

LA COMEDIA MORATINIANA EN EL ROMANTICISMO. PERSONAJES BRETONIANOS.

La crítica especializada en el estudio del teatro español conviene en acordar la precariedad de la situación teatral en las primeras décadas del siglo XIX. En Madrid, sólo dos teatros —el del Príncipe y el de la Cruz—; no pasaban de ser pobres y mal organizados locales. Había que añadir, además, la mediocridad de los actores, la escasez de obras valiosas y la baja calidad de refundiciones de textos antiguos, el caudal de traducciones de piezas extranjeras, por no detenerse en la falta de recursos económicos para llevar a cabo la puesta en escena. Circunstancias externas al ambiente teatral alimentaban todavía más, si cabe, éste deteriorado panorama: la censura y prohibición de títulos del repertorio clásico y de gran aceptación, como *El sí de las niñas*, por la reacción absolutista de 1823. Y por encima, la escasa asistencia de un público falto, por otra parte, de capacidad crítica para enjuiciar adecuadamente las representaciones. En este largo rosario de “calamidades” no podía faltar el incesante y continuo cambio de programas.¹

Entre los seguidores de Leandro Fernández de Moratín que estrenaron comedias durante la década de 1820 hay que mencionar a Manuel Eduardo de Gorostiza, Francisco Martínez de la Rosa, Antonio Gil y Zárate o Manuel Bretón de los Herreros.

Al comenzar los años treinta parecían apuntarse cambios en la administración de los teatros de Madrid que podían favorecer el deseado y merecido resurgimiento del arte dramático. La obra de Gorostiza y Bretón cubre todo el ciclo romántico e ilustra de forma patente con su presencia el peligro que conlleva siempre la generalización sobre el teatro español de esta década y de la siguiente. Los dramas líricos románticos y las sátiras antirrománticas, las comedias moratinianas, las tragedias clásicas y los melodramas históricos se entremezclaban en un cajón de sastre en los pocos teatros de Madrid mientras el público permanecía indiferente y ajeno al confuso panorama que se les ofrecía; tan sólo dos excepciones: *Edipo* de F. Martínez de la Rosa y *El Trovador* de A. García Gutiérrez.

Manuel Bretón (Quel, 1796 – Madrid, 1873) representa el afianzamiento de la escuela de Moratín, de quien es el mejor discípulo y el más fecundo y afortunado imitador; resulta palpable la deuda y la adhesión bretoniana a las normas y esquemas neoclásicos. En efecto, en no pocas ocasiones proclamó su admiración, casi de tintes obsesivos, hacia aquel autor. Su vocación dramática nació, precisamente, con la lectura, casual y provechosa, de los principales títulos moratinianos, fuente de inspiración de su primer ensayo dramático *A la vejez viruelas*, que escrita en 1817, se representó por primera vez siete años más tarde. A ésta seguiría una prolífica sucesión de títulos hasta sumar un total de ciento setenta y cinco obras,

¹ Cf. entre otros, J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1978, IV, p. 407.

de las que ciento tres son originales, sesenta y dos traducciones y diez refundiciones de dramas del Siglo de Oro,² fecundidad rara vez alcanzada en el panorama coetáneo.

Para él, la comedia regular era la de Racine o Moratín, clásicos que pervivirían sin duda más allá de cualquier moda más o menos duradera, independientes de avatares dramáticos de cualquier tipo.

El magisterio moratiniano en Bretón se manifiesta en la plasmación de lo cotidiano, con evidente tendencia a la copia (copia de una realidad hecha a su medida, como luego se señalará) y a la finalidad moralizadora de la obra teatral. Había que realizar una comedia alejada de fantasías e idealismos, pisando las calles de la clase media, no sólo madrileña sino española en general, que iniciaba su prometedor ascenso, reflejándola en sus quehaceres diarios, para conseguir, con la maniobra satírica, ridiculizar y erradicar sus vicios y defectos; de esta manera el teatro cumpliría la función social que el neoclasicismo le había asignado como prioritaria.³

Por el camino de la verosimilitud llega Bretón a la defensa de las tres unidades. Sin proclamarse un dedicado enemigo de la escenografía romántica, no dudó en atacar y contravenir denodadamente aquello que éste tenía de desaforado y patibulario. No obstante su concepción global del teatro y pese a su adscripción, reiteradamente señalada aquí, a los presupuestos neoclásicos, apunta una tolerancia que no rehuye ciertos visos de libertad dramática imposibles en la centuria anterior. El elemento cómico adquiere para él una importancia insoslayable, y para darle la oportuna cabida no duda en ensanchar lo necesario la rigidez de las reglas: lo que él nunca podrá aceptar ni sobrepasar, sin embargo, será el exceso y el libertinaje.

De lo hasta aquí expuesto parece deducirse una censura casi absoluta de los modos, estilos y temática que conforman habitualmente el teatro romántico, siendo por lo tanto su actitud hacia éste claramente negativa. Ahora bien, tan sólo se trata de una mera apariencia; no se presenta en él una actitud visceralmente contraria a la nueva literatura dramática. Se limita a repudiar, unas veces con ironía, otras con dureza objetiva e imparcial, el cúmulo de truculencias románticas repletas de sangre, dolor y muerte.

Un argumento que él mismo utilizó en una de sus obras, creada al compás del auge de los nuevos vientos románticos, *Elena* (1834), abundante en melodramatismo, inverosimilitud y ampulósidades, y no precisamente ejemplo de drama equilibrado y prudente. Con todo, fue un desliz romántico sin continuidad, al contrario que la inmensa mayoría de sus contemporáneos.⁴ Pronto volvió a su comedia característica con la que cosechó resonantes triunfos, como *Muérete y verás* (1837), a la que habrían de seguir entre otros títulos *El pelo de la dehesa* (1840) y *La escuela del matrimonio* (1852).

² Á. Goenaga y J. P. Maguna, *Teatro español del siglo XIX*, Madrid, 1971, p. 258.

³ F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, Aguilar, 1979, p. 340.

⁴ L. García Lorenzo, "Bretón y el teatro romántico", *Berceo*, 90, 1976, p. 72.

Así pues, lo más genuino del teatro de Bretón se desenvuelve, evidentemente, en la línea moratiniana; un teatro equilibrado, de sencilla acción, sin conflictos pasionales de gran altura, de moral burguesa y, en consecuencia, práctica. Domina un tono marcadamente satírico que conduce a una finalidad didáctica y reformadora. La descripción de Bretón al movimiento romántico viene en todo caso determinada por su pertenencia a la clase media, es decir, por su compenetración con ella: ni superior ni opuesto a su grupo social, pero siempre observada con proclividad irónica y satírica. La sátira de Bretón, al contrario de la de Mariano José de Larra, muy rara vez resulta mordaz y ofensiva; trata preferentemente flaquezas y fatuidades de la pequeña burguesía, y no tanto de cuestiones de especial relevancia y trascendencia social. Precisamente, esta elusiva habilidad y esta suave ironía son las coordenadas que vertebran las obras más características del Bretón más genuino. Opinión que corroboran las siguientes palabras de Juan Valera en torno al teatro inmediatamente anterior a las corrientes realistas desde las que él escribía:

“Bretón es el más original, fecundo y castizo de nuestros poetas del siglo XIX, por su sano humorismo (conjunto jovial de agudezas y chistes satíricos, festivos y jocosos; Bretón pinta y corrige los vicios con risa más bondadosa que amarga); por su fecundidad y métrica; por su estilo fácil y espontáneo; por su verismo (cuanto dicen piensan y sienten es trasunto de la verdad; es lo vivido, bien observado y copiado con gracia)”.⁵

Bretón trae la calle al escenario para excitar el sentido pintoresco y el regocijo del público. Pinta con simpatía los defectos de los profesionales que forman la clase media. El prisma del autor no concede a sus personajes destellos de brillantez, pero tampoco es inmisericorde con ellos; los caracteres son un reflejo de las circunstancias históricas y sociales y tan mediocres como ellas mismas; sus avatares, grises, su discurrir, vital, plano y anodino.

Sustituye la rapidez de la acción por la rapidez de reacción de sus tipos; todo lo aprovecha para suscitar la risa: los chistes, los juegos de palabras, equívocos, defectos físicos, manías y flaquezas humanas. Todo se reduce a pura broma y pasatiempo, a circunstancia y situación. Éste es un hecho que le aleja de la uniformidad moratiniana, en tanto que los personajes de Moratín deben su existencia dramática a razones profundas, a una mayor concentración dramática, a diferencia de los bretonianos, que no resultan imprescindibles de una obra determinada, sino que pueden ser traídos y llevados de un lugar a otro, de una comedia a otra, sin perder por ello su *vis* cómica.

Los dos tipos dramáticos preferidos son el hombre inconstante, volátil, lisonjero, en definitiva, inconsistente, que corteja a dos o tres mujeres al mismo tiempo, no por instinto erótico, al modo del Tenorio donjuanesco, sino por el deseo de satisfacer la vanidad o la ambición; y por otro lado, aparece una mujer flexible, en cierta medida inestable, heroína decidida —sombra borrosa de los modelos femeninos creados por Tirso de Molina en el Siglo de Oro—, entre apetitos diversos, de vivaz inteligencia, de gran cordura, algo coqueta..., pero carente de fuerza y gravedad dramáticas.

⁵ J. Valera, *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, Madrid, 1904, vol. 5, p. 77

El teatro de Bretón conduce a un primer plano privilegiado, como nudo de la intriga y desencadenante de la acción, el dominio de la mujer sobre los demás personajes, tanto principales como secundarios. La trama amorosa que el autor plantea en sus comedias exige, a la postre, que sean la voluntad y la fuerza femeninas las que resuelvan el conflicto planteado en el escenario. Sin llegar a ser díscolas, se alejan de las directrices de sumisión tan habituales en las antecesoras concebidas por el teatro moratiniano; en definitiva, y subrayando palabras de Luisa Iravedra: “El autor riojano llega a la vena íntima de sus personajes femeninos”.⁶

Técnicamente, el teatro bretoniano viene marcado por la sencillez y escasa complicación de su argumento, porque toda la fuerza, dramática en unos casos y cómica en otros, surge en el perfil y desarrollo de los caracteres y en la atracción de sus diálogos, de todas y cada una de sus conversaciones.⁷ Su dramaturgia refleja a personas de mediana condición que se expresan en buen castellano. La riqueza y propiedad del léxico que el comediógrafo maneja le permiten estampar en los diálogos toda la variedad y matices del habla popular. Fiel a la lengua coloquial, podría considerarse a Bretón como un antineologista moderado, que se opone a la introducción sistemática de nuevos términos, producida por las modas francesas imperantes, pero no los rechaza cuando se muestran verdaderamente necesarios. El galicismo representa en sus escritos uno de los principales objetivos de censura, hecho que responde a una preocupación filológica muy presente en los intelectuales del momento. Los personajes bretonianos quedan caracterizados y definidos por la utilización de un castellano castizo.⁸

Así pues, el diálogo, las bromas, los equívocos, las alusiones y las insinuaciones, que nacen de la conversación misma, conforman un todo natural, cuajado de modismos y sabor popular, hasta alcanzar, en algunos momentos, excesiva familiaridad, próxima incluso a la vulgaridad del diálogo. Con todo, en ningún momento adolece de riqueza lexicográfica y sintáctica.

La dramaturgia bretoniana muestra a un autor moralizante repartiendo premios y reconvencciones, para terminar indefectiblemente en una moraleja de claros tintes humorísticos. Su fórmula teatral busca un reconocimiento de la realidad diaria por parte del público. Con este presupuesto toma el testigo del intento de reformar la escena española llevado a cabo por Moratín en la etapa neoclásica.

Sin embargo, conforme pasaban los años, la crítica periodística le hizo objeto de sistemática hostilidad; se le acusaba de cultivar una forma dramática anticuada y le achacaba una excesiva y monótona repetición. El gusto del público se había vuelto en su contra. Pausatinamente, los espectadores se interesaban por un teatro más melodramático y efectista.

La posición de la crítica actual es más bien reticente y de cierta frialdad ante un teatro que consideran de escasa resonancia por su carácter localista y de época, plagado de conven-

⁶ L. Iravedra, “Las figuras femeninas del teatro de Bretón”, *Berceo*, 2, 1946, p. 17.

⁷ N. Alonso Cortés, “Marcela, o ¿cuál de los tres?”, *Artículos histórico-literarios*, Valladolid, 1935, p. 54.

⁸ M. Á. Muro Mumilla, *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón*, Logroño, 1985, p. 63.

ciones de una sociedad empedregada y caricaturesca que le impiden adquirir mayor relieve.

Resulta innegable, sin embargo, el papel singular que ocupa Bretón de los Herreros en la dramaturgia del siglo XIX, al constituirse en puente de enlace entre los logros de Fernández de Moratín y el teatro realista de la segunda mitad de la centuria. Este autor tan prolífico aprovechó con acierto y evidente éxito, al menos durante cierto tiempo, el momento de más bajo nivel escénico en España para ofrecer, siguiendo las pautas moratinianas, un repertorio de enorme popularidad. De acuerdo con Hartzzenbusch:

“Desde la edad de oro de nuestra literatura dramática, desde esa brillante época de siglo y medio que finalizó en Cañizares, principiando por Lope, ningún buen escritor escénico había hecho otro tanto, es decir, salvó con plena dignidad la existencia del género”.⁹

Bibliografía

- ALBORG, J. L.: *Historia de la literatura española*, IV, Madrid, Gredos, 1978.
- ALONSO CORTÉS, N.: “Marcela, o ¿cuál de los tres?”, *Artículos histórico-literarios*, Valladolid, 1935.
- ASENSIO, J. M.: “El teatro de don Manuel Bretón de los Herreros”, *La España Moderna*, 1897, XCVII, pp. 79-100.
- BRETÓN DE LOS HERREROS:
Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1949.
“A la vejez viruelas”, *Comedias españolas del siglo XIX*, Madrid, 1825.
El pelo de la dehesa, madrid, Cátedra, 1988.
- CERVERA Y JIMÉNEZ ALFARO, F.: “Bretón en el siglo XX”, *Berceo*, 2, 1947, pp. 11-15.
- CONSIGLIO, C.: “Algunas comedias de Bretón de los Herreros”, *Berceo*, 2, 1947, pp. 137-145.
- DÍAZ DE ESCOBAR, N. Y LASSO DE LA VEGA, F. P.: *Historia del teatro español*, Barcelona, 1924.
- DÍAZ PLAJA, G.:
“Perfil del teatro romántico español”, *Estudios escénicos*, 8, 1963, pp. 29-56.
“Conmemoración de Bretón de los Herreros”, *La voz iluminada*, 1952, pp. 155-177.
- FERRER DEL RÍO, A.: “Don Manuel Bretón de los Herreros”, *Galería de la literatura española (1846)*, pp. 127-140
- GARCÍA LORENZO, L.: “Bretón y el teatro romántico”, *Berceo*, 90, 1976.
- GARCÍA PRADO, J.: “Bretón y su patria chica”, *Berceo*, 2, 1947, pp. 57-62.
- GOENAGA, Á. Y MAGUNA, J. P.: *Teatro español del siglo XIX*, Madrid, 1971.
- HARTZENBUSCH, J. E.: “Prólogo”, *Bretón de los Herreros. Obras selectas*, 1, París, 1853, LIV.

⁹ J. E. Hartzzenbusch, “Prólogo”, *Bretón de los Herreros. Obras selectas*, 1, París, 1853, LIV.

- IRAVEDRA, L.: "Las figuras femeninas en el teatro de Bretón de los Herreros", *Berceo*, 2, 1947, pp. 17-24.
- LE GENTIL, G.: *Le poète Manuel Breton de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, Paris, 1909.
- LOMBA Y PEDRAJA, J. R.: *Teatro romántico*, IX, Madrid, 1926.
- MARTÍNEZ CACHERO, J. M.: "Homenaje a Bretón de los Herreros", *Berceo*, 8, 1953, pp. 545-556.
- MOLINS, MARQUÉS DE: *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y sus obras*, Madrid, 1883.
- MURO MUNILLA, M. A.:
Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón, Logroño, 1985.
El teatro breve de Bretón de los Herreros, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991.
- QUALIA, G. B.: "Dramatic Criticism in the Comedies of Bretón de los Herreros", *Hispania*, California, XXIV, 1941, pp. 71-78.
- RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Alianza, 1967.
- SHAW, D. L.: *Historia de la literatura española (el siglo XIX)*, Madrid, Ariel, 1979.
- SIMÓN CRUZ, J., "Nuevas fuentes en el estudio de Bretón de los Herreros", *Berceo*, 2, 1947, pp. 25-28.
- VALERA, J.:
 - "Notas biográficas y críticas", en Manuel Bretón de los Herreros, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1949, II, pp. 1278-1283.
 - *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, Madrid, 1904, vol. 5.

Povzetek

KOMEDIJA PO MORATÍNOVEM VZORU V ČASU ROMANTIKE. JUNAKI MANUELA BRETÓNA

Med nasledniki Leandra Fernández de Moratína, katerih gledališka dela so začeli uprizarjati v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, velja vsekakor omeniti Manuela Bretóna de los Herreros. Ta je po mnenju avtorice članka eden najboljših učencev Moratínovega gledališča in njegov najplodovitejši posnemalec. Bretónov umetniški credo se kaže v realističnem prikazovanju človekove vsakdanjosti, vendar vedno v luči moraliziranja, se pravi z npravstvenim naukom. Njegova satirična ost ni preveč strupena niti žaljiva, usmerjena je proti vsakdanjim težavam in slabostim nižjega meščanskega sloja, vendar je njen namen didaktičen in prenoviteljski.

Vsi satirični elementi Bretónovega gledališča so bolj usmerjeni v gledalca, iz katerega želijo izvabiti iskren smeh, in ne predstavljajo socialne kritike tistega časa. Priljubljena tipa junakov, ki se ponavljata v večih delih, sta *burkež* ali *ženskar*, ki dvori več dekletom hkrati, ni pa podoben Don Juanu, in *ženski lik*, nekakšna senca modelov, ki jih je ustvaril Tirso de Molina v 17. stoletju.