

## EL COSTUMBRISMO COMO MATERIA TEATRAL DURANTE EL PERÍODO ROMÁNTICO

El artículo o cuadro de costumbres desarrollado durante el período romántico, esto es de 1830 a 1850, y cuyo apogeo coincide con el de la prensa periódica, medio en el que se difunde, ha sido estudiado en sus relaciones con otros géneros literarios, fundamentalmente con la narrativa, en concreto con el cuento y la novela<sup>1</sup>.

Contrariamente, ha sido escasa la atención que la crítica ha prestado a las relaciones posibles entre teatro y costumbrismo entendido éste en el restringido concepto que acabamos de delimitar del llamado "costumbrismo romántico", y no en el sentido de tendencia general de la literatura española basada en la descripción y pintura de ambientes<sup>2</sup>.

Quisiera yo, una vez más, afrontar el estudio del costumbrismo romántico en su relación con el teatro, esta vez no para establecer el paralelismo de tipos, escenas, y técnicas narrativas de los artículos de Mesonero con el teatro breve del último tercio del siglo XIX<sup>3</sup>, sino ahora en relación con el teatro que se escribe y representa durante las dos décadas que nos ocupan, de 1830 a 1850.

Cuando hablo de teatro escrito y representado durante este periodo, incluyo en el término teatro toda manifestación del mismo, es decir el teatro declamado (drama o comedia) y el lírico - en todos sus géneros - óperas, melodramas, comedias líricas y zarzuelas. La necesidad de contemplar el hecho teatral de estos años desde una óptica conjunta, se justifica porque, precisamente en esta época, se produce algo que será crucial en la historia de nuestro teatro, como es el resurgir de nuestro drama lírico, hecho que afectará a dramaturgos de muy diversa condición.

<sup>1</sup> Para una bibliografía detallada sobre este punto remito a la exhaustiva relación actualizada de E. Rubio Cremades en su artículo: "Costumbrismo. Definición, cronología y su relación con la novela". *Siglo XIX (Literatura Hispánica)*, N° 1, Valladolid, 1995, pp. 7-25.

<sup>2</sup> R. P Sebold: "Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas Matritenses* de Mesonero Romanos", *Bulletin Hispanique*, LXXXIII, 1981, pp. 331-377. J. Escobar.- "Costumbrismo y novela: el costumbrismo como materia novelable en el siglo XVIII", *Ínsula*, 1992, n° 546, pp. 17-19. J. Álva-rez Barrientos: "R. de Mesonero Romanos y el Teatro Clásico Español", *Ínsula*, 1994, n° 574, pp. 26-27.

<sup>3</sup> M. R Espín Templado: "El Costumbrismo del teatro breve de fin de siglo y sus raíces románticas", ponencia presentada en el XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Universidad de Birmingham, 1995. (en prensa).

Esta coincidencia cronológica entre el nacimiento de nuestro teatro lírico moderno, la plenitud del drama romántico y del cuadro de costumbres, no será gratuita pues se desarrollarán entre estos diversos géneros literarios relaciones intertextuales y concomitancias hasta cierto punto "inevitables" por cierto clima común ideológico que envolverá a todas ellas, como será la crisis de identidad de nuestro país en todo lo que afectaba a la creatividad del espectáculo teatral, el cual se debatía entre los "dos furiosos" que ya conocemos: las traducciones francesas y la invasión operística italiana. Esto desencadenará una serie de posturas y actitudes, a menudo ambivalentes y contradictorias, lo mismo en los dramaturgos como en los críticos, y tanto respecto a las denostadas traducciones frente a la originalidad, como respecto a la bondad o lo nefasto de las óperas italianas y la necesidad imperiosa de la creación de nuestro drama lírico nacional<sup>4</sup>.

El claro deseo explícito de recuperar lo "nacional", los valores tradicionales, lo genuino español, ya frente a las incursiones de los géneros foráneos (dramas traducidos y óperas extranjeras), como de luchar contra la desvirtuación de lo nacional por parte de los extranjeros, o la recuperación de lo próximo a desaparecer, será común a muchos dramaturgos y a escritores costumbristas.

Por otro lado, en este primer momento en el que se intenta el resurgimiento del drama lírico español, no hay una división entre los dramaturgos del teatro lírico y los del teatro declamado, sino que son los mismos autores consagrados del drama romántico los que intentan algo que llegó a obsesionar a creadores y público de esta época: un teatro lírico propio y en nuestra lengua. Ejemplo de ello lo tenemos en la nómina de los dramaturgos del período que nos ocupa que intentaron este cometido: Larra, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Zorrilla, Patricio de la Escosura, Bretón de los Herreros, por mencionar a los más eximios representantes del drama romántico y de la comedia de costumbres.

Si por un lado muchos dramaturgos escribían a un mismo tiempo teatro declamado del más puro romanticismo, y asimismo "libretos" para el teatro lírico español que se intentaba resurgir y que tras la conocida polémica adoptará el nombre de zarzuela, por otra parte también estos mismos escritores, en esa diversidad genérica que caracterizó su obra, fueron los cultivadores del artículo costumbrista.

Revisemos una serie de elementos característicos de los artículos costumbristas, que aparecerán como idénticos componentes de lo que voy a denominar "cuadro costumbrista teatral":

*Casticismo*, en el sentido de búsqueda de lo genuino español, como añoranza de la época que Mesonero describía como "los felices años del reinado de Carlos III", "aquellos

<sup>4</sup> M. P Espín Templado: *El Teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños y Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995, pp. 23-30.

tiempos en que los españoles no se habían aún traducido del francés<sup>5</sup>; y como consecuencia de dicho casticismo aparecerá la galomanía o galofobia, y en general, la xenofobia.

*Localismo* en la creación de personajes-tipo vestidos y caracterizados en escena exactamente igual que los descritos en los artículos costumbristas, y en la escenificación de los espacios teatrales coincidentes asimismo con la prosa costumbrista: los barrios populares, calles concretas ( en Madrid: calle de Alcalá, Puerta de Toledo, Plaza Mayor, Calle Mayor, Chamberí, La pradera del Canal...etc.)

*Popularismo* de los personajes, no sólo mostrado en su aspecto externo y modales, sino en el plano lingüístico, reflejado en el habla de los mismos: dialectos, jergas, hablas... etc.

Deseo de captar lo *pintoresco*, que amenaza con desaparecer: ferias, costumbres, fiestas, verbenas... etc. Enlaza con el localismo, y por tanto también con el regionalismo y con el folclore.

Deseo de captar la vida diaria mediante la *técnica del retrato*, sin apenas desarrollo argumental más que dicha cotidianidad (esto es palpable en las piezas breves que mostraremos, en las que "no pasa nada" más que la captación del transcurso de un vivir cotidiano). En muchas ocasiones estos "cuadros" o pinturas de la vida cotidiana tan frecuentes en los artículos costumbristas pasarán a las acotaciones escénicas del teatro de esos años.

Así, por un lado tenemos el elemento costumbrista como signo de españolidad: en el teatro declamado frente a la invasión de las traducciones francesas, en el teatro lírico frente al avasallamiento de la ópera italiana (todavía no se había producido la eclosión de traducciones de los libretos de la opereta francesa en nuestra zarzuela, lo que sucederá masivamente a partir de la segunda mitad del siglo); por otra parte, el programa de hispanización del romanticismo implícito en el *Discurso* de Durán, y en consonancia con el tradicionalismo nacionalista que sustentaba, había propiciado el acercamiento de los dramaturgos románticos a lo "popular" y a lo "típico".

Analicemos algunos de los textos teatrales en los que el elemento costumbrista aparece como un cuadro o artículo de costumbres trasladado a la pieza dramática. En dichas escenas o cuadros escénicos de obras extensas, o incluso obras completas, en el caso de breves piezas teatrales, observamos las mismas características que podríamos aplicar a un artículo de Mesonero.

Un claro exponente de este concepto de costumbrismo romántico aplicado al teatro lo tenemos en la obra paradigmática por antonomasia del drama romántico: el *Don Alvaro* del Duque de Rivas, cuyas escenas costumbristas desempeñan una función clave

<sup>5</sup> *Obras de D. Ramón de Mesonero Romanos*, Madrid, Adas, 1967, BAE, CC, p. 102 a.

en la estructura y el desarrollo de la obra, y que llevan a Caldera a hacer la misma reflexión que me ocupa:

"Una selección de rincones típicos de la realidad española de la época se realiza en esos acertadísimos cuadritos que abren cada jornada y que brotan de una predilección por los pormenores de la vida cotidiana, a la cual se acompaña la simpatía, igualmente muy romántica por lo popular. En estos cuadros, personajes muy variados, (...) y perfectamente en consonancia con los ambientes en que se mueven, *reflejan el gusto costumbrista que en ese mismo tiempo difundían desde los periódicos Larra y Mesonero Romanos*". Y concluye Caldera: "Era la primera vez que se identificaba el amor romántico con lo particular, lo individual, lo cotidiano, algo que no tenía antecedentes concretos en la dramaturgia española (como no sea en algunos sainetes de Don Ramón de la Cruz o de González del Castillo, en los que, sin embargo, la tipificación está constantemente al acecho) y que encuentra además un correspondiente respaldo escenográfico"<sup>6</sup>.

Precisamente el respaldo escenográfico es lo que se desarrollará como elemento de ambientación propio del espectáculo teatral que suple la descripción narrativa de los artículos.

En *Las ferias de Madrid*, comedia en tres actos de Narciso Serra y Juan Dot y Michans <sup>7</sup>, estrenada en Madrid (teatro de la Comedia, Instituto) en 1849, obra que reúne todos los elementos típicos del melodrama, se escenifican no pocos cuadros costumbristas como el cuadro 3º del primer acto titulado: "La víspera de las ferias: "la calle de Alcalá tomada desde la de Sevilla... en el primer bastidor de la izqda. está la puerta del café Suizo con el rótulo: «Franconi y Compañía»". También el cuadro 4º del acto segundo, titulado "Las ferias de Madrid": "La decoración del cuadro anterior. La escena se supone por la tarde a la hora del paseo... hay establecidos puestos de avellanas, melocotones, etc.. A la puerta del Café Suizo, la tía Canaria vende pañuelos. Varias personas pasean durante todo el acto." Este es el decorado escenográfico explícito en las acotaciones, pero el continuo griterío por parte de los vendedores, mezclado con las conversaciones cotidianas y de habla popular, componen el cuadro costumbrista en el que el afán por retratar con técnica fotográfica un concreto ambiente popular de Madrid, no

<sup>6</sup> E. Caldera: "Estudio preliminar" en *Don Álvaro o La fuerza del sino*. Edición, prólogo y notas de M. A. Lama. Barcelona, Crítica, 1994, p. XVII. (La letra cursiva es mía)

<sup>7</sup> *Las ferias de Madrid*. Comedia en tres actos y seis cuadros, original de los Sres. D. Narciso Serra y D. Juan Dot y Michans, representada con grande aplauso en el teatro de la Comedia (Instituto) en el mes de octubre de 1849 y septiembre de 1850. Madrid, Biblioteca dramática, Imprenta de Vicente de Llama, 1850.

desmerece en absoluto ninguna descripción de los artículos costumbristas de la prensa *del* momento, insertándose un perfecto cuadro costumbrista desarrollado dentro de la acción de la comedia.

Según Cotarelo <sup>8</sup> la primera obra dramática en la que se combinaba partes declamadas *con* algunas líricas, fue la representación, interpretada por los alumnos del Real Conservatorio de música de M<sup>a</sup> Cristina, de la breve pieza *Los enredos de un curioso*, en febrero de 1832 para celebrar el nacimiento de la infanta M<sup>a</sup> Luisa Fernanda, y ante "la augusta presencia de S.S.M.M."

Dos datos me parece interesante destacar en esta breve pieza en la que los misteriosos preparativos de una fiesta por parte de Don Manuel, (teatro dentro del teatro) urden el enredo; el primero será la introducción de uno de los personajes-tipo, ineludible en la literatura costumbrista de la época, y desde luego en la zarzuela posterior: el torero, en este caso dos, Curro y Bartolo, que hablan, según Don Simón "en gitano". El segundo punto que quiero señalar es la mención explícita a la música italiana imperante como pretexto para introducir la española que hace tímidamente su aparición: ante el presunto aburrimiento que se les avecina a los toreros porque va a cantarse en italiano durante la fiesta, Lucía, una de las actrices, les pregunta: "¿Si fuera al estilo vuestro cantaríais?". A lo que los toreros responden cantando, con música de Carnicer: "Cuando sale mi gitana/ con flores en la peineta/ a las damas da sudores/ y a los hombres da dentera/ Olé, gitanilla mía,/ olé carita de cielo...". En la escena final cierra el acto una cantata (sic) con música de Piermarini, con coro de ninfas y pastores, que cantan una loa a los Reyes.

No es la única vez que un autor teatral, bajo el pretexto del tema de la rivalidad de la música italiana con la nacional, dará pie a que se introduzca la música española. Recordemos el argumento de la graciosísima pieza en un acto de Bretón de los Herreros, *El novio y el concierto*, estrenada en 1839, en la que la novia, una profesional casi una diva del "bel canto", se queda compuesta y sin novio al descubrir éste que la prima de su prometida, Laura, arquetipo de mujer castiza, canta como los mismos ángeles el género español, tan denostado por aquélla. Las alusiones e ironías son continuas respecto al enfrentamiento entre "lo español" y "lo extranjero", el "escarnio a la música española", la "humillación a julepes y fandangos", y las polémicas de si "el idioma patrio es bueno para

<sup>8</sup> *Los enredos de un curioso*. Melodrama original en dos actos, de Félix Enciso y Castrillón, con música de los maestros Carnicer, Saldoni, Albéniz y Piermarini. Madrid, Imprenta de Repullés, 1832. De esta obra dice E. Cotarelo y Mori que "es una verdadera zarzuela, pero era tan grande, tan completo el olvido en que había caído este nombre, y el género que designaba, que a nadie se le ocurrió aplicárselo, optando por el más genérico y conocido de melodrama" en *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX.*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, p. 174.

cantar", todo ello tema de candente actualidad en la época.<sup>9</sup> El mismo tema sale a relucir en la obra *El ensayo de una ópera*, de Juan del Peral con música de Oudrid y Hernando, estrenada en 1848<sup>10</sup>.

En la pieza *Geroma la Castañera*, estrenada en 1844<sup>11</sup>, se observa una inspiración clara en D. Ramón de la Cruz. Sus personajes, Geroma, Manolo, Patas Danafre, El Francés, manolos y manolas, crean un cuadro costumbrista heredado directamente de un sainete dieciochesco, pero con la ambientación de ese momento. El teatro representa "una calle de un barrio bajo de Madrid. A la derecha una taberna que presente el frente de su portada al público, de modo que se vea un mostrador, veloncillo, jarras, mesas, etc. A la puerta, el puerto de castañas de Geroma..." En la escena primera aparece "Geroma en su puesto a la puerta de la taberna; grupos de gente baja sentados en las mesas bebiendo, y se oye el chocar de vasos y palmadas al compás del coro", que inicia su intervención con una alusión al destino: "Dejad las faenas/ reid del destino,/ ahoguemos las penas / en un mar de vino."

En esta pieza, también de gran vis cómica, aparecen ya todos los elementos fundamentales del costumbrismo romántico con las dos vertientes localistas del mismo: la andaluza y la madrileña, puesto que el protagonista Manolo es un torero andaluz, enamorado de la castañera del Avapiés, la castiza Geroma, a quien da "achares" para conquistarla, y ella a su vez se los devuelve con un francés, personaje caricaturesco y paródico, blanco de burlas de todo el resto de los personajes, y enamorado perdidamente de Geroma y de todo lo español. El lenguaje es diferente en cada personaje: andaluz, chulesco madrileño, y español afrancesado.

La galomanía aparece con frecuencia en las burlas al francés, apodado de "franchute", y "gabacho" y que a pesar de los epítetos que le profiere la castañera, él "quiere estar castellano" y "matrimonioarse con una mochacha manola" y "estar maco", a lo que su adorada Geroma contesta despreciativa que "por un par de patillazas/ y una capa sandunguera/ le daba yo calabazas/ a toda la Francia entera", terminando la obrita con la intervención del coro cantando vivas a Manolo y a Geroma, mientras los tenores "piropean" al francés con voces como "Tío franchute, tío franchute."

<sup>9</sup> M. Bretón de los Herreros: *El novio y el concierto*. Madrid, 1883, Vol. 2, y M. A. Muro: *El teatro breve de Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991, pp. 50-52.

<sup>10</sup> *El ensayo de una ópera*, "Zarzuela en un acto. Estrenada en el Teatro del Instituto, el día 24 de diciembre de 1848, escrita por J. del Peral, con música de los maestros Oudrid y Hernando". Madrid, Imprenta de la Sociedad de Operarios del mismo Arte, 1849.

<sup>11</sup> *Geroma la Castañera*. Zarzuela original y en verso por Don Mariano Fernández, música de Don Mariano Soriano Fuertes. Representada con aplauso en el Teatro del Príncipe, el 24 de diciembre de 1844. (Dedicada por los autores "a la distinguida actriz Dña. Matilde Díez de Romea". Madrid, Biblioteca Dramática, Imprenta de Vicente de Lalama, 1852. (2ª edición)

En fin podría aducir múltiples ejemplos de estas breves piezas teatrales, como *La alcaldesa de Zamarramala*, de Hartzenbusch, *la pradera del canal* de Agustín Azcona, *El turrón de Nochebuena*, de Juan de Alba, *Escenas en Chamberí*, de José de Olona, por mencionar sólo aquellas que desarrollan un costumbrismo madrileño, cuyos textos parecen escenificaciones teatrales de la prosa costumbrista romántica, y cuyo entronque con el costumbrismo dieciochesco es evidente<sup>12</sup>.

Es a partir de esta incipiente y temprana producción lírico - dramática donde se puede observar cómo, por múltiples razones, la zarzuela del primer tercio del siglo XIX, estará vinculada al sainete dieciochesco y a su costumbrismo pintoresco. A la xenofobia como reacción ante la difusión del gusto francés se unirá el entronque con los restos de la tradición teatral de cantos y bailes populares, que desde la desaparición de la tonadilla escénica sólo se intercalaban antes o después de las representaciones teatrales, pero no integradas en la obra<sup>13</sup>.

En resumen, respecto a la incidencia del cuadro costumbrista en la escena dramática del período romántico es importante la coincidencia cronológica de las primeras tentativas de nuestro teatro lírico, pues quizá son ellas el testimonio más fehaciente de la vinculación de la comedia con el cuadro de costumbres, y su arranque del siglo XVIII, tesis de Sebold que comparto plenamente<sup>14</sup>.

Como conclusión propongo que la denominación "cuadro de costumbres" sirva también para designar a las escenas o cuadros dramáticos, que dentro de la especificidad del hecho teatral, fueron el equivalente en el teatro, de lo que el "artículo de costumbres" supuso en la prosa. Entiendo que, de la misma manera que la realidad social descrita en los periódicos, se hace "materia novelable"<sup>15</sup>, esa misma realidad social se va haciendo "materia teatralizable" o teatral.

<sup>12</sup> *La alcaldesa de Zamarramala*, zarzuela en un acto de J. E. Hartzenbusch. Estrenada en Madrid, en el Teatro de la Cruz, el 13 de octubre de 1846. Mss. 20841. 5. C<sup>o</sup>12. Biblioteca Nacional de Madrid. *La pradera del canal*. Zarzuela en un acto de Agustín Azcona. Música de Iradier, Oudrid y Cepeda. Estrenada en el Teatro de la Cruz el 11 de marzo de 1847. Madrid, Imprenta Nacional, 1847. *El turrón de Nochebuena*. Zarzuela en un acto y en verso original de Juan de Alba y música de C. Oudrid, estrenado en el Teatro Variedades en 1847. Madrid, Establecimiento Tipográfico del Hospicio, 1868. *Escenas de Chamberí*, Capricho cómico-bailable original en un acto y en verso por D. José de Olona, música de los maestros D. Joaquín Gaztambide, Barbieri, Oudrid, y Hernando. Representado por primera vez en el Teatro de Variedades el año 1850. Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos, 1856.

<sup>13</sup> La última etapa en la historia de la tonadilla escénica será de 1811 a 1850, época a la que Subirá califica "de ocaso y olvido", durante la cual en contadas ocasiones como Navidad, se representaban las cinco o seis más famosas que quedaron de repertorio tradicional, o nuevas reconstruidas a base de fragmentos de las del siglo XVIII, aderezadas con números musicales muy famosos como la Tirana del Trípoli o El Polo del Contrabandista. J. Subirá: *La tonadilla escénica. Sus obras y sus autores*. Barcelona, Lábor, pp. 24-31.

<sup>14</sup> R. R. Sebold: *Ob. cit*

<sup>15</sup> J. Escobar: *Ob. cit*.

Lo cierto es que si los métodos costumbristas para lograr la ambientación y recreación de una realidad cotidiana, influyeron en el desarrollo de la novela moderna, también en el caso del teatro, ejercieron su papel de precedente del teatro realista que tanto costó afianzarse en España. En definitiva, la "mímesis costumbrista" no se puede reducir a la novela, sino también, y además muy profusamente, debe referirse al teatro.

M<sup>ª</sup> PILAR ESPÍN TEMPLADO  
*UNED. Madrid*