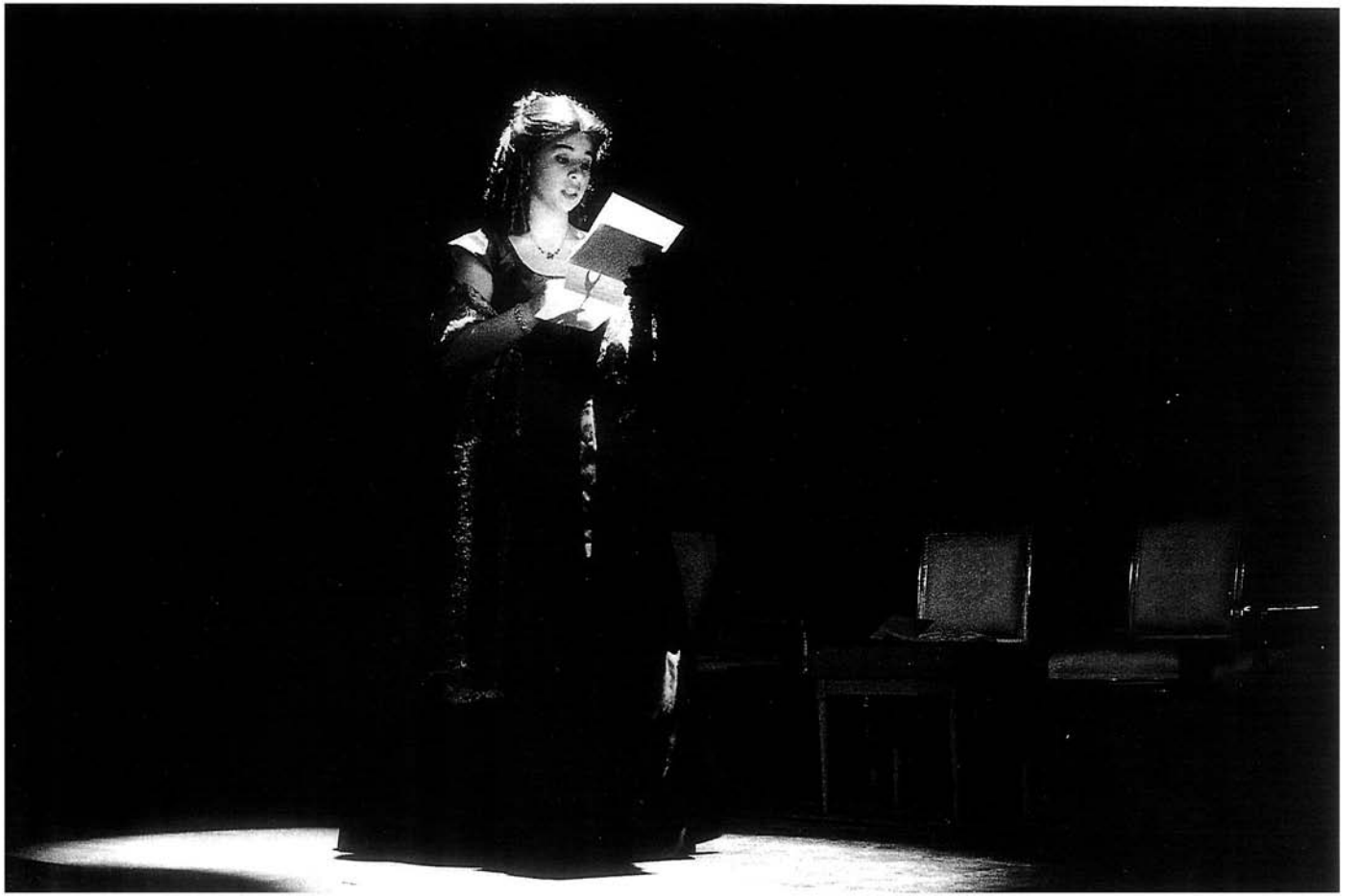
Salta a la vista que al principio del drama existe la mayor escasez de informaciones, o dicho de otra forma, la mayor necesidad de suministrar datos acerca de las figuras. Aparte de la necesidad de saber donde y cuando se desarrolla la historia los espectadores están ansiosos de saber quién es quién en el conflicto que se les presenta. De modo que no es extraño que en la inmensa mayoría de los dramas la mayor cantidad de informaciones caracterizadoras se brinda al principio. Ahora bien, el autor puede también retener intencionalmente información para aumentar así la tensión y la expectativa. Es más, puede retenerla para unos y no para otros. En nuestra comedia vemos un caso clásico de este reparto desigual: Pablo revela a unos pocos que no ha muerto y que ha vuelto a la ciudad. Así la sorpresa de las demás figuras del drama será más violenta. No es este el lugar para entrar en más detalles acerca de la distribución desigual entre espectadores y figuras; dicho sea de paso que los espectadores siempre saben más que las figuras por la simple razón de que presencian todas las actuaciones y réplicas. Un último punto culminante de la distribución es el final del drama. Ahora bien, estas informaciones no se refieren tanto a la caracterización de las figuras que a la solución del conflicto, pero dado que en la obra de arte todo tiene que ver con todo, tampoco se puede excluir que en este momento recibamos todavía algún dato relacionado con el carácter de la figura. Cuando Bernarda Alba cierra el drama con la misma imposición de

"¡Silencio!" con la que empezó la obra tenemos una última confirmación de su carácter despótico irremediable.

El modo de información designa la congruencia o incongruencia de la información con la figura a la que se refiere. Quiero decir, además de las informaciones certeras sobre la forma de ser de una figura se pueden suministrar datos consciente o inconscientemente erróneos que a través de otras informaciones o a través de los hechos se desmienten posteriormente. Puede surgir la información sobre la muerte de una figura, como ocurre en el caso de Pablo, y después se contradice verbal y fácticamente. No siempre se trata de cuestiones de vida o muerte, como vimos en la breve cita del principio las informaciones erróneas sobre las figuras pueden reflejar también la diversidad de opiniones, los testimonios equivocados que llaman la atención sobre otra figura creando expectación entre el público. La calumnia y la hipocresía se nutren de las informaciones incongruentes.

Finalmente cabe distinguir varias especies de información caracterizadora por su naturaleza. Es decir, puede ser innovadora o iterativa y confirmativa. La información caracterizadora se considera innovadora cuando aporta datos desconocidos acerca de la figura, es aquella información que completa la imagen que nos vamos formando acerca de la figura en cuestión. La inmensa mayoría de las informaciones se mueve en este marco; ya lo exige la economía del drama. Sin embargo, en algunos casos, muy a menudo en aquellos dramas donde se buscan los efectos cómicos, se presenta también información iterativa que insiste una y otra vez en el mismo rasgo, en el mismo vicio, en la misma debilidad. Sin ir más lejos, el codicioso prestamista de *Muérete...*, don Lupercio, se caracteriza insistentemente a lo largo de toda la comedia como irremediable usurero, consiguiendo así unos bonitos efectos de comicidad. Evidentemente también pueden servir las informaciones iterativas para intensificar rasgos de carácter desagradables como ocurre por ejemplo en *Bernarda Alba* sobre la cual se suministran de las más diversas fuentes y perspectivas informaciones negativas que confirman su despotismo.

Como vimos en este breve e incompleto esbozo sobre la figura dramática, estas son imprescindibles para el nacimiento y el funcionamiento del conflicto dramático. El conocimiento de los recursos de creación y caracterización de las figuras es, por tanto, de suma importancia para la cabal comprensión e interpretación del drama, incluso para realizar debidamente el "muérete y verás" recomendado al principio de este trabajo.



Serie
ACTAS

NAVAJAS ZUBELDIA, C. (ed.): *Actas del II Simposio de Historia Actual,* 2000.

GIL-DÍEZ USANDIZAGA, I. (coord.): *Los Monasterios de San Millán de la Cogolla. VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional,* 2000.

MURO, M.A. (coord.): *La obra de Manuel Bretón de los Herreros. II Jornadas Bretonianas,* 2000.

ier

Gobierno de La Rioja

Consejería de Educación, Cultura, Juventud y Deportes