

LOS TELLOS DE MENESES, DE LOPE Y DE BRETÓN, EN EL CANON, LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA Y LA FORTUNA ESCÉNICA DE LA COMEDIA HISTÓRICA ESPAÑOLA

ALBERTO ESCALANTE VARONA*

RESUMEN

En este artículo se propone un análisis comparado entre *Los Tellos de Meneses*, primera parte, de Lope de Vega, y su homónima refundición, escrita por Bretón de los Herreros. En primer lugar, se contextualiza la primera etapa de la carrera de Bretón y sus refundiciones en las polémicas teatrales de finales del siglo XVIII; a continuación, se ofrece una ficha bibliográfica y datos de representación de los dos textos de Lope y Bretón. En segundo lugar, se comenta el procedimiento regularizador que lleva a cabo Bretón al adaptar la comedia de Lope a las tres unidades, así como los cambios argumentales que realiza para reforzar la verosimilitud de la trama. Por último, se resalta la pertinencia de este texto, al igual que las restantes refundiciones de Bretón, como ejemplo de la progresiva introducción de la dramaturgia barroca en el canon literario español.

Palabras clave: Comedia nueva, reglas neoclásicas, Década Ominosa, teatro burgués, primer Romanticismo español.

In this paper, we propose a comparative analysis between Los Tellos de Meneses, first part, written by Lope de Vega, and its rewritten homonymous version, by Bretón de los Herreros. Firstly, we will place the first stage of Bretón's dramatic career and his plays rewritten from baroque texts in the context of theatrical debates from the last decades of 18th century. Then, we will offer bibliographic and scenic data about both plays. Secondly, we will comment the writing process of regularization made by Bretón, as he adapts Lope's play to the three classical unities, and therefore changes some aspects of the plot in order to strengthen its verisimilitude. Thirdly, and at last, we will point the relevance of these texts, and the rest of Bretón's plays rewritten from baroque texts, as an example of the ongoing inclusion of baroque drama in Spanish literary canon.

Keywords: "Comedia nueva", neoclassical rules, Ominous Decade, theatre for the middle class, beginning of the Spanish Romantic movement.

* Universidad de La Rioja, alberto.escalante@unirioja.es

1. INTRODUCCIÓN

Las refundiciones de comedias barrocas realizadas por Bretón de los Herreros entre 1826 y 1847 precisan aún de aportaciones críticas y ediciones comentadas que permitan no solo recuperar una parte ineludible de la primera etapa creativa de este autor, sino también un interesante ejemplo de la recepción canónica de la dramaturgia barroca a comienzos del siglo XIX. Estas refundiciones constituyen materializaciones prácticas de tendencias escénicas y cuestiones historiográficas que dependen inevitablemente de su contexto anterior y más inmediato: por una parte, las polémicas dieciochescas sobre la utilidad, moralidad y calidad del teatro clásico español; por otra, la influencia de las circunstancias históricas y socioculturales en la conformación de este teatro histórico, refundido a partir de comedias barrocas que ocupaban un nuevo lugar en el canon.

Los Tellos de Meneses (1826), refundición de la comedia homónima de Lope de Vega, constituye un interesante ejemplo de este proceso, tanto en la obra de Bretón de los Herreros como en la práctica de creación teatral de su periodo. Nos enfocaremos en un análisis de sus constituyentes poéticos formales. Para ello, partiremos de una contextualización de esta pieza en las polémicas teatrales de entresiglos y en el lugar que los dramaturgos barrocos, y concretamente Lope de Vega, ocupaban en la historiografía literaria de aquel momento. A continuación, analizaremos el procedimiento regularizador que Bretón aplica en su refundición, como consecuencia de tales circunstancias literarias y culturales: nos centraremos en la adaptación de la comedia lopesca a las tres unidades clásicas, que responde a una mayor preocupación de Bretón por la verosimilitud escénica, lo que también lo lleva a realizar algunos cambios argumentales de interés con los que modifica el foco temático de la obra.

2. LOS TELLOS DE MENESES COMO OBRA DE ENTRESIGLOS: TENDENCIAS TEÓRICAS Y PRÁCTICAS EN LA RECEPCIÓN, REPRESENTACIÓN Y CANONIZACIÓN DE LOS CLÁSICOS ÁUREOS

Si bien, para la historiografía literaria española, el año 1808 ha sido considerado convencionalmente como el que marca la transición entre la literatura dieciocheca y la decimonónica, no es menos cierto que el establecimiento de tales periodos estancos responde solo a criterios metodológicos. En lo referente al teatro, los mismos géneros que coparon las carteleras a finales de siglo se perpetuaron durante las décadas siguientes en sus epígonos, en transición hacia nuevas formas estéticas que representaron los profundos cambios éticos, culturales, sociales y políticos¹ del periodo.

1. No nos podemos adentrar en esta cuestión, pero sirva el artículo de Gómez Urdáñez, G. (1998). "La dimensión política de Bretón de los Herreros durante la primera mitad del siglo XIX". *Brocar* 21, pp. 321- 357, como introducción a cómo las primeras obras de Bretón se retroalimentan necesariamente con la influencia que el complejo panorama político del momento (final del Trienio Liberal, comienzo de la Década Ominosa) tuvo en un dramaturgo que

Una refundición como *Los Tellos de Meneses*, realizada por Bretón de los Herreros sobre la comedia homónima de Lope de Vega, responde necesariamente a una tendencia que se venía repitiendo en la escena madrileña desde el último tercio del siglo XVIII. No es este un aspecto ignorado por la crítica², pero sí es preciso incidir en él con mayor hincapié, teniendo en cuenta un mayor abanico de textos teóricos y críticos que conforman la polémica neoclásica finisecular, así como las particularidades compositivas de *Los Tellos de Meneses* de Bretón con respecto al original de Lope de Vega.

2.1. La refundición como procedimiento renovador de la cartelera de los siglos XVIII y XIX: un panorama crítico general

Las preceptivas neoclásicas se configuran entre las poéticas grecolatinas, con Aristóteles a la cabeza (fuente que también consultó Lope), y el conocimiento de la práctica teatral contemporánea. Luzán, Montiano, Moratín padre y otros miembros de la Academia del Buen Gusto y la tertulia de la Fonda de San Sebastián establecieron los preceptos base para el comentario erudito, que luego continuó la segunda generación de neoclásicos, como Jovellanos, Moratín hijo o Santos Díez González. Si bien las opciones estéticas de todos estos neoclásicos no eran ni mucho menos homogéneas y dependían del grado de intransigencia propuesto para la aplicación de las

manifestó ideas liberales para después irse acomodando a las absolutistas, con el fin de evitar la represión.

2. Véase: Vellón Lahoz, J. (1996). "Moralidad y censura en las refundiciones del teatro barroco: *No hay cosa como callar*, de Bretón de los Herreros". *Revista de literatura*, tomo 58, 115, pp. 159-168. Parte de esta necesaria recepción de tal práctica dieciochesca en la dramaturgia de principios del XIX para explicar el interés de Bretón por la refundición como estrategia compositiva. Vellón se interesa especialmente por el papel de la censura como instrumento de control de tales refundiciones, a la hora de adaptarlas a los preceptos morales autorizados en el periodo absolutista, orientados al público burgués. También Álvarez Barrientos, J. (1995). "Revisando el teatro clásico español: la refundición de comedias en el siglo XIX". En Pérez-Bustamante Mourier, A. S., Romero Ferrer, A., y Cantos Casenave, M. (coords.), *Historia y crítica del teatro de comedias del siglo XIX... y la busquesía también se divierte*, pp. 27-39. El Puerto de Santa María: Fundación Pedro Muñoz Seca. Álvarez también revisa con detalle esta cuestión, diferenciando las prácticas de refundición de principios y de finales del siglo XVIII con las del primer tercio del XIX, como fruto de diferentes intenciones de los dramaturgos para con su público y variadas actitudes hacia la tradición dramática, su lugar en el canon y su pertinencia para la actualidad inmediata de cada uno de ellos. Por ello, estudia el significado y alcance del concepto "refundición" a lo largo de este periodo. Y es indispensable la aproximación que realiza Caldera al drama romántico en España (Caldera, E. (1974). *Il dramma romantico in Spagna*. Università di Pisa), contextualizándolo en esta proliferación de refundiciones como signo de una nueva forma de percibir el pasado literario y darle forma hacia la creación de un nuevo lenguaje teatral. Muro Munilla, M. (2008). "A la vejez, *viruelas*: la comprometida huella de Moratín en el debut teatral de Bretón de los Herreros". *Berceo* 155, pp. 115-138, también destacaba la herencia moratiniana en Bretón, especialmente *El sí de las niñas*, en la redacción de su primera obra, *A la vejez viruelas*: es reseñable cómo los primeros años de la carrera de Bretón discurren, como era de esperar, a través de la búsqueda de un lenguaje propio, lo que lo lleva a seguir la estela de los modelos de autoridad clasicistas y aceptar la idoneidad de la refundición como actividad profesional.

reglas, todos ellos partían de un mismo presupuesto: había una realidad teatral que debía ser mejorada, pero, al mismo tiempo, las reglas del Arte, por mucho que este se basase en la imitación de la realidad, distaban mucho de ser verosímiles en su aplicación más estricta.

Cuando Bretón escribe sus refundiciones, el Neoclasicismo ya se ha asentado definitivamente en la práctica teatral española, si bien tras un profundo proceso de popularización que apartó de la práctica escénica los preceptos teóricos más inamovibles, promovidos ante todo por la primera generación neoclásica, por eruditos como los miembros de la “Academia de Estala” y la Junta de Reforma. Géneros en principio de nuevo cuño neoclásico, como la tragedia, la comedia sentimental y la comedia de buenas costumbres, terminaron siendo adaptados por dramaturgos como Comella o Zavala y Zamora a las inquietudes y los gustos estéticos del público³. La Ilustración, en opinión de algunos críticos, permeó de forma más eficaz en el pueblo a través de comedias militares, comedias sentimentales y traducciones de obras extranjeras, por las que se transmitieron los valores de la sociedad moderna y el despotismo ilustrado; si bien, eso sí, ligados al efectismo escénico antes que al desarrollo complejo de una tesis, según el modelo creativo de los neoclásicos puros⁴.

Igualmente, la crítica ha señalado repetidamente⁵ la progresiva desaparición de la comedia “antigua” española de las tablas a medida que avanzaba el siglo. Empero, esta situación no debe relacionarse con la creciente oposición teórica y crítica que se fue construyendo en los sectores eruditos de la Corte contra la práctica teatral popular y el “desarreglado” teatro barroco. El público, ajeno a estos debates, no percibía el agotamiento de la fórmula barroca; antes bien, aplaudió su exageración en forma de lo que la crítica

3. Sobre la tragedia, pueden consultarse: Berbel Rodríguez, J. J. (2003). *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. Universidad de Sevilla; Sala Valldaura, J. M. (2005). *De amor y política. La tragedia neoclásica española*. Madrid: CSIC; y Cañas Murillo, J. (2017). *La tragedia neoclásica española*. Madrid: Liceus. Sobre la comedia sentimental: García Garrosa, M^a J. (1990). *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española, 1751-1802*. Valladolid: Caja Salamanca D. L.; y Cañas Murillo, J. (1994). *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*. Sobre la comedia de buenas costumbres, Cañas Murillo, J. (2000). y Pérez Magallón, J. (2015). “Moratín, fundador de la comedia nacional burguesa”. En Fernández de Moratín, L., *La comedia nueva. El sí de las niñas*. Madrid: Cátedra, pp. 175-284.

4. Sobre preceptivas, consúltese Checa Beltrán, J. (1998). *Razones del buen gusto (poética española del Neoclasicismo)*. Madrid: CSIC. También véase: Campos, J. (1969). *Teatro y sociedad en España (1780- 1820)*. Madrid: Editorial Moneda y Crédito; y Sebold, R. P. (1970). *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Madrid: Prensa Española; ambos ya apuntaron a cómo autores populares como Comella, Valladares y Zavala aplicaron las normas y temas neoclásicos a su propia fórmula de creación teatral.

5. Véase: Cook, J. A. (1959). *Neo-classic Drama in Spain: Theory and Practice*. Southern Methodist University Press; Andioc, R. (1976). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia, pp. 17-30; Palacios Fernández, E. (1988). “El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)”. En Díez Borque, J. M. (coord.): *Historia del teatro en España. II. Siglos XVIII-XIX*. Madrid: Taurus, pp. 57-376.

ha denominado “comedia de espectáculo”⁶. Un género ante todo escénico, multiforme, híbrido entre diferentes tendencias y fórmulas: en la práctica, un compendio de subgéneros argumentales y temáticos que compartían la supeditación del argumento al efecto especial. De forma paralela a la configuración de este género, encontramos, sucesivamente, el asentamiento de la comedia de magia primero, y la comedia heroica después, como subgéneros de éxito. La comedia de espectáculo dieciochesca no puede verse como una mera progresión de la fórmula escénica barroca⁷, pues ello anularía su unicidad; pero sí debe entenderse como su natural evolución.

En lo referente a la comedia heroica o histórica, la crítica⁸ ha percibido también una progresiva modernización del subgénero en lo referente a sus contenidos, que poco a poco dejaron traslucir la ideología ilustrada, subyacente bajo un poderoso aparato escénico destinado a fascinar al auditorio con el desfile de ejércitos modernos y a transmitir el concepto de la monarquía absoluta paternalista, propia del periodo. Todo ello, parejo al éxito de la comedia sentimental y lacrimógena, en su representación de dramas urbanos y cotidianos, y de la tragedia como género teatral más selecto en el plano teórico.

Así pues, poco espacio parece quedar en este recorrido histórico para la comedia barroca. No obstante, no debe abogarse por su desaparición total de las tablas. El poco apego de las compañías por las comedias “antiguas” sin duda respondía a un mayor desinterés por parte del público hacia piezas que ya había visto representadas hasta la saciedad. Pero es en este espacio donde la refundición gana relevancia como procedimiento dinamizador de la escena. Así, si bien no todo el corpus de obras barrocas es llevado a la escena, sí que numerosas comedias se reescriben para darles una pátina de novedad, por la que el público asista interesado hacia una cartelera nutrida de funciones aparentemente diferentes.

Refundir se convierte, así, en una herramienta idónea para poder surtir a las compañías, necesitadas constantemente de textos que representar: una herramienta de transformación y necesaria actualización. Es, además, un medio rápido para los dramaturgos de producir nuevos textos y, en consecuencia, obtener ganancias. Este procedimiento, propio de un modelo de producción de taller⁹, coincidirá a finales del siglo XVIII con la moda por

6. Término propuesto por Cañas Murillo, J. (1990). “Apostillas a una historia del teatro español del siglo XVIII”. *Anuario de Estudios Filológicos*, XIII, pp. 53-63.

7. Véase Álvarez Barrientos, J. (1992): “La teoría dramática en la España del siglo XVIII”. *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, I, pp. 57-73.

8. McClelland, I. L. (1970). *Spanish Drama of Pathos, 1750-1800. I: High Tragedy. II: Low Tragedy*. Liverpool: Liverpool University Press. Véase también la obra de Gaspar de Zavala y Zamora en lo referente a la comedia heroico-militar: Fernández Cabezon, R. (1990). *Lances y batallas. Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*. Valladolid: Aceña Editorial.

9. Véase: Aguilar Piñal, F. (1990). “Las refundiciones en el siglo XVIII”. *Cuadernos de teatro clásico* 5, pp. 33-41; se expone un panorama de la refundición dieciochesca, con especial atención a la obra de Cándido María Trigueros.

una comedia heroica modernizada, que derivará, ya en la primera mitad del XIX, hacia el drama histórico¹⁰. Las refundiciones de Bretón, en consecuencia, se encuadran en esta encrucijada de tendencias, géneros epigonales y nuevas configuraciones escénicas, propias de la transición de entresiglos. El subgénero heroico e histórico del Dieciocho, heredado del Barroco, desarrolla su propia idiosincrasia que perdura durante las décadas siguientes, hasta la plena configuración del Romanticismo, de tardía implantación en España¹¹. Tal y como señala Álvarez Barrientos¹², la refundición “es el resultado de intentar poner al día, por razones diversas, una producción teatral clásica cuyo significado se adapta a cada momento para hacerlo vigente”, y la timorata aunque decisiva aceptación de los rígidos neoclásicos hacia el teatro barroco, por constituir la irrenunciable tradición española, explica la eclosión de esta práctica en el primer tercio del siglo XIX como consecuencia de una plena asimilación y actualización del “ser castizo español” al público burgués. De igual modo, tal predilección por la comedia barroca puede también explicarse ante la necesidad de encontrar un nuevo modelo teatral, ante el agotamiento de la fórmula neoclásica pura.

Así pues, debemos analizar contextualmente *Los Tellos de Meneses* como refundición tardía surgida de esta actitud dieciochesca hacia la comedia histórica y heroica. Si bien la cartelera teatral madrileña comprendida entre 1814 y 1834 aún precisa de más aportaciones críticas¹³, diferentes aproxima-

10. Consúltese: Aguilera Sastre, J. (2000). “Manuel Bretón de los Herreros y las políticas teatrales de su época”. En Muro Munilla, Á. (coord.), *La obra de Manuel Bretón de los Herreros: II Jornadas bretonianas*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 117-140. Repasa cómo la obra de Bretón se adapta a las diferentes actitudes que los poderes políticos mantuvieron hacia el teatro español, lo que afecta tanto a su actividad empresarial como a su configuración como medio de promoción nacional.

11. Evitaremos, por tanto, el empleo de etiquetas como “posbarroco” o “prerromántico”, pues limitan la comprensión del fenómeno literario en toda su complejidad y sujetan a periodos completos a ser apéndices desgajados de otros considerados canónicos: esto es, se anula la unidad de la literatura dieciochesca, al verla condicionada por otros movimientos supuestamente superiores históricamente como son el Barroco y el Romanticismo. Cañas Murillo, J. (1996). “Sobre posbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (de periodización y cronología en la época de la Ilustración)”. En Álvarez Barrientos, J., y Checa Beltrán, J. (coords.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Madrid: CSIC, pp. 159-170, desarrolló con mayor hincapié estas cuestiones teóricas, que seguimos.

12. *Op. cit.*, Álvarez Barrientos, J. (1995). “Revisando el teatro clásico español...”.

13. Para la cartelera entre 1708 y 1808, consúltese: Andioc, R., y Coulon, M. (2008). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Madrid: Fundación Universitaria Española; se marca el límite cronológico en la Guerra de Independencia. Para la cartelera entre 1808 y 1814, consúltese: Romero Peña, M^a M. (2006). *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de Independencia*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Para el periodo entre 1834 y 1844, consúltese el Anexo I de: Barba Dávalos, M. (2013). *La música en el drama romántico español en los teatros de Madrid (1834-1844)*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. Para el periodo entre 1854 y 1864: Vallejo González, I., y Ojeda Escudero, P. (2001). *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral (1854-1864)*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid.

ciones parciales nos permiten orientarnos en este panorama¹⁴. Se sabe que la técnica de la refundición fue especialmente fértil en este periodo: entre 1820 y 1850, un 10% de las representaciones totales en la cartelera correspondieron a obras del Siglo de Oro¹⁵, lo que coincide con que la refundición constituyó un tema recurrente para un encendido debate, durante el primer tercio del siglo XIX, sobre la idoneidad del teatro áureo como influencia para la nueva escena decimonónica¹⁶. La obra de Lope de Vega, a la que prestaremos atención en el siguiente epígrafe, forma parte, por supuesto, de esta cuestión: tal y como señala Prades (1960: 248), la pervivencia del teatro de Lope durante la década de los años 30 no puede explicarse como un interés espontáneo, sino como el resultado de una pervivencia latente en la cartelera, en forma de refundiciones, aunque a la sombra de Calderón.

Bretón, en su doble faceta de dramaturgo y crítico teatral, fue uno de los defensores de este teatro barroco, incluyendo cómo no el de Lope, argumentando que era un procedimiento necesario para actualizar obras clásicas al gusto contemporáneo:

[...] ni por un respeto supersticioso se ha de privar al público de ver puestas en escena muchas comedias antiguas que, sin ser refundidas, sería imposible representarlas, ya porque al gusto del siglo repugnarían algunas escenas, ya porque otras, tales como se escribieron, serían reprobadas por la censura;¹⁷

Y, del mismo modo, abogó por un justo medio entre la tradición y la modernidad, las reglas y la creación libre, amoldada al gusto del público:

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 genio 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

14. Tómesese, por ejemplo, la obra de Manuel Fermín de Laviano (1750-1801). Su comedia *El mágico Fineo* se conserva, aparte de los apuntes del estreno en 1781, en un apunte de 1804 (BHM: Tea 1-131-3). Igualmente, Menéndez Pidal, R. (1924). *El rey Rodrigo en la literatura*. Madrid: Tipografías de la *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, p. 569, señaló cómo su “insignificante” comedia *Triunfos de valor y honor en la corte de Rodrigo* se siguió representando hasta 1825, más de cuarenta años después de su estreno en Madrid.

15. Véase: Adams, N. B. (1936). “Siglo de Oro plays in Madrid, 1820-1850”. *Hispanic Review*, 4, p. 342.

16. Véase: Miret i Puig, P. (1997). “Bretón de los Herreros y el teatro del Siglo de Oro: del honor calderoniano al amor burgués”. *Anuari de Filologia* XX, F-8, pp. 43-58.

17. Bretón de los Herreros, M. (1965). *Obra dispersa*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 159.

un éxito glorioso separándose de ellas sin chocar demasiado contra la verosimilitud.¹⁸

Pero estas cuestiones hunden sus raíces en una polémica de larga rai-gambre sobre la moralidad de la comedia barroca y su utilidad para la escena, que provienen de los primeros tratados neoclásicos españoles y toman forma definitiva, en lo que a historiografía literaria se refiere, en la postura moratiniana. Por orden real se nombró a Leandro Fernández de Moratín corrector de obras clásicas, con el objetivo de

corregir, arreglar y reducir a mejor forma las *composiciones antiguas de los más célebres dramaturgos españoles*, que entre un gran número de bellezas contienen defectos de tal calidad que no deben tolerarse en un teatro bien dirigido. [...] despojadas aquéllas [las obras antiguas] de los muchos desaciertos que tal vez las inutilizan, conservarán la mayor parte de sus primores, y quedarán dignas de presentarse al público, mientras otras de mayor mérito no las substituyan.¹⁹

Esto no es más que la reafirmación oficial de una técnica de largo recorrido escénico, que tuvo primeramente más utilidad para las compañías para renovar sus repertorios y posteriormente fue empleada por los eruditos para “arreglar”, ajustar a las reglas neoclásicas las comedias clásicas. Ello revela la profunda paradoja existente en un sector clasicista²⁰ que se resiste a aprobar las comedias ya tradicionales españolas, por no ajustarse a sus modelos ideales y útiles del arte, pero al mismo tiempo no puede renunciar a su extraordinaria aceptación por parte del público y a su condición de reflejo de una suerte de “espíritu patrio”. Esta última, de hecho, será una interpretación que cobrará especial fuerza a la luz de la reivindicación identitaria, de corte nacionalista, que se realizará a lo largo del siglo XIX sobre la dramaturgia antigua española²¹.

18. Bretón de los Herreros, M. (1831). “Teatros”. *El Correo. Periódico literario y mercantil*, 13 de abril, p. 3.

19. AMMA, 4-52-123. Véase: Andioc, R. (1999). “El *Teatro Nuevo Español*, ¿antiespañol?”. *Dieciocho* vol. 22, 2, pp. 351-371.

20. Otro sector, mucho más intransigente, fue más beligerante contra la herencia barroca: fue especialmente significativa la “Academia de Estala”, en la que sus miembros, donde destacaban Pedro Estala y Juan Pablo Forner, fueron muy combativos contra los autores de tendencia barroquizante, como García de la Huerta, por no decir los dramaturgos y poetas populares como Comella, Moncín o Laviano. Véase el estudio de Arenas Cruz, M^a E. (2003). *Pedro Estala, vida y obra. Una aportación a la teoría literaria del siglo XVIII español*. Madrid: CSIC. Pero Álvarez Barrientos, J. (1995). “Revisando el teatro clásico...”, repasa la cuestión, apuntando a que voces como la de Montiano y Luyando, Bernardo de Iriarte, Tomás de Sebastián y Latre y Pedro Estala, entre otros, abogaron por la “mejora” de las comedias más “susceptibles” para ello, pues constituían un amplio acervo de textos que no podía ser a priori rechazado.

21. En este sentido, y puesto que no podemos exceder los límites conceptuales del presente trabajo, podemos remitir al reciente estudio de Álvarez Barrientos, J. (2019). “Menéndez Pelayo, tradicionalista renovador”. En Menéndez Pelayo, M., *Literatura y nación. Preliminares de historia literaria*. Pamplona: Urgoiti Editores, pp. IX-CLV) sobre los escritos teóricos de

2.2. *Los Tellos de Meneses, de Lope de Vega a Bretón de los Herreros: ficha bibliográfica y estado de la cuestión*

Los Tellos de Meneses, de Lope de Vega, consta de dos partes: *Los Tellos de Meneses y Valor, fortuna y lealtad de los Tellos de Meneses*. La primera fue impresa en la *Veintiuna parte verdadera* de las comedias de Lope. Ambas piezas fueron sucesivamente reimprimas, conservándose también diversas sueltas datadas en el siglo XVIII²²; lo que va unido a la fortuna escénica de esta obra en este periodo, tal y como expondremos a continuación. Si bien de la primera no existen dudas sobre la autoría de Lope, de la segunda sí se ha discutido sobre tal atribución: Hartzenbusch²³ lo dudaba, mientras que Menéndez Pelayo²⁴ lo daba por cierto, y Morley y Bruerton²⁵ la consideraban muy probablemente obra de Lope, sobre todo teniendo en cuenta las características de su versificación. Ambos investigadores, por otra parte, la databan entre 1625 y 1630, siendo por tanto una obra de madurez del Fénix.

En cuanto a la refundición homónima de Bretón de los Herreros, este solo adaptó la primera parte. Se conserva en tres apuntes manuscritos, en la Biblioteca Histórica de Madrid (signatura Tea 1-68-11), fechados en 1826. Todos ellos corresponden a su estreno en el teatro del Príncipe. En el apunte catalogado como A se localizan las aprobaciones de la censura, en verano de ese año. Su edición impresa, no obstante, es mucho más tardía: en 1863, Madrid, imprenta de M. Galiano. Es una edición revisada y corregida por el autor, para enmendar los yerros de las copias originales, tal y como se indica en el pie de imprenta.

Se trata de una de las primeras obras escritas por Bretón, y estrenada al año siguiente de su exitosa entrada en los escenarios de Madrid con la obra *A la vejez, viruelas*. Escogió una de las comedias de Lope más representadas a lo largo del siglo XVIII, lo que sin duda garantizaría el interés del público por una refundición de una pieza bien asentada en el imaginario colectivo²⁶.

Menéndez Pelayo acerca de la literatura española, interpretada como expresión de la identidad nacional. Es una cuestión que ha orientado varios de sus trabajos, entre los cuales puede consultarse también el de 1995 que ya hemos citado (*Op. cit.*, Álvarez Barrientos, J. (1995). "Revisando el teatro clásico español...").

22. En la Biblioteca Nacional se conservan sueltas correspondientes a ambas partes, realizadas en la imprenta de Juan Sanz (Madrid, fechable entre 1715 y 1726) y de la viuda de José de Orga (Valencia, 1769).

23. Hartzenbusch, J. E. (1853). "Prólogo", en Lope de Vega, *Comedias escogidas de Lope de Vega*, I (BAE 24). Madrid: Rivadeneyra, p. viii.

24. Menéndez Pelayo, M. (1922). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, III. Madrid: Victoriano Suárez, pp. 195-196.

25. Morley, S. G., y Bruerton, C. (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, Madrid, pp. 397-398.

26. Según Andioc, R. (1998). "De la *Estrella de Sevilla* a *Sancho Ortiz de las Roelas* (*Notas a dos refundiciones o arreglos*). *Criticón* 72, pp. 143-164, se trata de una de las pocas obras del Fénix que se repusieron con tanta asiduidad en el XVIII, junto a su segunda parte, *La esclava de su galán* y *La Estrella de Sevilla*, que por entonces se le atribuía.

Se documentan representaciones en Madrid²⁷ en veintiuna ocasiones diferentes en menos de un siglo. Un amplio repertorio de fechas que abarcan casi todas las décadas del siglo (con excepción de los casi veinte años que mediaron entre 1749 y 1768), lo que prueba su aceptación por el público: incluso, aunque cada reposición durase pocos días en cartelera, como era frecuente.

No obstante, bien es sabido que el siglo XVIII, en lo que se refiere a la recepción del teatro barroco, es calderonista antes que lopesco. Esto no es óbice para que, como respuesta a las desafortunadas críticas de Du Perron contra la supuesta incapacidad natural de los españoles para escribir tragedias, los preceptistas neoclásicos patrios tuviesen que recurrir a sus clásicos para construir un canon dramático con el que contrarrestar tales ataques. Después de todo, las obras barrocas, aunque vituperables según la perspectiva reglada, siguen siendo el antecedente inmediato, donde se puede rastrear la influencia de la norma clásica (aunque, a su juicio, profundamente tergiversada), así como constituían el teatro de consumo del momento. López Martín²⁸ resume cómo, ante esta disyuntiva, se bifurcan las voces críticas entre quienes acusan a Lope, Calderón y sus imitadores de ser los culpables de la mala fama exterior del teatro español y de no seguir las reglas pese a conocer a los clásicos (Nasarre, Montiano y Velázquez ejemplifican esta opción), y quienes, por el contrario, reconocen valor estético en la obra de Lope, aunque lamentan su “desarreglo” (como Luzán, García de la Huerta, Enciso Castrillón o, con sus contradicciones críticas, el padre Losada)²⁹. La obra de Lope persiste entre la polémica erudita y la aceptación popular, y este será el sustrato para la situación, tanto dramática como crítica, en la que Bretón acometerá sus refundiciones. Esto contribuirá a que la comedia barroca y sus autores entren de nuevo en el canon histórico-literario, de la mano de la aceptación del público y los dramaturgos decimonónicos. Como señala Peers³⁰: “aunque estas [refundiciones de Bretón] tienen ahora solo

27. *Op. cit.*, Andioc, R. y Coulon, M. (2008), *Cartelera teatral madrileña...*, p. 870. Las fechas son: 1713, 1716, 1727, 1730, 1732, 1733, 1734, 1736, 1748, 1749, 1768, 1769, 1770, 1771, 1772, 1775, 1776, 1781, 1795, 1802 y 1806.

28. López Martín, I. (2015). “La pervivencia de un canon neoclásico heredado: Lope de Vega a la luz del *Theatro Hespáñol* de Vicente García de la Huerta”. En Cañas Murillo, J., Lama, M. Á., y Roso Díaz, J. (eds.), *Vicente García de la Huerta y su obra (1734-1787)*. Madrid: Visor, pp. 319-343; (2019). “Los tratados de poética del siglo XVIII y el tratamiento de dos figuras clave en el barroco español: Lope de Vega y Calderón de la Barca”. En Cañas Murillo, J., y Roso Díaz, J. (eds.), *En los inicios ilustrados de la Historiografía Literaria Española: Miradas sobre la Edad Media y el Siglo de Oro (1700-1833)*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, pp. 305-321.

29. Véase también Rodríguez Sánchez de León, M^a J. (2002). “La contribución española a la Weltliteratur: la canonización del teatro barroco en la crítica de la Ilustración y el Romanticismo”. En García Santo-Tomás, E. (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 237-274), quien señala cómo para la crítica erudita la obra de Lope es el punto de inicio de la comedia nueva, mientras que Calderón resulta como su principal exponente.

30. Peers, E. A. (1940). *A History of the Romantic Movement in Spain*. Vol. II. Cambridge: University Press, p. 131. La traducción es nuestra (“Although these have now only a historic

interés histórico, no debe olvidarse que jugaron un papel en la ‘repopularización’ de Lope, Tirso, Ruiz de Alarcón, Calderón y Moreto durante un periodo aproximado de veinte años”.

A grandes rasgos, la obra de Bretón destaca por su heterogeneidad; actitud propia, en todo caso, de los dramaturgos populares dieciochescos de finales de siglo, imbuidos en las ya mencionadas dinámicas compositivas de taller dramático. Piezas costumbristas, históricas y sentimentales, tanto originales como traducciones, en obras extensas o breves, copan la cartelera, y conforman la producción de aquellos que intentan granjearse un hueco profesional en las compañías teatrales.

Los Tellos de Meneses, dentro de esta ecléctica primera etapa de Bretón, pertenece al grupo de refundiciones. En total, se calculan diez comedias en las que reescribió textos originales de autores barrocos³¹. En todas ellas, según ha expuesto la crítica, Bretón emplea diversos procedimientos actualizadores tanto del contenido como de la forma, para adecuarlas a las reglas neoclásicas, a un lenguaje más depurado y sencillo y a unos temas ideológicamente más apropiados. Caldera se encargó de *No hay cosa como el callar*³² y de *La fuerza del natural*³³. Vellón Lahoz, de *No hay cosa como el callar*³⁴. Miret i Puig, de las comedias calderonianas³⁵: *No hay cosa como el callar*, *La carcelera de sí misma*, *Con quien vengo, vengo*, ¡Fuego de Dios en el querer bien! y *Desde Toledo a Madrid*. Ruiz Vega, de *Con quien vengo, vengo*³⁶. Muro Munilla, de *Desde Toledo a Madrid*, que editó³⁷. Escudero Baztán, de

interest, it must not be forgotten that they played a part in the repopularization of Lope, Tirso, Ruiz de Alarcón, Calderón and Moreto for a period of over twenty years”. Es especialmente revelador el título del capítulo de donde extraemos esta cita y donde reseña la obra de Bretón: “Ascenso y triunfo del eclecticismo”. Esta tendencia escénica, como ya hemos señalado, no es exclusiva de la dramaturgia decimonónica romántica, sino que encuentra su antecedente inmediato en la producción teatral popular de finales del siglo XVIII.

31. Estas refundiciones son (indicamos entre paréntesis el año de estreno y el autor del original, y entre corchetes, si es preciso, el título del original): *Los Tellos de Meneses* (1826, Lope), *El Príncipe y el villano* ([*La fuerza del natural*], 1826, Moreto y Cáncer), ¡Qué de apuros en tres horas! ([*Los empeños de seis horas*], 1827, Antonio Coello), ¡Si no vieran las mujeres! (1827, Lope), *No hay cosa como el callar* (1827, Calderón), *La carcelera de sí misma* ([*Peor está que estaba*], 1826, Calderón), *Las paredes oyen* (1829, Ruiz de Alarcón), *Con quien vengo, vengo* (1832, Calderón), ¡Fuego de Dios en el querer bien! (1847, Calderón) y *Desde Toledo a Madrid* (1847, Tirso), esta última escrita junto a Hartzzenbusch.

32. Caldera, E. (1983). “Calderón desfigurado (Sobre las representaciones calderonianas en la época prerromántica)”. *Anales de Literatura Española* 2, pp. 57-81.

33. Caldera, E. (1990). “Bretón o la negación del modelo”. *Cuadernos de teatro clásico* 5, pp. 141-153.

34. *Op. cit.*, Vellón Lahoz, J. (1996). “Moralidad y censura...”.

35. *Op. cit.*, Miret i Puig, P. (1997). “Bretón de los Herreros...”.

36. Ruiz Vega, F. A. (1998). “Una refundición calderoniana de Manuel Bretón de los Herreros: *Con quien vengo, vengo*”. *Berceo* 134, pp. 55-73.

37. Muro Munilla, M. Á. (1999). “Estudio”. En Bretón de los Herreros, Manuel, *Obra seleccionada*. Vol. Teatro breve original y traducido. Teatro refundido. Logroño: Universidad de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 113-121.

*¡Fuego de Dios en el querer bien!*³⁸. Por tanto, comprobamos cómo fuera de estudios monográficos generales sobre la vida y obra de Bretón³⁹ no hemos localizado aportaciones específicas sobre *Los Tellos de Meneses*.

Bretón, aunque imbuido en la percepción dual moratiniana, y por tanto detractor de los contenidos “inmorales”, irreales e irregulares de las comedias barrocas, supera este prejuicio crítico en su admiración por la versificación barroca y la aceptación del interés que estas comedias suscitaban en el público. Aboga, pues, por la regularidad, la verosimilitud y el decoro, por lo que la refundición resulta idónea para adaptar los textos a estos preceptos. Al concebir el teatro, según el modelo clasicista, como espejo de la realidad, Bretón, desde su doble faceta de refundidor y crítico teatral, reformula los contenidos de las obras que reescribe, desechando sus contenidos arcaicos y adaptándolas a las tres unidades⁴⁰. Este mismo procedimiento regularizador se puede apreciar en *Los Tellos de Meneses*.

3. LOS TELLOS DE MENESES: UN EJEMPLO DE REGULARIZACIÓN DE UNA OBRA BARROCA

Las refundiciones de Bretón de los Herreros solo pudieron existir como resultado de los complejos procesos de conformación del teatro español finisecular que hemos expuesto. Esto es, y en resumen: la progresiva pérdida de interés del público hacia la comedia barroca en su forma original; la popularización de los géneros neoclásicos, en combinación con las prácticas propias de la dramaturgia para el “vulgo”; la refundición como herramienta idónea para renovar carteleras; y las polémicas eruditas, en los albores de la historiografía literaria española, sobre la calidad de la dramaturgia barroca y el lugar de sus autores en el canon literario.

En lo referente, pues, a *Los Tellos de Meneses*, así como a las refundiciones de Bretón en su totalidad, queda claro que solo pudo ser compuesta cuando tales circunstancias confluyeron en la comedia original de Lope: en la popularización de la poética neoclásica, que lleva a su aplicación de forma más laxa y sobre géneros que, paradójicamente, denostaron los primeros neoclásicos, como la comedia heroica; el empleo de la refundición como técnica consolidada en la “mejora” del teatro barroco, para así renovar las carteleras; y esto último como consecuencia de una mayor permisividad hacia la dramaturgia de este tiempo, apreciándose sus valores poéticos e identitarios, aunque no los morales.

38. Escudero Baztán, J. M. (2016). “Fuego de Dios en el querer bien: de Calderón a Bretón de los Herreros”. *Anuario calderoniano* 9, pp. 159-175.

39. Consúltense los estudios más recientes: Miret i Puig, P. (2004). *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos; Muro Munilla, M. Á. (2011). *La confección del texto dramático de Bretón de los Herreros*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos; Sierra Alonso, María (2013). *Género y emociones en el Romanticismo. El teatro de Bretón de los Herreros*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.

40. *Op. cit.*, Miret i Puig, P. (1997). “Bretón de los Herreros...”.

3.1. La triple unidad poética aplicada a la refundición de *Los Tellos de Meneses*

Los Tellos de Meneses, de Bretón, es una comedia singular, propia de la idiosincrasia de la práctica teatral de su tiempo: formalmente neoclásica, pero tonal y temáticamente heredera del original barroco. Bretón no fuerza la comedia de Lope a un ajuste estricto, en forma y fondo, a los preceptos neoclásicos. Más bien, puede afirmarse que estos ya se han adaptado con naturalidad a la práctica escénica, lo que permite que en esta refundición sea evidente una fuerte dependencia hacia el texto lopesco. Lo que perdura de la poética neoclásica, como puede comprobarse en un ejemplo como *Los Tellos de Meneses*, es una aplicación superficial, que no superflua, aunque no reñida con cambios tonales y estilísticos que responden a las circunstancias de composición y a criterios ideológicos⁴¹.

3.1.1. Unidad de lugar y tiempo

En primer lugar, Bretón presta atención expresa a la unidad de lugar, según lo que expresa en la primera acotación escénica de la obra⁴²:

La escena es en las montañas de Leon. Todos los actos pasan en un campo con arboleda á la vista de la casa de los Tellos cuya fachada principal se vé en el fondo con puerta practicable, excepto el 2º que se supone ocurrido en un bosque inmediato.

La comedia de Lope no presenta especial complejidad en ese aspecto. Sus escenarios, aunque no tipificados en acotaciones, sí pueden deducirse a partir de los sucesos del argumento, y se limitan a la Corte en León y los aposentos reales, el monte, la casa de los Tellos y sus inmediaciones. De hecho, será el entorno de los Tellos el escenario del grueso de la comedia, limitándose los emplazamientos reales a escenas puntuales de la primera jornada.

Bretón, por su parte, es más estricto en la aplicación de la unidad espacial, pero laxo en su transgresión cuando la acción lo exige en el segundo acto, que no puede desarrollarse sino en el monte donde Elvira es abandonada pues así lo determina la fuente tradicional de la leyenda de los Tellos. En ese sentido, es más cercano a la postura estricta de Moratín padre en *La petimetra*: pero es esta una obra lejana en el tiempo y, ante todo, de carácter puramente práctico, como primera aplicación de la poética clasicista que resulta en una acción inverosímil. Por su parte, y al contrario, Bretón procura que todo se concentre en un espacio fácilmente asignable a una

41. De nuevo, remitimos a los estudios de Álvarez Barrientos (1995). "Revisando el teatro clásico español...", Vellón Lahoz (1996). "Moralidad y censura...", y Miret Puig (1997). "Bretón de los Herreros...". No obstante, estas son cuestiones que no podremos aplicar a *Los Tellos de Meneses* para no exceder los límites de este trabajo.

42. Apunte A de la Biblioteca Histórica de Madrid, f. 2r.

unidad pese a mostrarse en dos escenarios (el hogar de los Tellos y sus alrededores), cuidando la verosimilitud de la pieza completa. Aprovecha, por tanto, la concentración espacial ya existente en la comedia de Lope, suprimiendo el salto geográfico de la primera jornada por irregular e innecesario, y aplica los subsiguientes cambios estructurales y temporales de la trama en tal entorno unitario, que resulta apropiado para el desarrollo verosímil de la comedia⁴³.

En cuanto a la unidad de tiempo, los cambios efectuados por Bretón son más evidentes, lo que irremediablemente conducirá a importantes cambios en la estructura argumental de la obra. En la comedia de Lope, las tres jornadas están separadas entre sí por espacios temporales variables. Así, entre la primera y la segunda median dos meses, en los que la infanta sirve en casa de Aibar; entre la segunda y la tercera, un número indeterminado de días, en los que Tello visita al rey de León en su Corte⁴⁴.

Por el contrario, la acción en la refundición de Bretón tiene lugar en poco más de un día, sin que haya diferencias notables de tiempo entre los actos. La acción se desarrolla de forma continuada, sin grandes interludios que el espectador deba reconstruir a través de las retrospectivas enunciadas por los personajes u otros recursos prototípicos para solventar tales situaciones. Así, el segundo acto se inicia con el primer encuentro entre la recién abandonada Elvira y Tello hijo, quien al final del acto anterior ha salido de su casa tras discutir con su padre. El tercero, pocas horas después de este encuentro, con Elvira buscando la casa de los Tellos, por indicación del pastor que habitaba en la choza donde se refugió. El cuarto, unas pocas horas después del fin del anterior, pues se explicita que León se encuentra

43. Cabe preguntarse si esta evidente regularidad de la obra de Lope pudo influir en una posible aceptación por parte de los preceptivos neoclásicos. Ninguna de las dos partes de *Los Tellos de Meneses* de Lope aparece en los listados de obras censuradas del *Teatro nuevo español*, publicados por la Junta de Reforma. También es interesante señalar que la primera parte es citada en una crítica a *Los menestrales* publicada en el *Memorial literario*, en julio de 1784, como ejemplo en el tratamiento escénico y temático del recurso de la falsa apariencia. En opinión del crítico ("Argumento de la Comedia intitulada *los Menestrales*". *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid correspondiente al mes de mayo de 1784*. Tomo II. Madrid: Imprenta Real, p. 107):

Siendo el objeto de esta Comedia [*Los menestrales*] reprehender á los que no contentos con su estado ú oficio pretenden parecer mas de lo que son, no podemos menos de dar un rasgo del asunto de esta Comedia, y otras muchas que se pueden hacer al mismo intento en los versos siguientes de Lope de Vega, en la comedia intitulada: primera parte de *los Tellos de Meneses*.

Por tanto, para este crítico el episodio citado, la reprimenda de Tello padre a su hijo por vestir pomposamente como cortesano siendo en realidad hijo de montañés, es un modelo autorizado para la transmisión de un contenido moral útil y válido. Así, podríamos plantearnos si tanto la regularidad de la comedia de Lope como su contenido moral pudieron, por omisión de censura o por explícita (aunque breve) opinión positiva, ser aprobados por algunos preceptistas.

44. Véase al respecto la ficha de *Los Tellos de Meneses* alojada en ArteLope, de donde extraemos los datos que hemos comentado: <<https://artelope.uv.es/basededatos/browse-record.php?action=browse&-recid=358>> [Consulta: 14 septiembre 2019].

a “cuatro leguas”⁴⁵ que le permitirán a Tello hijo regresar al día siguiente de su partida hacia la Corte, así como Elvira, al reencontrarse con su amado, expresa que la separación ha sido “de pocas horas”⁴⁶. Por último, el quinto, presumiblemente pocas horas después del anterior, pues los personajes recuerdan el matrimonio concertado entre Mendo y Elvira que ha tenido lugar justo antes en el transcurso temporal de la representación (y Mendo aún se queja de un pellizco que le propició Tello hijo).

3.1.2. Unidad de acción: disposición en cinco actos

Para poder sostener esta nueva disposición temporal, Bretón condensa una trama que de por sí era unitaria en su configuración inicial. Todos los conflictos y sucesos de la comedia de Lope giraban en torno a un único argumento: la huida de la infanta Elvira para evitar su casamiento con el califa moro y cómo su llegada a la casa de los Tellos de Meneses trastoca la vida de quienes allí habitan, tanto el señor y su hijo como sus sirvientes y labriegos. No existen acciones secundarias que se entremezclen con la principal, más allá del amago de requiebro amoroso de Mendo hacia Laura, que ni se desarrolla ni, por tanto, concluye. El conflicto inicial, la mala relación entre Tello padre e hijo, se resolverá por medio del segundo conflicto: la huida de Elvira de la Corte. De este modo, ambos confluyen en la acción única hacia un desenlace común donde se resuelven: el reconocimiento de Elvira lleva a su matrimonio con Tello hijo y a que este sea apreciado por su padre. El resto de conflictos secundarios, incidentes y giros de trama (el abandono de Elvira por parte de Nuño; los celos de Laura y el triángulo amoroso entre ella, Elvira y Tello hijo; las pretensiones de Nuño hacia Elvira) son consecuencia de ambos conflictos principales.

La disposición en cinco actos contribuye a ello: cada uno sirve para desarrollar un núcleo argumental que ya estaba presente en la comedia de Lope, y que Bretón, al recombinar las escenas originales, adapta a una disposición temporal más continuada, como ya hemos expuesto. Así, el primer acto corresponde a la presentación de Tello padre e hijo y la exposición del conflicto entre ambos sobre el honor, las falsas apariencias cortesanas y el mal comportamiento del hijo. El segundo sirve para presentar el conflicto por parte de Elvira, que huye de León, y cómo Tello hijo venga su abandono por parte de Nuño. En el tercero, Elvira entra a servir en casa de los Tellos y se produce su reencuentro con Tello hijo, lo que inicia el conflicto con Laura. En el cuarto, el regreso de Tello hijo y su afecto hacia Elvira despierta la ira de Laura, que se aplaca con el concierto del falso matrimonio entre Elvira y Mendo. En el quinto, por último, la llegada del rey y la novelesca escena de reconocimiento de su hija concentra el grueso de la acción.

45. Bretón de los Herreros, M. (1863). *Los Tellos de Meneses*. Biblioteca dramática. Madrid: Imprenta de M. Galiano, p. 11.

46. *Op. cit.*, Berbel (2003). *Orígenes de la tragedia...*, p. 207, n. 83.

La división en cinco actos, frente a los tres tradicionales de la comedia española, es un rasgo ligado a la poética neoclásica, pero, en la práctica, no resulta su única realización. Señala Berbel⁴⁷ cómo era “una cuestión menor” para los teóricos españoles, quienes indistintamente empleaban la división tripartita introducida por Torres Naharro, y afianzada en la comedia nueva lopesca, o las cinco partes de Horacio, con la que los dramaturgos dieciochescos contactaban a partir de la traducción de obras extranjeras clasicistas que la usaban. Y añade⁴⁸:

- a) El criterio para fijar el número está directamente relacionado con la representación escénica, y ésta era diferente en Grecia y en Roma, al igual que en cada uno de los países europeos a partir del siglo XVI; [...].
- b) Dentro de la teoría clásica surge el debate sobre qué punto de vista aplicar al respecto: las partes lógicas de la fábula trágica y cómica [...] o las partes en que dividir la representación [...].
- c) La costumbre hispana de los tres actos o jornadas es aceptable para el Neoclasicismo español porque responde al criterio lógico de partes de la acción y porque facilita la labor del poeta [...].

El hecho de que Bretón emplee la división en cinco actos respondería a su tendencia a seguir la poética neoclásica en su aplicación puramente formal, como venimos comentando. Su uso parece evidenciar que Bretón quiere utilizar un recurso que refuerce la regularidad de su obra y su apariencia de formalidad reglada, requerida para poder justificar la pertinencia de su refundición.

Así pues, y en resumen, el procedimiento regularizador llevado a cabo por Bretón proviene de una poética ya plenamente asumida en la práctica de escritura teatral de este periodo. Su aplicación no compromete sustancialmente el contenido de la pieza, que en el desarrollo de la trama sigue fielmente el original lopesco. Pero no debemos perder de vista que el motivo por el que Bretón emplea esta poética regular no es simplemente estético. Más allá de seguir una serie de reglas formales, Bretón, como señalamos anteriormente, está preocupado por corregir las inverosimilitudes del teatro barroco. Esta intención es el principal motivo por el que la triple unidad resulta idónea para ajustar la “desarreglada” comedia lopesca a un arte verdaderamente imitador de la realidad. Y, en consecuencia, esta búsqueda de verosimilitud y sus consiguientes reglas determinarán una serie de cambios argumentales que debemos comentar.

47. *Op. cit.*, Bretón de los Herreros (1863). *Los Tellos de Meneses*, p. 14.

48. *Op. cit.*, Berbel (2003). *Orígenes de la tragedia...*, p. 207

3.2. La búsqueda de la verosimilitud: el proceso de regularización aplicado a cambios argumentales

Todos los esfuerzos regularizadores de Bretón responden a su voluntad expresa de corregir las falsedades en las costumbres y las inverosimilitudes argumentales de la comedia tradicional española. Las tres unidades son una guía formal idónea para tal propósito, pero deben ir acompañadas por una apropiada reescritura de algunos pasajes, bien para enmendar episodios poco creíbles, bien para ajustar la trama a una nueva disposición espacio-temporal. En ese sentido, ya hemos visto cómo las modificaciones efectuadas por Bretón en lo referente a la unidad de lugar y de tiempo responden a tal objetivo regularizador. Pero también pueden entenderse con ese fin algunas modificaciones que efectúa sobre el argumento de la comedia de Lope.

Nos centraremos especialmente en dos momentos en concreto. En primer lugar, el episodio de la huida de Elvira al monte es notablemente distinto en Bretón. Aunque tanto él como Lope no pueden ignorarlo, pues constituye un motivo nuclear de la leyenda que origina la comedia, Bretón aprovecha la disposición espacio-temporal que ha construido en torno a Tello hijo en el primer acto para justificar un primer encuentro con Elvira que se produce instantes después de haber discutido con su padre, marchándose después de casa. Asimismo, este encuentro permite que el galán y la dama se conozcan mucho antes que en el original lopesco, superando así una de sus principales incoherencias: el instantáneo enamoramiento entre ambos en casa de los Tellos, en la segunda jornada. Aunque ello responde al tópico sentimental propio de la comedia nueva, resultaría increíble para la mentalidad decimonónica.

De este modo, Bretón, al adelantar el primer encuentro a un episodio fundamental como es la huida, refuerza los sentimientos entre ambos enamorados, al mismo tiempo que los liga a un importante cambio de su invención. Si Lope, para evitar la truculencia del suceso y sus implicaciones morales, no escenifica la muerte de Nuño y esta se produce por una flecha perdida que lanza Tello hijo, de cacería, Bretón prefiere un enfoque más intenso: será Tello hijo quien dé muerte conscientemente a Nuño, aunque fuera de escena, cuando Elvira le señale que la ha abandonado en el bosque. Se mantiene así la justicia poética latente a ambas muertes, pero la opción de Bretón incide en el carácter bravucón, pendenciero y arrojado de Tello hijo. Esta solución puede parecer más efectista, lo que contradiría la pretendida regularidad y utilidad moral de la pieza. Pero, al producirse este cambio, Bretón consigue que los sentimientos amorosos entre ambos jóvenes, atraídos a primera vista, se fortalezcan por medio de una deuda de sangre.

En segundo lugar, y de forma concatenada al anterior, Bretón presta más atención a las pretensiones amorosas de Mendo hacia Elvira, a partir de la falsa boda concertada entre ambos. Esto le permite añadir una breve pero elocuente escena, por cuanto a que revela su pretensión, como autor, de incidir en el aspecto sentimental del argumento antes que en su significado genealógico, como hizo Lope. Tello hijo, a solas con Mendo, al comienzo

del acto quinto, le insiste en que la propuesta de matrimonio ha sido una farsa, momento que aprovecha para confesarle apasionadamente sus más que evidentes sentimientos hacia la joven. Así, dividiendo en tres actos los sucesos que Lope condensó en la tercera jornada, dilata los acontecimientos para beneficiar a la trama amorosa, resultando así su desarrollo más natural.

Otros cambios menores se deben también al procedimiento regularizador. La ira de Tello viejo contra un siervo suyo por la desaparición de una pata de cordero se lleva al primer acto porque así en este se concentra la presentación de la casa de los Tellos y los caracteres enfrentados del padre y el hijo. Elvira ya no servirá en casa de Aibar, ya que esto dilataría innecesariamente el tiempo argumental: Bretón preferirá que la infanta entre inmediatamente en casa de los Tello (acto tercero), propiciando así el reencuentro entre los amantes, poco después del impactante suceso en el monte que los hizo conocerse (acto segundo). Y se incide más en el carácter aprovechado y ridículo de Mendo, como resultado de su mayor interacción con Tello hijo y Elvira en el triángulo amoroso cómico que se establece entre ellos. Modificaciones aparentemente insustanciales, pero que responden a la transformación de la comedia lopesca en un nuevo texto más ordenado y especialmente enfocado en su vertiente sentimental.

4. A MODO DE RECAPITULACIÓN Y COMENTARIO CONCLUSIVO

Si a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX la comedia lopesca/calderoniana era una tradición irrenunciable y aún útil, solo podía ser aprovechable para la nueva sensibilidad burguesa a través de la refundición. Y ello pasa por la acomodación de la poética neoclásica a la práctica teatral que, como el fracaso de la Junta de Reforma había probado veinticinco años antes, no podía modificarse de forma radical e instantánea como las posturas clasicistas más intransigentes propugnaban. Así pues, en Bretón de los Herreros y sus coetáneos, en el primer tercio del siglo XIX, apreciamos la continuación de la postura moratiniana: la constatación del éxito de la poética clasicista aplicada a la renovación de la dramaturgia barroca, según un encendido debate sobre su pertinencia para la escena contemporánea: debate que hunde sus raíces en las polémicas dieciochescas sobre la preceptiva y el teatro como instrumento de instrucción para el pueblo.

Por otro lado, no puede perderse de vista el carácter primordialmente comercial de este tipo de teatro, en un triple ámbito: para los dramaturgos, para las compañías y para el público. Las refundiciones de Bretón son obras de iniciación, escritas en un convulso periodo político en el que tuvo que desligarse de sus pretensiones liberales para así poder medrar profesionalmente. Aparte, Bretón es un alumno de la escuela moratiniana que, aun así, va desarrollando poco a poco su propia voz creativa. En este sentido, sus refundiciones pueden considerarse ejemplos prácticos en los que ensayaba y materializaba sus propias opiniones acerca del canon literario, la dramaturgia barroca y los modelos idóneos para la creación teatral. Es, pues, un

autor consciente de su lugar como creador para el público, pero que no puede renunciar al seguimiento de una poética definida, que pasa por la elección de modelos autorizados.

Bretón expresó en sus escritos teóricos y críticas teatrales una fuerte preocupación por las inverosimilitudes e imprecisiones de la comedia barroca, considerando pues que eran inútiles para el público: sin embargo, conjugó esto con su evidente interés por este tipo de teatro en su versificación, su éxito escénico y sus valores “nacionales”. *Los Tellos de Meneses*, por tanto, es refundida por él, según la primera parte homónima escrita por Lope de Vega, siguiendo un procedimiento regularizador. La comedia original ya presentaba unidad de acción, que Bretón reestructura en cinco actos en lugar de tres jornadas. Ello responde también a una mayor atención por la unidad de lugar y, ante todo, de tiempo, que condiciona la reordenación y condensación de episodios en esta nueva división. La trama amorosa entre el galán y la dama, Tello hijo y la infanta Elvira, se ve beneficiada por esta nueva distribución, pues Bretón puede adelantar el primer encuentro entre ambos y ligarlo al violento rescate de la infanta, lo que potenciará los sentimientos de uno hacia el otro; posteriormente, prestará mayor atención a la ocultación de su correspondido amor, reforzando tal conflicto latente. El resultado es una trama amorosa presentada de forma más verosímil, dilatada en el tiempo escénico pese a que la acción se condensa en poco más de un día y en un espacio reducido (la hacienda de los Tellos y sus inmediaciones en el monte).

En suma, en cuanto respeto a la trama de la comedia de Lope y reciclaje de sus versos originales podemos hablar estrictamente de una refundición. Las modificaciones efectuadas por Bretón responden tanto a una nueva poética y concepción de la ilusión escénica y pacto de la ficcionalidad, como a otra sensibilidad, otros conceptos morales, otro contexto sociocultural. Estos últimos aspectos no han podido ser tratados en este trabajo, pues excederían los límites previstos para nuestro objetivo principal: describir y comentar el procedimiento regularizador llevado a cabo por Bretón en su refundición, contextualizándolo en la pervivencia de las polémicas teatrales neoclásicas que tuvieron lugar a finales del XVIII y en el debate sobre la pertinencia del teatro barroco que tiene lugar en el primer tercio del siglo XIX. Con esto, pretendemos abrir el campo de estudios sobre esta refundición, ofreciendo algunas orientaciones sobre su configuración formal que lleven a posteriores análisis sobre sus contenidos temáticos.

