ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

"Bretón De Los Herreros: 200 Años De Escenarios"

Logroño, 14 , 15 y 16 de octubre de 1996

Manuel Bretón de los Herreros

Coordinador: *MIGUEL ÁNGEL MURO MUNILLA*

ACTAS DEL
CONGRESO INTERNACIONAL
"BRETÓN DE LOS HERREROS:
200 Años de Escenarios"

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL "BRETÓN DE LOS HERREROS: 200 Años de Escenarios"

Logroño, 14, 15 y 16 de octubre de 1996

Coordinador
MIGUEL ÁNGEL MURO

Instituto de Estudios Riojanos
Logroño
1998

Congreso Internacional "Manuel Bretón de los Herreros" (1996, Logroño)
Actas del Congreso Internacional "Manuel Bretón de los Herreros : 200 años de escenarios" : Logroño, 14, 15 y 16 de octubre de 1996 / coordinador, Miguel Ángel Muro Munilla. -- Logroño : Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1998. -- 196 p. : il. ; 24 cm
D.L. LR-377-1998
ISBN 84-89362-33-5
1. Bretón de los Herreros, Manuel-Congresos y asambleas. I. Muro Munilla, Miguel Ángel. II. Instituto de Estudios Riojanos (Logroño)
860 Bretón de los Herreros, Manuel (063)

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

© Copyright, Logroño 1998
Miguel Ángel Muro Munilla (coordinador)
Ediciones Instituto de Estudios Riojanos (Logroño)

Cubierta: Detalle del Grabado de Bartolomé Maura Montaner: "Manuel Bretón de los Herreros"
© Copyright: Biblioteca Nacional (Madrid)
Derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial.

Realización técnica: Mogar Linotype, S. A. (Logroño)
ISBN: 84-89362-33-5
Depósito Legal: LR-377-1998

Impreso en España - Printed in Spain

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 9

Lección inaugural

PATRIZIA GARELLI
Originalidad y significado de la comedia de M. Bretón de los Herreros 11

MIGUEL ÁNGEL MURO
Notas para el análisis y edición de Marcela o ¿a cuál de los tres? 23

JULIÁN BRAVO VEGA
La comicidad verbal en el teatro breve de Bretón 45

JUAN MARÍA DÍEZ TABOADA
Bretón de los Herreros todavía 69

JOSÉ MONTERO PADILLA
El pelo de la dehesa: *una relectura* 87

JESÚS RUBIO JIMÉNEZ
Límites y limitaciones de la "comedia de costumbres" de Bretón de los Herreros .. 101

RICARDO NAVAS RUIZ
Bretón de los Herreros y la sátira literaria 123

BERNARDO SÁNCHEZ SALAS
Representando a Bretón 145

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES
El discurso en la obra dramática de Bretón de los Herreros: diálogo y acotaciones 163

Lección de clausura

GERARD FLYNN
Seis aspectos del teatro de Manuel Bretón de los Herreros 181

PRESENTACIÓN

El día 19 de diciembre de 1996 se cumplía el segundo centenario del nacimiento en Quel, La Rioja, de Manuel Bretón de los Herreros. La fecha sirvió de feliz pretexto para poder incordiar (in-cordiar) a maestros y amigos y reunirlos en Logroño, con el propósito de pensar y conversar en torno a la figura del ilustre escritor.

Denominamos al encuentro "Congreso", y a este le dimos por nombre "Manuel Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios": este libro de Actas es el resultado de aquel encuentro y de las conferencias impartidas en él.

Hay en La Rioja un cierto escepticismo de partida hacia la bondad e importancia de la mayor parte de manifestaciones culturales que tienen su origen en estas tierras; ello, unido a la pérdida de actualidad de Bretón, hubiera podido guiar al Congreso, con cierta facilidad, hacia la reivindicación y exaltación de la figura del autor. Estas Actas dan muestra de que fue otro el rumbo seguido. Cierto es que partíamos del prejuicio (en sentido gadameriano) del interés de la obra del autor; pero como estudiosos, cuantos organizamos el encuentro y participamos en él transitamos el campo que nos correspondía: el de esclarecer las características de la obra de Bretón (sobre todo en su teatro), situando su aportación en el momento histórico en que se produjo, e intentando que autor y obra, objetos de estudio, se iluminaran desde diferentes concepciones y metodologías. Si de ello se desprende un juicio encomiástico sobre la importancia de la figura de Bretón en las letras españolas y alguien cambia su opinión, será una propina bien venida. No obstante, no está de más repetirlo cuanto sea necesario, la verdadera medida de la importancia de Bretón en la historia de la literatura española la pueden esclarecer los encuentros intelectuales, pero como de verdad se pondrá de manifiesto la actualidad de su teatro es si se lo representa: las cada vez menos recientes, escasas y esporádicas, ocasiones en que se han montado obras de Bretón, tanto por compañías profesionales como por aficionados, han puesto de manifiesto para el público en general un teatro que garantiza la diversión, con una

factura literaria y técnica muy aceptable. Aquí queda tarea para quien quiera o pueda llevarla a cabo.

Por último, aunque primero en importancia, estas páginas quieren convertirse, por afecto y respeto intelectual, en un homenaje al profesor Gerard Flynn, fallecido a los pocos meses de su intervención en la clausura del Congreso. Sé que ningún otro participante se sentirá disminuido si repito aquí lo que ya dije al presentar al eminente profesor de la universidad de Wisconsin: que fue él en quien primero pensamos al comenzar a organizar el Congreso y el primero a quien invitamos, por la sencilla razón (obvia en el ámbito bretoniano) de que para todos cuantos nos acercamos a la obra de Bretón los estudios del profesor Flynn son el primer e inexcusable punto de referencia y nortamiento. Por si ello fuera poco, esta razón intelectual se vio reforzada de inmediato por la generosidad y bonhomía con que el profesor nos obsequió en su trato.

Miguel Ángel Muro
Secretario del Congreso

LECCIÓN INAUGURAL

ORIGINALIDAD Y SIGNIFICADO DE LA COMEDIA DE M. BRETÓN DE LOS HERREROS

Patrizia Garelli
(Università di Bologna - Italia)

La fama de Manuel Bretón de los Herreros, aunque sea un autor polígrafo –ya que ha compuesto artículos de costumbres, de crítica literaria y abundante poesía, sobre todo satírica– está enteramente ligada a su producción de comedias, que, por su copiosidad, ha inducido a que se le comparara con los grandes del 'Siglo de Oro'.

Desde que a principios de nuestro siglo, Le Gentil con su conocida monografía[1] lo señalara a los estudiosos, han aparecido numerosos ensayos sobre la comedia de Bretón y además se han publicado en edición moderna algunas de sus piezas más famosas, como, por ejemplo, *Marcela, o ¿a cuál de los tres?*, *Muérete, ¡y verás!*, *El pelo de la dehesa* y *La escuela del matrimonio*[2]. Este privilegio el autor lo comparte con pocos autores cómicos, ya que la comedia española de la primera mitad del siglo XIX, a la que Ermanno Caldera dedicó en 1978 un signi-

1. Le Gentil, G., *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, París, Hachette, 1909.

2. Bretón de los Herreros, M., *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (Edición, prólogo y notas de W.S. Hendrix, Chicago, 1922), idem, *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (Edición e introducción de J. Hesse), Madrid, Taurus, 1969), idem, *Marcela o ¿a cuál de los tres?. Muérete ¡y verás!. La escuela del matrimonio* (Edición, prólogo y notas de F. Serrano Puente), Servicio de cultura de la Excma. Diputación Provincial, Logroño, 1975; idem, *Muérete y ¡verás!. El pelo de la dehesa* (Edición, prólogo y notas de N. Alonso Cortés), Madrid, La Lectura, 1929; idem, *Muérete y ¡verás!. El pelo de la dehesa* (Edición, prólogo y notas de N. Alonso Cortés), Madrid, Clásicos Castellanos, 1943; idem, *El pelo de la dehesa* (Edición y prólogo de J. Montero Padilla), Madrid, Cátedra, 1974.

ficativo ensayo[3], es todavía hoy, en su conjunto, un género subestimado, sobre todo respecto al drama o a la lírica romántica.

Gracias a las contribuciones de numerosos estudiosos, en particular Hesse, Serrano Puente, Montero Padilla y Flynn –autor de la única monografía aparecida sobre el riojano después de la de Le Gentil[4]– y sobre todo a la intensa actividad del Instituto de Estudios Riojanos, que desde hace años se ocupa de mantener viva la memoria del ilustre paisano por medio de interesantes publicaciones –recordamos, entre muchas otras, el reciente trabajo que Miguel Ángel Muro ha dedicado al teatro breve de Bretón[5]– conferencias y espectáculos teatrales, ya ha caído el mito de un Bretón naturalmente dotado para el género cómico y versificador nato, alimentado por la admiración y el afecto de amigos del autor, como el Marqués de Molins y Mesonero Romanos. Parece hoy más que nunca evidente que la comedia de Bretón, mucho más compleja de cuanto en su momento pensó Larra[6], ofrece interesantes motivos de reflexión, tanto desde el punto de vista formal como desde el ideológico. La influencia de Moratín, que Bretón en una nota a su primera comedia ha definido "venerado maestro", ha provocado entre los estudiosos un amplio debate sobre la originalidad que, en un ensayo de 1983[7], he calificado como "fómula cómica" bretoniana. Una fórmula que, aun con alguna excepción, me parece que se mantiene sustancialmente intacta hasta los años cuarenta, período después del cual Bretón trata de renovarse, ofreciendo su propia contribución a la alta comedia, para abandonar definitivamente la escena con *Los sentidos corporales* (1867).

Cuando el jovencísimo Bretón decide iniciar la carrera cómica, en el desolador panorama teatral de los inicios del siglo –bien reflejado por Hartzenbusch[8] y por Molins[9]– tanto por el exilio de numerosos autores como por el rígido control de la censura, Moratín es punto de referencia casi ineludible para cualquier autor de teatro. Bien lo testimonian los primeros trabajos de Francisco Martínez de la Rosa –en particular su misma *Poética*–, Javier de Burgos y Manuel Eduardo Gorostiza. Sin embargo, desde sus primeras comedias, centradas en temas moratinianos, –en *A la vejez viruelas* (1824) Bretón recupera incluso el tema de la injerencia de los padres en el matrimonio de los hijos– *Los dos sobrinos* (1825), *A Madrid me vuelvo* (1828), *El ingenuo* (1828), rigurosamente en prosa y siguiendo las unidades aristotélicas, parece evidente que Bretón intenta buscar una mayor

3. Caldera, E., *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini, 1978.

4. Flynn, G., *Manuel Bretón de los Herreros*, Twayne, Boston, 1978.

5. Muro, M. A., *El teatro breve de Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991. Tres de las comedias breves de Bretón, *Una de tantas. Lances de Carnaval. Por no decir la verdad*, han sido editadas por M. A. Muro y B. Sánchez, Logroño, Cultural Rioja, 1989.

6. Larra, M. J., *Representación de Un novio para la niña o La casa de huéspedes*, en B.A.E., I, 127, p. 362.

7. Garelli, P., *Bretón de los Herreros e la sua 'formula comica'*, Imola, Galeati, 1983.

8. Hartzenbusch, J. E., *Prólogo a la edición de 1850*, en *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*, Madrid, Ginesta, 1883-'84, I, pp. LI-LII.

9. Roca de Togores, M. (Marqués de Molins), *Bretón de los Herrereros. Recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, Tello, pp. 22-23.

vis comica. Esta la alcanza por medio de la caricatura, el gusto del equívoco, que toma del teatro francés y en particular de Scribe, cuyos *vaudevilles* elogió repetidamente, e incluso de lo inverosímil. Este elemento evidencia la fuerte atracción suscitada en él por los grandes del 'Siglo de Oro', de los cuales trata de comprender los mecanismos cómicos, refundiendo numerosas comedias de Lope, Tirso, Calderón, Moreto y Alarcón. El alumno, en fin, como en la mejor tradición, aun sin renegar del maestro, intenta dar vida a una personal "fómula cómica".

En este sentido, me parece fundamental para el autor la estancia en Sevilla en 1830, como poeta y traductor oficial de la compañía dirigida por el versátil empresario Juan Grimaldi. En la ciudad andaluza, inmerso en el variado mundo de las tablas, Bretón ha tenido ocasión de potenciar las cualidades que lo hacen más hombre de teatro que literato, ya visibles en sus primeros trabajos.

No es casualidad que, ya consciente de su propia vocación y decidido a dar a la comedia un carácter nuevo y personal, cuando regresa a la capital, en un artículo aparecido en "El Correo Literario y Mercantil"[10], aun declarándose favorable a un "justo medio" entre el abandono al puro estro y la estricta adherencia a las reglas, haya reivindicado el "efecto teatral" –es decir, el conjunto de las cualidades que hacen que una obra sea bien aceptada por el público– como ley suprema para el dramaturgo.

Marcela o ¿a cuál de los tres?, su comedia más conocida y celebrada, concebida después de tales declaraciones y por la cual fue proclamado restaurador del teatro nacional, aun siguiendo la tendencia expresa del comediógrafo en sus primeros trabajos, por el empleo de la caricatura y la *vis comica*, se libera decisivamente de la fórmula moratiniana. Bretón, realizando un propósito anunciado en una reunión en la casa de su amigo Molins, renuncia definitivamente a "prosa y romanzones"[11] y vuelve a la "versificación galana" de los autores del siglo XVII. En efecto él adopta en *Marcela* la versificación polimétrica, que sólo pocos años antes había ridiculizado en la comedia *El ingenuo* por medio de la caricatura del pedante Don Mateo.

Más tarde, orgulloso de su habilidad de versificador –don Manuel confesó haber albergado ambiciones de poeta antes que de comediógrafo– en su discurso de ingreso a la 'Real Academia' (1837), como émulo de Lope de Vega, formulará una personal teoría de la versificación teatral, indicando qué metros considera más adecuados, según las diversas situaciones y caracteres presentes en su teatro. A este respecto, es por lo menos curioso constatar cómo el virtuosismo métrico de Bretón, apreciado sin excepción por los estudiosos de su teatro cómico, es en buena medida responsable de las reservas que algunos han expresado sobre su producción poética. Esta se ha reducido a mero hecho técnico, y sin embargo él

10. Bretón de los Herreros, M., *Teatros*, en "El Correo Literario y Mercantil", 13-4-1831, cito de: Bretón de los Herreros, M., *Obra dispersa I. El Correo Literario y Mercantil* (Edición y prólogo de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas), Logroño, 1965, pp. 38-41.

11. Roca de Togores, M., *op. cit.*, p. 84.

mismo en el artículo *De la rima*, afirma que "la teoría de la rima está al alcance de todo el mundo, pero ni cátedras, ni libros la enseñan"[12].

Si Bretón se aleja de Moratín desde el punto de vista formal es porque advierte la inadecuación de su fórmula cómica, tanto en relación a su gusto teatral –formado por medio de elecciones propias y no de estudios académicos– como respecto a un cambio de público Con éste el autor, dando prueba de escribir para representar, ha tratado siempre de relacionarse, como testimonia en numerosos artículos. De todos modos, más allá de las deudas formales de la comedia bretoniana con la de Moratín, me urge subrayar que lo que realmente Bretón toma del autor de *El sí de las niñas* es la concepción ilustrada de la actividad literaria como compromiso ético-didáctico: mejorar al hombre y la sociedad. Este ideal, en el que Bretón ha encontrado su plena realización como hombre y como artista, da unidad y coherencia no sólo a su comedia, sino a toda su amplia producción.

Considerada desde esta perspectiva, adquiere dignidad y valor su prolífica actividad de poeta satírico, expresión de su profundo malestar con respecto a la sociedad de su tiempo. Como he intentado demostrar en una comunicación que dentro de unas semanas presentaré en Barcelona en un congreso promovido por la 'Sociedad de Literatura del siglo XIX[13], el virtuosismo métrico bretoniano se conecta con su compromiso ético. En la polimetría, confiando en la sensibilidad poético-musical del pueblo español que Bretón ha considerado innata, él ha encontrado un eficaz instrumento didáctico para comunicar sus ideales. Afirma de hecho que: "...un chiste, un rasgo de carácter, una máxima importante, se graban mejor en el ánimo del auditorio con el halago de la rima"[14].

A su compromiso ético responde, en nuestra opinión, también lo que la mayor parte de los críticos considera una desviación indebida del género que le es más propio, el drama *Elena*. Algunos estudiosos consideran esta obra como un intento oportunista de adherirse a la nueva escuela romántica[15]. En numerosas ocasiones Bretón se ha disociado de la sensibilidad romántica, no sólo por su formación neoclásica, sino también por su espíritu pragmático, reivindicado en la letrilla *¿Soy poeta?*: "No me tira de los piés ningún fantasma nocturno/Ni chiquillos tres a tres devoro como Saturno;/Ni me sumerjo en el Ponto;/Ni a los cielos me remonto dialogando con los ángeles./Hombre soy y en mi planeta/Paso lo dulce y lo amargo./Sin embargo/Tengo humillos de *poeta*"[16].

---

12. *De la rima*, en "El Correo Literario y Mercantil", 6-10-1833. Cito de Bretón de los Herreros, *Obra dispersa...*, p. 483.

13. Garelli, P., *Bretón de los Herreros, poeta*, en "Del Romanticismo al Realismo", Barcelona, 25-27 de octubre de 1996.

14. Bretón de los Herreros, M., *Discurso de acción de gracias a la Real Academia Española*, en Ochoa y Roanna, E., *Apuntes para una biblioteca de escritores contemporáneos*, Paris, Baudry, 1840, I, p. 124.

15. Le Gentil, G., *op. cit.*, p. 35; Serrano Puente, F., *Prólogo* a M. Bretón de los Herreros, *Marcela...*, cit., p. 18.

16. En *Obras de don Manuel ...*, Madrid, 1883-1884, V, p. 202.

Es verdad que en *Elena* se acumulan sin escatimar varios clichés típicos del drama, pero me parece que posee una originalidad precisamente en cuanto a intento de moralizar el drama francés, que Bretón indicó en las obras de Hugo y Dumas, juzgadas peligroso ejemplo para el público español. En efecto, todos los personajes negativos del drama se encaminan a un fin trágico. Gerardo, el tío malvado de Elena, se suicida preso de los remordimientos por haberla hecho enloquecer al separarla de su amado. Ginés, su diabólico consejero, muere al caer de un caballo en un precipicio. El propósito ético queda particularmente subrayado por la feliz conclusión del drama, que ve en el reencuentro de Elena y de su esposo el triunfo del amor puro y legítimo sobre la pasión, que para Bretón es fuente de dolor y de infelicidad.

Habiéndose apropiado del ideal ético-didáctico de Moratín, Bretón se dedica a una comedia de costumbres, prevalecientemente dirigida a la representación crítica de la vida de los burgueses, clase que estaba adquiriendo una mayor importancia y prestigio en la sociedad española y a la cual, no sin orgullo, perteneció. De ésta ha atestiguado con su comportamiento las que ha indicado como sus más importantes prerrogativas: el culto a la familia, además de la infatigable laboriosidad, de la que ha dado prueba al unir al compromiso de literato varias actividades administrativas.

La clase media es la auténtica protagonista no sólo de la comedia bretoniana sino también de su poesía y de sus artículos de costumbres, mientras que el pueblo está casi ausente. A pesar de que no carece de una cierta participación humana para con el pueblo bajo, como por ejemplo lo demuestra el romance *El verano del pobre*[17], Bretón lo ha considerado incapaz de rescatarse de su mísera condición, víctima de la tradicional pereza hispánica que, como Larra, ha censurado en un artículo de costumbres[18].

Desconfiando de los ideales del llamado socialismo utópico, divulgados por Fourier, Bretón considera muy improbable la realización de una sociedad sin distinciones de clase, como afirma en el artículo *La Lavandera*: "Hubo...y siempre habrá nobles y pebeyos, grandes y pequeños, ricos y pobres, señores y criados"[19]. Lo demuestra particularmente en su última composición poética *La Desvergüenza*, obra en la que, ya anciano, ha intentado sistematizar sus ideas acerca de la sociedad contemporánea, dispersas en sus numerosas composiciones poéticas.

En cuanto a la nobleza, ésta es representada por Bretón de forma muy negativa, vinculada a los antiguos privilegios, incapaz de responsabilidades y de asumir un papel activo, dispuesta a cualquier negociación con tal de no renunciar a un nivel de vida ya insostenible. Véase el artículo *Un marido dichoso*[20], donde la

17. *Ibidem*, pp. 196-198.
18. *La pereza*, en "La Abeja," 12-VIII-1835.
19. *Obras de don Manuel* ..., Madrid, 1883-1884, V, p. 517.
20. En "La Abeja", 21-VIII-1835.

aristocrática Matilde ha aceptado unirse a un rico comerciante, aun despreciando su profesión.

Aunque favorable a la clase media, Bretón no deja de señalar sus vicios y defectos, principalmente identificados con la falta de sinceridad y de autenticidad en las relaciones humanas, con la hipocresía, la avaricia y sobre todo el egoísmo. Esto lo evidencia particularmente en *Todo es farsa en este mundo* (1835), donde se propone demostrar que el mundo es un vasto teatro en el que somos, simúltaneamente, actores y espectadores. Para Bretón, heredero del reformismo ilustrado, el egoísmo no puede llevar a una vida feliz, que reside en el respeto de los demás y en la solidaridad entre los hombres, como atestigua la inspirada oda *La Beneficencia*: "Dentro del alma el bienhechor encuentra/Mayor ventura, el galardón más alto,/Y el hombre inicuo su mayor verdugo/Dentro del alma"[21]. La metáfora de la vida contemporánea como constante fiesta de disfraces, donde cada uno se pone la careta que más le conviene, es repetidamente propuesta por Bretón tanto en su poesía (véase la sátira *El Carnaval*[22]), como en los artículos de costumbres, en particular *Todo es farsa en este mundo*[23].

Descrito por los contemporáneos como hombre de carácter jovial, espontáneo, que se burlaba hasta de su propio aspecto en la sátira *A un pretendido Autor del retrato*[24], Bretón evita la censura punzante, recriminada a Quevedo en el romance que le dedicó[25]. Esta le habría suscitado la antipatía del espectador, haciendo vano su propósito ético-didáctico. En cambio, prefiere servirse de una ligera ironía y de un amable humor que induzca a la reflexión por medio de la sonrisa. Esta actitud, fruto de una opción muy precisa[26], que conserva incluso en las numerosas composiciones poéticas, ha llevado a subestimar su poesía satírica, que según Flynn tiene un carácter más festivo que auténticamente moral[27].

Defensor del "justo medio" tanto en la vida como en el arte, Bretón en su comedia ha evitado exponerse políticamente, absteniéndose de afrontar cuestiones de relevante alcance político y social. A pesar de esto en *La redacción de un periódico* (1836) ha denunciado la corrupción de la prensa y en *Flaquezas ministeriales* (1838), prudentemente ambientada en Portugal, ha puesto el acento en las alianzas de poder.

La reticencia del autor a mostrar sus opiniones políticas, consecuencia de la infeliz temporada trascurrida en la clandestinidad en Madrid, para no caer víctima de sus pecadillos liberales durante la represión fernandina, desaparece en su

21. En *Obras de don Manuel...*, Madrid, 1883-1884, V, p. 14.
22. *Ibidem,* pp. 58-66.
23. En "El Correo Literario y Mercantil", 24-VIII-1829.
24. En *Obras de don Manuel...*, Madrid, 1883-1884, V, p. 103.
25. *A Quevedo*, ibidem, p. 305.
26. En *La Desvergüenza* Bretón afirma: "...hace más guerra al vicio (así lo entiendo)/En franco estilo sazonada risa,/Que aparato retórico estupendo/Perdido con el eco en la cornisa./Desnuda ofende la verdad más santa,/Pero el tono de chunga a nadie espanta". (en *Obras de don Manuel...*, Madrid, 1883-1884, V, p. 253).
27. "His verses have no shary teeth; he writes to delight, no to correct..." (Flynn, G., *op. cit.,* p.127).

producción poética. En particular, en las letrillas jocoso-políticas que publicó en "La Abeja" y por lo tanto destinadas al gran público. Aunque el Marqués de Molins las aprecia prevalecientemente desde un punto de vista métrico[28], documentan la viva atención del autor por los acontecimientos de su tiempo. Sobre todo testimonian su fidelidad a la legítima monarquía, amenazada por el pretendiente don Carlos, a quien Bretón ridiculiza en la comedia *Los Carlistas en Portugal* (1834) y en algunos artículos de costumbres, como, por ejemplo, *El estatu-quo de los Carlistas o bases de una constitución tan libre come la de Costantinopla* o la *Carta pastoral de Merino*. Sería conveniente dedicar mayor atención a la poesía política de Bretón, sobre todo para entender su evolución desde el pensamiento liberal de su juventud hasta una ideología conservadora moderada.

El costumbrismo de la comedia bretoniana se limita a sus exigencias artísticas y éticas, como oportunamente ha subrayado José Hesse[29]. Aun consciente de una realidad más compleja y articulada que la que reflejan sus comedias, Bretón ambienta sus piezas fundamentalmente en la capital de España –en una conocida epístola dedicada al Marqués de Molins ha criticado la manía de viajar que tenían muchos de sus colegas[30], prefiriendo permanecer en su amada Madrid, de la cual nos ha legado una vivaz descripción en *Un novio para la niña* (1834). Además, el ambiente preferido por Bretón es el hogar doméstico, centro de la vida burguesa.

Bretón se adentra en los pequeños problemas de la cotidianidad familiar. Véase, por ejemplo, *Medidas extraordinarias o los parientes de mi mujer* (1837) donde una joven pareja ve amenazada su propia tranquilidad por una horda de parientes, o *La Minerva o Lo que es vivir en buen sitio*, en la que evidencia los inconvenientes de vivir en una calle céntrica, o *Un hombre pacífico* (1838) donde el protagonista, bondadoso y tranquilo, no puede vivir en paz a causa del temperamento irascible de su hermana mayor.

De las relaciones humanas, la comedia bretoniana privilegia sin duda la de los dos sexos. El ideal femenino del autor, casado en edad madura con una mujer que compartía plenamente sus ideales y su estilo de vida, se expresa en la comedia *Me voy de Madrid* (1835) a través del personaje de Tomasa, encarnación de la perfecta ama de casa que se encuentra más a gusto entre los hornillos de la cocina que en los salones de la sociedad.

La única iniciativa que Bretón deja a la mujer es la de conquistar con su propio encanto y picardía al hombre que ama. Más allá de esta concesión, debe permanecer sometida al compañero. El autor opina que la salvaguarda de la familia, que exalta en la letrilla *Ventura conyugal*[31], corresponde en igual medida tanto al

28. Roca de Togores, M., *Bretón de los Herreros*...., cit., p. 184.

29. Hesse J., *Introducción* a: Bretón de los Herreros, M., *Marcela*...., cit., p.20.

30. "¿Qué dirían los padres de mi abuelo/Si volvieran al mundo en nuestros días?/Contentos con su hogar y con su cielo,/Sólo usaban la mula y la gualdrapa/Para dar un vitazo a su majuelo". (*La manía de viajar*, en *Obras de don Manuel*..., Madrid, 1883-1884, V, p. 93.

31. *Ibidem*, pp. 316-317.

hombre como a la mujer. Los dos deben intentar comportarse de manera tal que se preserve este valor supremo, puesto que, como demuestra la comedia *La escuela del matrimonio* (1842) el divorcio es un acto pernicioso no sólo para el individuo, sino para toda la sociedad. Un paso extremo que puede ser evitado escogiendo con inteligencia a la pareja, sin dejarse arrastrar por la pasión que nunca conlleva, según el comediógrafo, uniones felices y duraderas. No puede haber para él verdadero amor sin igualdad de clase, gustos, costumbres y hasta, como demuestra en *Un francés en Cartagena* (1834), de nacionalidad. Toda la producción literaria de Bretón revela su profundo disgusto moral al constatar cómo los compatriotas estaban perdiendo su propia identidad, como ha subrayado justamente en el artículo *Los años*[32], donde exalta el carácter español como franco y abierto por naturaleza. Este orgullo visceral de ser español se manifiesta en el culto a las genuinas tradiciones, repudiadas por amor a lo extranjero, como demuestra, por ejemplo, en el romance *El baile*, oponiéndose a la moda de las danzas francesas, en nombre del "saleroso bolero", del fandango y de la jota[33].

Más allá del ámbito doméstico, son sobre todo los lugares de recreo –salones, tertulias, bailes– los que atraen el interés del autor. A menudo usa la técnica de esbozar en un artículo de costumbres o en pocos versos una determinada situación o carácter, para después alimentarse de este "almacén cómico" en el momento de componer una comedia. Valga como ejemplo *Un día de campo* (1839) que procede de un artículo publicado cuatro años antes por él mismo en "La Abeja" con el título *Una comida de campo*[34]. Su vocación de comediógrafo se revela no sólo en la estructura de sus artículos de costumbres, a menudo organizados como verdaderas escenitas dialogadas, como he señalado en un reciente ensayo presentado el pasado marzo en un congreso sobre el "Costumbrismo Romántico"[35], sino también en muchas de sus poesías satíricas. En particular en las animadas letrillas o en el romance *Uno de tantos*[36], casi un entremés que le ofrece ocasión de condenar el mal gusto de sus compatriotas en materia teatral, a través de la discusión entre dos anónimos personajes madrileños.

Una de las críticas más frecuentemente dirigidas a Bretón es la de haber creado enredos no sólo demasiado simples, sino también reiterativos. Lo demuestra, por ejemplo, al haber recuperado en hasta cuatro comedias *Un novio para la niña*, *Un tercero en discordia* (1833), *Todo es farsa en este mundo* y *Un novio a pedir de boca* (1843) la situación de la joven viuda Marcela, protagonista de la homónima pieza, que tiene que elegir entre varios pretendientes. Esto se debe a una voluntad precisa por parte del autor y no a su debilidad de imaginación. Bretón prefiere concentrar la atención del público en el carácter de los personajes más que en

32. En "La Abeja", 1-I-1835.

33. "Esto será de mal tono,/Y vulgar, y ¿qué sé yo?...;/Pero es fruta de mi tierra,/Y yo soy muy español".(en *Obras de don Manuel...*, Madrid, 1883-1884, V, p. 292.

34. "La Abeja", 19-III-1835.

35. Garelli P., *Aspectos del costumbrismo periodístico de Manuel Bretón de los Herrereros*, en *"Romanticismo 6"*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 179-187".

36. En *Obras de don Manuel...*, Madrid, 1883-1884, V, pp. 267-271.

la acción, no sólo en el de los protagonistas, sino también en el de los personajes secundarios. Y por esto es interesante observar cómo al recuperar a menudo algunas figuras, como por ejemplo la de la vieja, Bretón, según sus declaraciones[37], quiere poner a prueba su propia habilidad, consiguiendo, sin repetirse, dotar a cada una de una personalidad autónoma, gracias a la distinta combinación de los rasgos que constituyen el tipo.

Por medio de la oposición de caracteres radicalmente distintos, Bretón sugiere su adhesión a un "justo medio". Por ejemplo en la comedia *El amigo mártir* (1836), donde el aprovechado don Ramón se opone al desinteresado don Ángel –nótese la voluntaria significación del nombre, frecuente en la comedia bretoniana– que por su vivo sentido de la amistad se expone por él a una serie de arriesgadas aventuras, que resultan todavía más cómicas por vivirlas con desazón.

El deseo de alcanzar el efecto cómico lleva al autor a forzar la caracterización de algunos personajes hasta convertirlos en caricaturas. Por ejemplo, don Ciríaco, en *Un tercero en discordia*, afligido por la manía de tocar obsesivamente a su interlocutor o don Celedonio, dueño de una posada, que agobia a sus huéspedes con excesivas atenciones en *Una noche en Burgos* (1843). La caracterización cómica se obtiene incluso a costa de ligeros defectos físicos de los personajes, como sucede en *El hombre gordo* (1835) donde don Gerónimo, a causa de su monstruosa obesidad, no consigue subir a la carroza en la que están huyendo su sobrina y su amante. Buscando un feliz equilibrio entre el deseo de corregir las costumbres de la clase media y el de no aburrir al público con reflexiones didácticas y moralizantes, Bretón considera el empleo de la burla y del equívoco, ya brillantemente experimentados por los comediógrafos del 'Siglo de Oro', como el instrumento más adecuado para conciliar las dos exigencias. La burla, apta para el concepto de comedia-espectáculo, le permite acentuar los aspectos técnicos, "el efecto teatral", que a menudo llevan su teatro a los límites del puro juego escénico y al mismo tiempo es instrumento didáctico como justo castigo de prepotentes e interesados. En la comedia *¡Una vieja!* (1839) doña Damiana, desenmascara al ávido don Alberto, que la corteja por interés, al hacerle reconocer, a la manera calderoniana, en la misteriosa dama que lo había incitado a encontrarse en la oscuridad, precisamente a la sobrina que había intentado seducir.

También el equívoco combina bien con la comedia bretoniana dirigida a la sociedad burguesa, para la cual la apariencia es más importante que la realidad. Por ejemplo en *El entendente y el comediante* (1848) donde don Ricardo, engañado por la homonimia existente entre algunas palabras que se refieren tanto al comercio como al teatro, pero todavía más por el aspecto de dos personajes –uno humilde, el otro elegantemente vestido– concede un papel de actor a un ex-secretario del rey y un puesto de funcionario a un actor.

El disfraz está a menudo presente en las comedias de Bretón, sobre todo por parte de personajes femeninos. Como en el teatro del 'Siglo de Oro' la mujer viste

37. Bretón de los Herreros, M., *Prefacio del autor a la edición de 1850*, ibidem, I, p. LIX.

ropas masculinas, pero no para vengar el honor ultrajado, sino para ayudar al hombre que ama. Bretón realiza esta recuperación con velada ironía, en particular en la comedia *Por poderes* (1851) donde Elvira, llevando el uniforme de su marido, que se ha ausentado sin permiso, se hace pasar por él ante un austero general sin que éste se dé cuenta del engaño, a pesar de que ella haya olvidado quitarse los pendientes, bien visibles al público durante toda la escena.

Que Bretón no sea comediógrafo, sino auténtico hombre de teatro, bien lo demuestran las escenografías de sus piezas, en particular las de numerosos actos únicos, auténticas obras maestras en miniatura. En *Aviso a las coquetas* (1844) por la ventana de un pabellón la joven Elvira pesca con un anzuelo la peluca del ignaro don Eulogio para disuadir a su prima de que se case con él. En *Una de tantas* (1837) a la manera de Calderón, dos ventanas que se abren, bien visibles, a dos fachadas diferentes del mismo edificio, hacen partícipe al espectador y hasta cómplice, del vaivén de Camila, que alterna entre dos pretendientes.

El aspecto lingüístico representa un elemento novedoso e interesante en la comedia bretoniana. Amante del castellano, del cual fue atento estudioso –hasta el punto de redactar una gramática y un diccionario de sinónimos, por desgracia incompleto– Bretón lamentó que la lengua estuviera afrancesada por moda y por exhibicionismo. El autor reproduce en sus comedias el lenguaje simple y espontáneo de la conversación burguesa, como afirma en la letrilla *¿Soy poeta?*: "Porque me entiendan me afano/Y aunque parezca mancilla,/Quiero hablar en castellano,/Pues mi lengua es de Castilla"[38].

No siempre su lenguaje ha sido apreciado por los estudiosos y en algunas ocasiones ha sido tachado incluso de vulgar. Bien conocido es el escándalo provocado por la comedia *¿Quién es ella?* (1849) por la imprevisible intervención de Felipe IV: "¡Soy un mandria! (acto v, escena 4). La expresión, desde luego poco adecuada a un soberano, es sin embargo funcional para dar cuenta del revoltijo de sentimientos que se agitan en el ánimo del monarca cuando éste comprende la abnegación de la mujer amada, y es consciente de que la ha perdido ya irremediablemente.

En general, Bretón atribuye las expresiones menos elegantes a los personajes que no cuidan el "buen tono", –norma ineludible a cualquier buen burgués–, pero siempre dotados de dignidad y de gran integridad moral, como por ejemplo don Frutos, el zaragozano un tanto simple de *El pelo de la dehesa* (1840). No es casualidad que en su comedia el lenguaje pulido y rebuscado sea medio para beneficiarse y engañar –piénsese en don Plácido de *¡Qué hombre tan amable!* (1841) tan distante de ser el caballero que a primera vista parece– o para aburrir al prójimo, como en el caso del latinista don Abundio en a *Madrid me vuelvo*.

El aspecto más original del lenguaje burgués de la comedia bretoniana consiste en el gran empleo de expresiones y vocablos propios de las profesiones ejercidas por los personajes. Por ejemplo, en *Achaques a los vicios* (1825) el autor pone en boca de dos tahúres un gran número de tecnicismos inherentes al juego de las car-

38. *Ibidem*, p. 203.

tas. En *Mi secretario y yo* (1841) un joven comerciante de pescado, incluso cuando se declara a la mujer amada, no renuncia a expresarse con términos que denuncian inequívocamente su profesión. Bretón, conocedor profundo del lenguaje jergal, no renuncia a él en sus composiciones poéticas, véase en particular el romance *La política aplicada al amor*, misiva amorosa escrita en "estilo parlamentario"[39].

Toda la comedia de Bretón es extraordinariamente rica en locuciones exclamativas, invectivas, proverbios y modismos. La expresividad se acentúa con el uso oportuno de la puntuación y por medio de una específica y detallada acotación para la entonación del actor.

A pesar de que su fórmula gozara de pleno éxito, desde 1837 con la comedia *Muérete ¡y verás!* Bretón intentó renovarse, presagiando el declive de su popularidad, lento pero inexorable a partir de los años cuarenta, debido al progresivo afirmarse de un nuevo género, la alta comedia.

Rupert Allen no duda en definir *Muérete ¡y verás!* como comedia romántica[40]. La obra se centra en la amarga experiencia del soldado Pablo que, por error considerado muerto durante la guerra carlista, al volver a su casa se lleva la dolorosa sorpresa de que su prometida Jacinta ha encontrado consuelo con su mejor amigo. Es romántica, sin duda, la atmósfera en la cual tiene lugar el regreso del joven, con el sonido de las campanas que tocan a muerto y constrastan con la alegre música de la fiesta a la cual se dispone a acudir Jacinta. El elemento cómico está, de nuevo, presente en esta obra en la caricatura del usurero Elías y que alcanza incluso la parodia, en su conclusión. Bretón recupera el cliché romantico del espectro (Pablo aparece ante la traidora en forma de fantasma), utilizándolo, según su fórmula cómica, como castigo a Jacinta. Sin embargo, nos parece nuevo el carácter de la frágil Isabel, una de las figuras más conseguidas de todo el teatro bretoniano, exaltación del verdadero amor, fiel hasta la muerte, capaz de explotar en acentos de vibrante pasión cuando ve a Pablo, al que siempre ha amado en silencio, traicionado y olvidado.

Creo que los biógrafos del autor han exagerado la reacción de Bretón frente a la pérdida de popularidad, calificándolo, ya anciano, de misántropo y resentido. Pero desde luego lo que sí disgustó al autor, fue ver tachadas de sainetones, como afirma Cándido Bretón[41], sus comedias, puesto que este juicio no hacía justicia al compromiso moral en el que se había fundado toda su obra.

Siempre atento al público, se dio cuenta de que la sociedad burguesa había ido cambiando en el curso de dos décadas y no se reconocía en los pequeños problemas, en la caricatura y en el lenguaje coloquial sobre los que había construido su fórmula cómica. Bien lo demuestra la comedia *Don Frutos en Belchite* (1843) donde el franco aragonés don Frutos se casa con la elegante Elisa, plenamente

---

39. *Ibidem*, pp. 293-296.

40. Allen, R., *The Romantic Element in Breton's "Muérete ¡y verás!"*, en "Hispanic Review", XXXIV, Filadelfia, (1966), pp. 218-27.

41. Bretón y Orozco, C., *Apuntes sobre la vida y escritos de don Manuel Bretón de los Herreros*, en *Obras de don Manuel...*, 1883, I, p. XIII.

seducido por sus modales aristocráticos que había rechazado en la comedia precedente, *El pelo de la dehesa.*

Bretón ha intentado revisar su fórmula, como bien se ejemplifica comparando dos de sus comedias, centradas en la crisis matrimonial y con diez años de distancia: *La escuela de las casadas* (1842) y *La escuela del matrimonio* (1852). En la primera, Luisa induce a Fulgencio a que vuelva con su joven esposa Carmen, provocando sus celos, según la fórmula bretoniana y disfrazándose de hombre para fingir que está interesada por ella. La caricatura vuelve a estar presente en esta pieza en la puntillosa Gervasia, tía de Carmen, que no acepta la reconciliación de la pareja. En *La escuela del matrimonio,* Luisa, por su experiencia personal de un matrimonio feliz, pone manos a la obra para reconciliar a algunas parejas de amigos, pero con armas completamente diferentes de las usadas por su homónima en la precedente comedia. Por medio de la reflexión, tocando a menudo la tecla del sentimiento, ella las induce a una discusión abierta y sincera que les ayude a recuperar la armonía perdida.

Cuando Bretón se aleja de su fórmula cómica, abandonando la *vis comica*, su bondadosa ironía y el juego escénico, crea obras a medio camino entre el drama y la comedia, como *El valor de la mujer* (1852), *María y Leonor o La hermana de caridad* (1863) en las cuales, afrontando delicadas cuestiones morales, se encamina hacia un moralismo edulcorado y sentimental, por él mismo condenado en 1832 en el artículo *De los sainetes*[42], que nada tiene que ver con su modo irónico y divertido de interpretar la realidad.

Por otra parte, la alta comedia, como género nacido del drama romántico, se basa en un modo bien distinto de interpretar la realidad que Bretón filtra siempre con la sonrisa y la bondad.

Creo que la aportación dada por la comedia bretoniana a la alta comedia y más en general al teatro del siglo XX reside no tanto en los caracteres, sino más bien en el lenguaje, privado de la retórica romántica y sobre todo en la nueva concepción del texto como "teatro" y no como literatura. Pero también en su atención por todos los que contribuyen al éxito de una pieza, desde los actores hasta el avisador, a los que les ha dedicado numerosos artículos y hasta el lugar destinado al evento teatral. Una concepción que hace de Bretón no sólo autor, sino también director de sus piezas.

Ya sea por el difuso costumbrismo de su comedia, ya sea por sus caracteres y el uso del diálogo, ágil y brillante, ésta nos parece, en cambio, que supone una significativa contribución; contribución, que pienso comprobar en un futuro ensayo sobre el género chico y en particular sobre la farsa y la comedia de costumbres de los hermanos Quintero; dramaturgos éstos injustamente infravalorados por los estudiosos, y que a nuestro juicio merecen una consideración más atenta en el panorama teatral de nuestro siglo.

---

42. En *Obra dispersa...*, cit., p. 171.

NOTAS PARA EL ANÁLISIS Y EDICIÓN DE *MARCELA O ¿A CUÁL DE LOS TRES?*

Miguel Ángel Muro
(Universidad de La Rioja)

Presento aquí, ante ustedes, el grueso del análisis que precederá a la edición de la Marcela en la que trabajo actualmente.

La ironía como base de la creación del mundo teatral bretoniano[1]

La historia dramatizada en la *Marcela* está ofrecida por el dador del texto tamizada por un filtro irónico. Se ha producido un distanciamiento entre autor y mundo; la realidad es vista en una de sus facetas posibles: la de la teatralización. Los personajes, sus móviles, sus reacciones no "reflejan" la realidad, ni de forma realista (el espejo al lado del camino), ni, como quiso el romanticismo (Victor Hugo, *Prefacio* a *Cromwell*), por concentración de rasgos. En *Marcela* (en el teatro bretoniano, en general) se crea una realidad para las tablas, que, aunque tiene parecido con el mundo real, es, en esencia, deudora del acervo literario. De ahí lo teatral del nudo argumental: tres hombres que pretenden y cortejan a la misma

1. Como Juan Díez Taboada y José Manuel Rozas hicieron notar (*Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa. El Correo Literario y Mercantil.* Logroñó, IER, 1965) y yo mismo tuve ocasión de corroborar y puntualizar más tarde (M.A. Muro, *El teatro breve de Bretón de los Herreros.* Logroño, IER, 1992), la poética que sustenta Bretón de los Herreros en su teatro se asienta en varios conceptos básicos (expuestos, algunos de ellos, por él mismo en sus artículos sobre teatro): a mi modo de ver, el primero en importancia es el que el propio autor denomina *efecto teatral* (que, muy posiblemente, habría que entender, de modo simple, en su dimensión pragmática, como fascinación al público y consiguiente consecución del éxito; junto a él, y ya en la vertiente propiamente estética, la *comicidad* (la búsqueda de la sonrisa o risa y, en suma, de la diversión del espectador) y, como pondré de relieve a continuación, la *ironía teatralizante*; verosimilitud, respeto a la "ley de las tres unidades" y finalidad moral de la comedia, ceden, a mi juicio, ante los anteriores conceptos.

mujer, en el mismo día, en el mismo lugar; que los tres sean tipos, más sujetos literarios (un "enfadoso arlequín", un capitán andaluz, un poeta lacrimógeno) que trasuntos de seres humanos; que cuanto dicen o hacen sea previsible, como falto de relive. Todo es esperable en este mundo teatralizado (quizá salvo la andanada última de explicaciones de su proceder que da Marcela), fundado en lo que Lotman denomina una "estética de la identidad", en la que el público recibe lo que espera, sin sorpresas, ya que su competencia literaria básica le permite situarse con comodidad ante esta comedia y anticipar su desarrollo en lo fundamental.

La enorme teatralización que efectúa Bretón en sus obras conlleva el riesgo de deshumanizar en exceso su mundo teatral, hasta llegar a convertirlo en un teatro de autómatas ("me diverte este muñeco", dice Marcela por D. Agapito -I,1). Bretón intenta contrarrestar este efecto de su concepción teatral insuflando apariencia de vida, mediante la entrada de referencias locales concretas y llamativas, las alusiones a hechos y modas de actualidad, la recurrencia a un léxico muy vivo (que echa mano constantemente de la frase hecha y del refrán, de la voz castiza, del coloquialismo). Pero, si bien se mira, toda esta aportación no deja de ser circunstancia, aderezo sobre una maquinaria básica asentada en una concepción extrañante: la de una mirada que conforma la realidad desde la distancia y la literaturización.

Personajes-tipo

En consonancia con esta visión deshumanizadora y teatralizante, los personajes de la *Marcela* están construidos como personajes tipo, correspondientes a una tipologización teatral fuertemente fijada y asentada. No habiendo definición de carácter dada por el autor, los personajes, en un teatro de la palabra, como es el bretoniano –como lo es la *Marcela* – difícilmente se pueden definir tampoco por la actuación; su definición se efectúa por la palabra, y en ella por lo que estos personajes dicen de la situación, de sí mismos (llegan a darnos las claves de su proceder) y de los otros personajes; se definen, asimismo –claro es– por lo que otros personajes dicen de ellos.

Cruzando estas informaciones, pueden obtenerse los rasgos que definen a cada uno de los personajes de la *Marcela.*

D. Agapito viene construido como: *lechuguino* (referencias a bailes, canciones, modas, vestido, dulces), *afeminado* y *enclenque*; a estos rasgos básicos se suman otros tres que tienen que ver con la valoración moral: *necio*, *fatuo* y *chinche* ("impertinente" y "pesado"); otros cinco rasgos son deshumanizadores: *muñeco*, *mono* y *bicho*, y, en un grado más, *quidam* y *ente*. En el caso de este personaje las apreciaciones de todos los demás coinciden y, además, no hay alteración a lo largo de la obra. En las apreciaciones que hace sobre sí mismo se refuerzan dos rasgos: fatuo y necio. Y con su actuación se subrayan los básicos (lechuguino, afeminado, enclenque, necio, fatuo y chinche). La funcionalidad de este personaje es básica: entra en relación significativa (de enfrentamiento; define y es definido) con todos

los personajes. De cara al público es el personaje negativo, vituperable, el que ha de atraer claramente sobre sí el rechazo.

D. Martín viene definido como *capitán* (de artillería), *andaluz* (rasgo que, a su vez, conlleva los de *exagerado*, *vivaz*, *alegre* y *franco*), *atolondrado* y soberbio *hablador*. Las apreciaciones de los otros personajes sobre él se dividen: hay valoraciones singulares (Marcela lo considera *soberbio mozo*, y D. Amadeo, *audaz* en extremo), valoraciones "interesadas", en contra (Juliana dice de él que es *loco* rematado y D. Agapito lo llama *atronado* y *belitre*), y valoración contradictoria del mismo rasgo (*chusco* para Juliana, *con gracia* para Marcela.[2] Las apreciaciones que este personaje hace sobre sí mismo son de gran interés funcional, ya que, además de reforzar uno de sus rasgos definitorios (el de franco), aporta nuevos e importantes rasgos (alta *autoestima* –pagado de sí mismo, ¿fatuo?, hombre de calibre, se pasa de prudente– y hombre *combustible*). De su actuación se deriva también la obtención de otro rasgo definitorio de gran importancia: se muestra como personaje *calculador*. La funcionalidad del personaje es básica. Mantiene relación significativa con todos los personajes (de camaradería –y de rivalidad– con D. Amadeo, de enfrentamiento con D. Agapito, leve y zafiamente erótica con Juliana, de recepción de ayuda con D. Timoteo, y de conquista calculada con Marcela. De cara al público es personaje atractivo.

Los rasgos en que coinciden todos los personajes en la construcción de D. Amadeo son los de *poeta*, *lacrimógeno* y *tímido* (con la mujer amada). Marcela y Juliana (esta por interés) lo consideran *dócil* y de *trato ameno*. Se produce contradicción por diferentes perspectivas: lo que Marcela juzga como *serio*, *reflexivo* y *taciturno*, D. Agapito lo considera propio de *misántropo*; Marcela lo estima de gran *talento* y D. Agapito *fútil*; Marcela dice de él que es de *nobles sentimientos* y D. Martín lo muestra *inconstante* en su objeto amoroso. De sí mismo dice que es tímido y prudente; y su actuación nos lo muestra *pagado de sí*, de falsa humildad y vanidoso (algo que barrunta Juliana en I,3). Su funcionalidad es básica: traba relación significativa con todos los personajes (de camaradería –y de rivalidad– con D. Martín, de enfrentamiento con D. Agapito, de recepción de ayuda con Juliana, y de conquista (a la espera) con Marcela. Para el público es personaje con facetas atractivas y rechazables; francamente risible en su faceta lacrimógena.

Juliana es definida por D. Amadeo como avispada y *codiciosa*, y por D. Martín como *mona*. Las apreciaciones que hace sobre sí misma la definen como *pragmática*, y su actuación subraya los rasgos de avispada y codiciosa e introduce los de *entrometida*, curiosa y, de pasada, los de *descuidada*, perezosa y murmuradora. Su funcionalidad es enorme: presenta y juzga a todos los personajes; aconseja

2. Cuando no hay coincidencia en la valoración que los personajes hacen de otros personajes, la opinión de mayor valor funcional es la de Marcela, ya que ella se constituye en juez. Huelga decir, sin embargo, que la composición acabada del personaje solo la obtiene el espectador (superdestinatario); sea el caso, por ejemplo, de D. Martín: digan lo que digan de él los otros personajes y lo que sancione Marcela, el espectador, con más información, sabe que su actuación está movida por el cálculo.

y fuerza la acción de D. Amadeo y de Marcela; Amadeo y Martín le dicen su amor por Marcela; lleva a cabo función de ayudante para D. Amadeo y de oponente para D. Timoteo y D. Martín; es objeto erótico para D. Martín. En relación con el público considero que este personaje, más que ningún otro de la comedia, queda a expensas de cuáles sean los rasgos puestos de relieve por la puesta en escena –los positivos o los negativos– para atraer favor o disfavor del público.

D. Timoteo es definido por Juliana como *vejestorio*, *impertinente*, *pelmazo* y *hablador sangriento y amplificatorio*. Lo que dice de sí mismo subraya el rasgo de vejez, y su actuación viene a confirmar la opinión adversa de Juliana. Su funcionalidad es escasa: ayuda a D. Martín y glosa las despedidas de los pretendientes. De cara al público es personaje que debe suscitar la risa.

De Marcela, la definición más extensa la da Juliana. Los rasgos fundamentales con que la define son los de *mujer*, *viuda*, *joven*, *rica*, *juiciosa*, *independiente*; rasgo lateral es el de generosa, y deja en suspenso si es por virtud o por orgullo por lo que no escoge marido de entre los pretendientes. Los pretendientes, por su parte, aportan un nuevo rasgo, en el que coinciden los tres: bella (o hermosa), con pormenores relativos a la dulzura de la boca, a los ojos, garbo, brío o gracia. D. Martín la considera *enamoradora,* mujer que no entiende de indirectas y subraya, deplorándola, su independencia. La valoración de otros personajes sobre ella cambia a lo largo de la comedia, según el resultado obtenido en diferentes lances; así, D. Martín, dejado con la palabra en la boca, la considera aleve, ingrata, funesta, frívola, falsa, veleta, enemiga de los hombres; mientras que D. Amadeo, aún con esperanzas, le replica notándola dulce, sencilla, cuerda, apacible, donosa; pero, ya despechado, pasa a motejarla de la más cruel de las mujeres, ingrata, impía, pérfida, aleve. En la autodefinición que Marcela realiza corrobora (no puede ser de otro modo) los rasgos básicos de viuda, joven y rica y los amplía con los de con salud, viva, alegre, bulliciosa, franca, lista, sensible, buena amiga; es muy interesante, para comprender su actuación, que rechace el rasgo de vanidad. En su actuación (que, en realidad, es una actuación dicha) revela *terror al matrimonio*, *asunción de un matrimonio futuro*, *encastillamiento en mantener mientras pueda una vida independiente*; también puede verse que o bien no es perspicaz (no nota las pretensiones de los galanes) o está coqueteando. Marcela es personaje de funcionalidad esencial: es el catalizador de todas las relaciones fundamentales de la comedia, enjuicia tipos y sanciona y desenlaza la comedia. Para el público es la heroína y, en principio, –sin entrar en opiniones morales sobre el comportamiento de la mujer de la sociedad que reciba la comedia– ha de ser personaje atractivo, que suscite adhesión.

Marcela es, sin duda, la cración más interesante de esta comedia –y muy posiblemente de todo el teatro bretoniano[3]. Es un personaje, como ha podido verse– construido con un buen número de rasgos, con una cierta zona de sombra y otra sujeta a debate, lo que lo hace sugerente y, por eso mismo, perdurable. Por otro

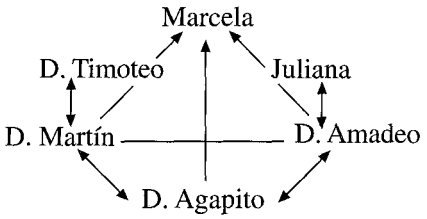
3. Y repetido con escasas variantes, como hizo notar Agustín del Campo.

lado, cuando abordemos el tiempo de la comedia podremos observar cómo, de algún modo, Marcela es un personaje que apunta hacia un drama personal más trascendente, lo que coadyuvaría a su atractivo teatral.[4]

Modalidades fundamentales de la relación

El filtro irónico desde el que se concibe la comedia hace entender de forma adecuada, asimismo, las características de las modalidades fundamentales de la relación entre los personajes de *Marcela* (lo que equivale a decir la obra en sí).

La primera parte de la comedia se desarrolla sobre la modalidad del *querer.*



Pero el deseo que mueve la actuación de los pretendientes sobre el objeto (Marcela) ha sufrido una especie de asepsia. Es, antes que nada, deseo de posesión legal (en matrimonio); de ningún modo se trata de un sentimiento erótico, más visceral. Y, además, es fundamentalmente un deseo dicho, en ningún momento se transmite la impresión de que sea algo sentido por los personajes, nacido de un interior deseante: lo que sucede, en el fondo, es que éstos son personajes que se hacen (y deshacen) con palabras.

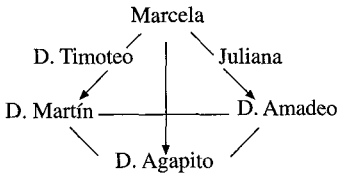
La modalidad del *saber*, en torno a la que se produce un interesante juego de engaños, equivocaciones y desniveles de información (confusión entre amistad y amor, burla de Marcela a D. Agapito, cierta mezquindad de D. Martín –al plantear la retirada amorosa antes de la declaración–, la inconstancia amatoria de D. Amadeo) vuelve a ser una nueva reedición del juego teatral de los equívocos[5] .

La tercera modalidad fundamental sobre la que se asienta *Marcela* es la del *poder.*

---

4. Como en otros elementos constitutivos de la comedia, también en los personajes se produce una ampliación sobre los que constituyen el "dramatis personae". Así se hace referencia a personajes latentes como los criados (Juanillo -de quien se dice que es un "avestruz" y un "inútil"-, Bonifacio -un "gandul"-, Felipe y la cocinera), Gertrudis, la criada de la casa de al lado, cuyo dueño es Pedro Eguíluz; la dueña de una casa de la calle, Dª Rita; en el relato de D. Martín, además, se singularizan otros dos personajes: D. Facundo Valentín Pérez y Pérez ("furibundo hablador") y el ayudante Mendoza.

5. Alguna crítica (Ochoa, 1836: 1-4) ha querido ver tras este tipo de planteamientos una confluencia de la visión bretoniana con la romántica, que enjuició el mundo como farsa, como mascarada que ocultaba la realidad tras la máscara. Pero el planteamiento teatral es tan antiguo y el tono de Bretón tan ligero, que, en el caso en que esa confluencia se diera, el contacto habría de ser extremadamente leve.



Y vuelve a ser teatral. Al final de la comedia la protagonista se inviste de autoridad cuasi judicial y somete a sus pretendientes a un examen de rasgos y a sanción desaprobatoria. Ellos reciben enjuiciamiento y veredicto, protestan dentro de los márgenes que les concede su tipo, y desaparecen.

Estructura de la obra

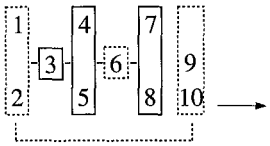
Marcela es una comedia de estructura sencilla: de acción lineal, con ausencia de acciones secundarias (casi hasta de episodios) y con tendencia a los paralelismos.

El primer acto comienza con dos escenas de circunstancia y costumbres, intrascendentes en cuanto a la trama, de no ser porque, en ambas, sendos apartes de D. Agapito (el segundo más explícito que el primero) dan atisbos de lo que será el conflicto: deseo de posesión (matrimonial) de la dama, en rivalidad con otro (u otros pretendientes: ya que el título actúa pragmáticamente encauzando la inferencia del espectador hacia el número tres). La escena 3ª es fundamental, ya que en ella se ofrece la exposición del conflicto: la lleva a cabo Juliana hablando al espacio latente a una paisana: recurso que permite la exposición detallada del conflicto y de los intervinientes. Las escenas 4ª y 5ª son semejantes: en cada una de ellas se presentan D. Amadeo y D. Martín y dicen su amor por Marcela... a Juliana. La escena 6ª es de transición. Las 7ª y 8ª vuelven a ser semejantes. En la 7ª, se da el primer enfrentamiento entre D. Martín y D. Agapito, y los requiebros de D. Martín a Marcela, que se defiende con suficiencia; en la 8ª, el enfrentamiento se da entre D. Amadeo y D. Agapito, y el escarceo entre D. Amadeo y Marcela, que en superficie es sobre la valía literaria del poeta y entre líneas (o apartes) es de amor. La 9ª es de transición y relleno: invitación y disposición para la comida. Y la 10ª actúa de cabo para enlazar con el segundo acto.

Las situaciones funcionales de este acto son: la manifestación de amor (equivalente a deseo de posesión en matrimonio) de los pretendientes, pero no a su amada, y el enfrentamiento de dos de ellos con el tercero en discordia. Semánticamente, las claves de contenido se hallan en la confusión que sufren los pretendientes ante el sentimiento que ofrece Marcela: amistad y no amor.

Puesto el acto en esquema, muestra bien la tendencia al paralelismo y la alternacia en la funcionalidad de las escenas[6]

6. Marco con trazo continuo la escenas de mayor funcionalidad.

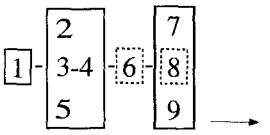


El segundo acto se inicia con una exposición en diálogo del *status quo* del conflicto y su desvelamiento para Marcela, seguido de un ejuiciamiento de los tipos pretendientes. La 2ª escena es un escarceo entre D. Agapito (que llega a declararse) y Marcela; la escena se interrumpe bruscamente. La escena 3ª es un prólogo a la 4ª. Esta y la 5ª son semejantes a la 2ª, con esgrima entre D. Amadeo y Marcela y D. Martín y Marcela, respectivamente; también se interrumpe en situación culminante. La 6ª (noticia gozosa del parto de una gata y salida de Marcela) es una escena técnica, que permite que la comedia, llegada a un punto límite y no debiendo desenlazarse todavía, pueda calmarse y continuar. En la escena 7ª D. Martín y D. Amadeo se muestran sus cartas, declarándose pretendientes. La escena 8ª es escasamente funcional; desarrolla una broma de D. Martín y D. Amadeo a D. Agapito, retomando y aprovechando la escena 6ª, jugando con el equívoco (*Clitemnestra*, nombre de la gata— personaje de tragedia griega). En la escena 9ª D. Martín y D. Amadeo se sinceran mostrando su cálculo en el "amor", y plantean su estrategia en dos líneas de acción: declarar su amor a Marcela y amedrentar a D. Agapito, lo que constituye el pie para enlazar con el tercer acto.

La funcionalidad de las escenas y situaciones en este acto es casi total. La escena más importante, en este sentido, es la 1ª, ya que en ella se inicia la transformación funcional de Marcela (la protagonista toma conciencia de su cambio: de galanteada pasa a pretendida; de amiga, a presunta prometida) y con ella, se produce la torsión, la concentración del conflicto. Como excepción –y defecto en la andadura de la trama– está la escena 8, que viene a ser una pausa, sin otro móvil que permitir la broma del equívoco. Es muy interesante la escena 6ª en su función de gozne en torno al cual la comedia puede cambiar de ritmo.

Las claves del contenido de la comedia en este acto son la duda (experimentada, sobre todo, por Marcela) y la incapacidad de amar de los pretendientes.

Esquema:



El tercer acto tiene, en realidad, una estructura tripartita. En las cinco primeras escenas se desarrolla la declaración de los partipantes y se produce la función de ayuda de los respectivos ayudantes. Escena 1ª: acción de ayudante de D. Timoteo a favor de D. Martín e inferencia errada de D. Timoteo. Escena 2ª: soliloquio de Marcela (de funcionalidad muy importante) en el que expone sus ideas clave: aprecio absoluto a su libertad, miedo al matrimonio y exigencia

de libertad para escoger marido. Escena 3ª: declaración de D. Agapito mediante un billete y enfado de Marcela. Escena 4ª: otro soliloquio fundamental de Marcela en el que se expone la errada lectura que de su amabilidad han hecho sus pretendientes. Escena 5ª: declaración de D. Amadeo, mediante billete, y duda de Marcela; función de ayudante de Juliana a favor de D. Amadeo; declaración de D. Martín mediante billete y duda de Marcela; aplazamiento de la decisión.

Hay a continuación un segundo bloque (escenas 6ª a 10ª) que viene a remansar la acción y retardar el desenlace. Dentro de la historia de la comedia vendría a proporcionar tiempo verosímil para que Marcela reflexionara y tomara una decisión. En realidad, (ya que esa verosimilitud interna no parece preocupar mucho a Bretón en un teatro como este), estas escenas suponen una rémora anticlimásica, que va en detrimento del ritmo dramático.

La escena 6ª es un soliloquio de Juliana en el que se sopesa, sin más, la situación. En la 7ª D. Agapito se ufana, equivocado, ante Juliana. La 8ª es un soliloquio técnico cuya función es permitir entradas y salidas, en el que D. Agapito hace lo mismo que en la anterior. La 9ª es "una broma muy pesada" –y sin mayor gracia– de D. Martín y D. Amadeo a D. Agapito; y la 10ª es una coda de la broma, más la última intervención de los ayudantes y una especie de redoble de timbales que prepara el desenlace.

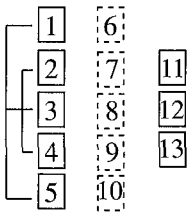
Este desenlace se da en las tres últimas escenas. A manera de juicio, en el que Marcela se constituye en juez, la dama va enjuiciando tipos y despidiendo pretendientes –con la reacción consiguiente de estos–, para, al final, dar –en tromba– las claves de su propia actuación.

En la escena 11ª se produce la constitución del tribunal y presentación del caso por D. Timoteo; la asunción del papel de juez y de la situación por parte de Marcela; el enjuiciamiento del tipo de D. Agapito, veredicto muy adverso para él y salida desairada; situación similar para D. Amadeo: ofrecimiento de amistad (y no de amor) por parte de Marcela y salida en "ex-abrupto" del galán. En la escena 12ª se rechaza a D. Martín por inmaduro para marido y por la experiencia adversa de Marcela en el anterior matrimonio. En la 13ª Marcela lleva a cabo una declaración de principios sobre los hombres, que constituye un juicio en el que el resultado es adversísimo para los maridos.

En cuanto a la funcionalidad de las situaciones y escenas, lo más llamativo es su pérdida en el centro del acto; el resto –como puede verse, y no debe ser de otro modo– es altamente funcional.

Las claves del contenido de este acto son varias, más que en los anteriores: La concentración de las fuerzas de la comedia ("conspiración", llega a decir Marcela); la relación causal –sentida como aberrante por Marcela– entre su amabilidad y la persecución de necios: el desvelamiento de la intención de posesión por parte de los pretendientes; el desvelamiento de los móviles verdaderos de cada uno de los personajes; y, por último, el juicio.

Esquema



El lugar

El texto espectacular de *Marcela* da dos indicaciones sobre el espacio escénico (*una sala de la casa de Marcela*) y el latente inmediato (*Madrid*). No obstante, la constricción que impone este escrupuloso respeto a la unidad de lugar se mitiga un tanto mediante la creación de un espacio latente inmediato de considerable amplitud: aquel al que se refieren los personajes y que se supone forma parte de la casa de Marcela. Hay referencias a otras dependencias de la casa (y la comedia, claro es, cuenta con ellas): habitación de D. Timoteo (I,1), el palomar (I,1), el jardín (I, 2), el camarín (I,4), el tocador (I,5), el comedor (I,9).

Aledaños y singularizados hay otros espacios latentes inmediatos como la casa de D. Pedro Eguíluz, con la que se puede hablar de balcón a balcón (I,3), la casa de doña Rita, a la que se va Marcela (III,5), o la casa (¿pensión?) de D. Martín, a la que se van él y D. Amadeo al final del segundo acto.

El espacio latente mediato, Madrid, se pormenoriza también, dotándolo de mayor presencia (pintoresquismo –más que costumbrismo– que contribuye a la apariencia de vida de la comedia, a la que nos referíamos más arriba). Así se aportan referencias a el Prado, la calle de Majaderitos (I,1), el río Manzanares (III,12), la fonda de Perona (I,9), la Casa de Núñez o Los Andaluces (II,3).

Hay, además, en la comedia un espacio narrado, el creado por la evocación de un relato. Es el constituido por España (I,7, I,8), Andalucía (I,7), Galluz (I,3), Cádiz (I,5), Tarragona (I,8), Daroca (I,8), Jaén (II,1), Toledo (II,5), Coín, Loja, Antequera, riberas del Genil (III,1). Hay referencias también a otras naciones: Perú (I,1), Mongolia (I,7), Japón (I,3 y I,7), Rusia (I,4), Chipre (II,4), imperio marroquí (III,1); y a otras ciudades extranjeras: Moscú, París, Filadelfia, Edimburgo (I,7), París (III,1), La Habana (I,7), Jericó (II,4).

Otro espacio de la comedia es el creado por las referencias literarias que contiene la obra: Grecia (II,7), Troya (II,8), Helicona (I,8), Escila y Caribdis (III,9), Babel (II,1), Edén (II,7), como espacios del mundo literario clásico y bíblico; mazmorras (I,8), cárcel hórrida (III,5) o tumba (III,12), como topos de la imaginería poética romántica de D. Amadeo.

Es del mayor interés, en relación con la funcionalidad del espacio en la obra, el observar cómo cada personaje principal conlleva un espacio determinado pro-

pio: el de D. Agapito son los salones de sociedad; el de D. Amadeo, el café y el espacio literario romántico; y el de D. Martín es Andalucía, el espacio militar (cuartel general) y la geografía de las marchas militares y el de Marcela, la casa.

Tiempo

La única referencia temporal que ofrece el texto espectacular es *va oscureciendo*, para marcar la llegada de la noche. Como en otros elementos de esta comedia (y en este tipo de teatro, en general) es en el texto literario donde se ofrecen las referencias temporales que constituyen la urdimbre de la obra. En *Marcela*, frente a una primera impresión de pobreza, las referencias temporales son nutridas y de variada índole.

Esquema temporal básico

La acción se desarrolla en el transcurso de un día, cumpliendo, con ello, el precepto alejandrino (post-aristotélico, mejor que del propio Aristóteles) y neoclásico de la unidad de tiempo. Se ha de entender que la acción comienza a media mañana, ya que la criada hace la limpieza de la casa y D. Agapito está de visita. El "Muy buenos días" de Marcela a D. Martín (en I,7) corrobora, ya avanzada la obra, esta inferencia. El texto literario incluye una referencia temporal muy precisa para jalonar la acción: "¡Las tres!" (I,9), exclama D. Amadeo, yendo por el sombrero para despedirse e ir a comer. Como ocurre muchas veces en el teatro (lo hacía notar Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*), el entreacto sirve para suponer en él paso de tiempo: en este caso, es la comida lo que se supone se desarrolla en el primer entreacto. Por último, el tiempo designado por *va oscureciendo* se corrobora con el "Buenas noches" de Marcela (III,8).

La singularización del tiempo

Este tiempo básico adquiere una cierta singularización con referencias específicas al día en sí, como si fuera un hoy preciso, concreto, no un hoy de un tiempo abstracto[7].

Por otro lado, este tiempo básico es, en principio, neutro respecto a la historia, pero se ancla a un determinado momento histórico con referencias diver-

---

7. Marcela.- Hoy hace un día admirable.
Agapito.- Casi, casi, pica el sol.
Martín.- Se equivoca usted; no pica. (I,7)

Martín.- Hoy pasó mi regimiento
revista de comisario. (I,5)

sas: económicas[8], literarias[9], de visión del mundo[10], de usos y costumbres[11], o geográficas[12].

Tiempo interno

En la *Marcela*, recorriendo el interior del tiempo básico va otra línea temporal, la del tiempo interno: el manipulado mediante aceleración, dilatación por suspense o marcado como culminante. Este tiempo, además, es vivenciado (y dicha su experiencia) por los personajes.

Los tres momentos más interesantes, a este respecto, de la comedia (dejando a un lado algunas vivencias intrascendentes del tiempo por parte de los personajes[13]), son: el primero, la condensación de acontecimientos, que implica una especie de aceleración temporal que, a su vez, produce la sensación de vértigo en Marcela y que, al manifestarla, la traslada al público[14]. El mismo esquema se produce al suspender Marcela la manifestación de su decisión; entonces se produce un alargamiento, una suspensión del tiempo, que es manifestada por Juliana[15] y

---

8. Timoteo.- Porque te dan tus haciendas
una renta de dos mil
y quinientos pesos fuertes,
que hoy día es un Potosí. (III,1)

9. Martín.- mal hará
si no es [lo que publica] alguna espantosa
novela donde haya espectros,
y violencias y mazmorras,
y almas en pena y suicidios...
y, en fin, eso que está en boga. (I,8)

10. Martín.- el morirse
de amores ya no está en uso. (III,13)

11. Hacer una petaca o un cordón ("enfadosa moda"), bailar una gavota o una mazurca....

12. Referencias al "imperio marroquí" o al "paquebote que llega de La Habana".

13. Es el tiempo hacendosamente pasado en la labor ("En algo se ha de pasar el tiempo"-I,1), de Marcela; las "horas muertas" pasadas por D. Timoteo en el palomar (I,1); la sensación de no llegar a tiempo y perder con ello la ocasión, de D. Amadeo (I,4); el percibir que la cháchara consume un tiempo precioso (D. Amadeo.- Mas tu chanza enfadosa/ el tiempo me hace perder -I,4-; D. Martín.- ¡Al grano!, que lo demás/ es perder el tiempo -II,9).

14. Marcela.- ¡No me dejan respirar!
Juliana.- Vamos, ¿a cuál de los tres?
Marcela.- Poco a poco, ¿es puñalada
de pícaro? Loca estoy.
¡Tres a un tiempo! (III,5)

15. Marcela.- Muy pronto, te lo prometo,
todos mi elección sabrán. (III,5)
Juliana.- ¡Mal haya tanto misterio!
.....
Esta duda
tanto me aburre y me aflige
como si fuera yo alguno
de los tres monos insignes. (III,6)

más tarde por D. Agapito[16]. Por último, el momento culminante, aquel en que se va a proceder al desenlace de la comedia es también marcado y dicho[17].

Llama, asimismo, la atención en *Marcela* una aceleración temporal del presente que acaba en ruptura brusca; me refiero al vértigo con que el presente (un presente único) se hace pasado para Amadeo, privándolo de la ocasión de declarar su amor[18].

Hay también en esta comedia, como aspecto destacable, un momento en que se subraya lo puntual del tiempo, para hacer notar que se convierte en el eje de una decisión trascendente[19].

Pasado y futuro en los personajes tipo

El presente de la trama de la comedia incorpora un pasado y expectativas de futuro de los personajes que, funcionalmente, son significativos en el caso de Marcela, ya que en el caso de los demás personajes son, o bien intrascendentes o bien perfectamente previsibles. Así, en el caso de D. Martín, el pasado temporal nos hace saber que tiene 30 años y que está cansado de lidiar con patronas de casas de huéspedes (III,5). El pasado inmediato de D. Amadeo es el de un enamoradizo (Martín.- "Tres damas te he conocido/ desde el día de San Juan./ La cuarta es Marcela." II,9).

En lo relativo al futuro, abundan en la comedia las manifestaciones de expectativas que hacen los pretendientes en los momentos fundamentales. La línea de acción de los tres implica una situación de partida desde la que se anticipan diferentes fases de futuro (lo que sucederá en el momento de la declaración amorosa; lo que ocurrirá cuando Marcela los acepte) y en ellas manifiestan sus caracteres y móviles.

---

16. Agapito.- ¡Cuánto tarda! Me impaciento. (III,10)
17. Timoteo.- Llegó el momento
decisivo. Esto es la crisis. (III,10)
18. Urgido, apremiado por Marcela vive la llegada en tensión del momento presente y su desaparición:
Marcela.- Vaya, hable usted o me enfado
[...]
Amadeo.- Con el fin de romper
mi silencio.
Marcela.- Sí; ya es hora.
Amadeo.- Pues la que mi pecho adora...
Marcela.- Ya no lo quiero saber.
Amadeo.- ¡Ah! (*Se deja caer sobre una silla*).
19. Me refiero a la de D. Martín de declarar su amor a Marcela:
Martín: Precisamente deseo
ahora más que nunca hablar. (II,5)

D. Agapito, fatuo y miope, anticipa un futuro en el que solo es capaz de prever el triunfo[20] y la celebración[21]. Cuando es rechazado de plano por Marcela, anticipa de nuevo otro futuro en el que su autoestima no sufre merma[22].

D. Amadeo, por su parte, anticipa desde el presente un futuro penoso[23]. No obstante, en el único pliegue de su construcción no llega a rechazar el aserto de D. Martín sobre su inconstancia ante el objeto amoroso[24]. Rechazado como pretendiente por Marcela, pinta para sí un topos literario[25].

D. Martín, desarmado en su galanteo por Marcela, plantea una estrategia para lo por venir: declaración[26], confianza en la victoria[27] y preparación previsora de la retirada[28].

El tiempo en el personaje de Marcela

Como quedó dicho más arriba, donde el tiempo adquiere verdadera funcionalidad es en relación con el personaje de Marcela. El pasado en Marcela posee un rasgo distintivo no obligado por el tipo: la infelicidad en el matrimonio[29], que, a la

---

20. Agapito.- Lo más /que resiste es hasta el lunes (II,3).
21. Agapito.- Esta noche se despiden mis rivales y no bien
me dejen el campo libre
trataremos de la boda. A medio día convite
gastronómico; a la noche
gran concierto, baile... (III,8)
22. Agapito.- y porque usted me abochorne,
no dejaré yo de ser
la delicia de la corte.(III,11)
23. Amadeo.- y moriré de dolor (I,4)
.....
Sólo te pido en premio a mi ternura
el fatal desengaño que preveo. (III,5)
24. Martín.- Hoy por Marcela suspiras;
mañana suspirarás
por otra. (II,9)
25. Amadeo.- No, no, sé mi enemiga [...]
En tanto mis pesares,
lejos de ti, llorando, en la ribera
del lento Manzanares,
yo con voz lastimosa
a los vientos daré
tristes cantares. (III,12)
[...]
Víctima moriré de tus rigores. (III, 12)
26. Martín.- Otra será su respuesta
cuando me declare en forma. (I,8)
27. Martín.- Mucho me engaño
o la hago capitular. (II,9)
28. Martín.- No me dejaré enterrar
como amante de Marcela
si calabazas me da. (II,9)
29. Marcela.- Y yo
que no fui con el difunto muy dichosa. (III,13)

postre, será la clave explicativa de su comportamiento con los hombres, y sobre todo de su reacción ante la expectativa de un nuevo matrimonio.

El tiempo en Marcela es, entonces, un presente, notado como paréntesis, entre un estado pasado en el que no fue feliz y un futuro inevitable y mirado con recelo[30], porque en él se incluye de nuevo el matrimonio. El presente es un *entre tanto*[31], un *mientras*[32], que se desea dilatado[33].

La obra se desarrolla como farsa, sin mayor profundidad, pero si el personaje de Marcela se planteara en clave dramática, si Bretón hubiera profundizado en él, hubiera encontrado una situación dramática en la relación de Marcela con el tiempo. Y sería la derivada de la tensión entre ese presente (de libertad, individualidad y felicidad) y el paso del tiempo que hace perder la belleza y obliga a tomar marido antes de perder el tren social (y humano) del matrimonio[34]. Pero eso, quizá, suponga otra comedia y otro comediógrafo, aunque también cabría preguntarse si ese drama latente no actúa sobre el espectador, poniendo en esta comedia un atisbo de teatro "serio".

Los códigos dramáticos

La palabra

Puede decirse que la palabra lo es todo en el teatro bretoniano; y más, todavía, en el teatro largo que en el breve, donde suele haber algo más de movimiento (personajes que se esconden, se atacan, etc). Ya quedó dicho más arriba que este teatro muestra una dependencia esencial de la palabra y que revela también considerable autocomplacencia en ella, algo que se percibe con nitidez en la *Marcela.*

---

30. Marcela.- No sé al fin quién vencerá [mi sexo o mi razón]
porque yo no soy de estuco. (III,13)
Si peligra mi virtud
venceré mi antipatía.(III,13)

31. Marcela.- Entre tanto, ni desprecio
a los hombres ni los busco. (III,13)

32. Marcela.- mas mientras llega ese día,
¿yo marido? Ni pintado. (III,13)

33. Marcela.- Quiero, pues, mi juventud
libre y tranquila gozar,
pues me quiso el cielo dar
plata, alegría y salud, (III,13)

34. Marcela.- Aun no soy tan vieja, tío,
que me tenga sin dormir
el ansia de pronunciar
en los altares un sí. (III,1)

No es sólo que la acción se desarrolle mediante la palabra (al fin y al cabo, esto es lo característico de todo tipo de teatro), sino que los móviles y resortes de la acción se dicen, se explicitan en y mediante la palabra, y que los personajes se construyen esencialmente mediante ella: diciendo de sí mismos, o de otros, o por medio de rasgos idiolectales muy marcados[35].

El escritor, además, se gusta a sí mismo en su estilo y se centra y complace en el donaire en el decir, en prodigar gracias verbales. En un teatro de lo superficial, es, precisamente, la superficie textual la que recibe mayor atención por parte del dramaturgo.

---

35. Así, D. Timoteo es caracterizado por su uso abusivo de sinónimos y su verbosidad:

Timoteo.- En tus manos aleves
va a morir mi nacimiento.
A tal ruina, a tal estrago
ya no hay paciencia que baste.
Ayer rompiste o quebraste
mi Baltasar, mi rey mago.
Hoy, con los zorros fatales,
me has hecho trozos, añicos,
dos pastores con pellicos,
o si se quiere, zagales. (I,1)

El idiolecto de D. Martín (expeditivo, vivaz, soberbio hablador) se caracteriza por el casticismo y la expresión popular: "meter baza, soltar la sin hueso" (II,5), "no me morderé la lengua" (II,5), "si no canto reviento" (II,5), "pecho al agua" (II,5), "estoy con el credo en la boca" (II,5), "¡Digo!" (II,5), "¡Qué diablos!" (II,9), "pierdo la chaveta" (II,9), "cada uno cuenta la feria como le va en ella" (III,5), "andar a salto de mata" (III,5), son expresiones que salpican sus parlamentos y sirven para caracterizarlo. Su relación con Marcela se plantea en términos militares: "Mucho me engaño/ o la hago capitular" (II,9); y es quien explicita, mediante léxico de torneo, la competencia entablada entre los pretendientes por la mano de Marcela: ("Declarar/ formalmente nuestro amor/ a la viuda y cada cual / ver cómo puede rendirla [...] Al que venza,/ su fortuna le valdrá,/ y el que quedare vencido/ ceda el campo a su rival."-II,9)

Lo característico en la caracterización léxica de Amadeo es la instalación del personaje en el campo léxico del amoroso penar. Las expresiones que lo constituyen son: "enamorado, muerto, pesar, moriré, dolor, soportar ultrajes, ¿oh voz que el alma me roba! (I,8), cadena feliz, muero, amor me hiere, hondos gemidos, llanto infeliz, me consumo, me atormentan mil penas (II,4, la letrilla), triste, desvalido, ¡ay!, lloraré mi desventura en amarga soledad (II,9), cárcel hórrida y oscura, tortura (II,9), destino aciago, tumba, elegías, huesa, llorad (III,12). En su relación con Marcela, la clave léxica es la de la posesión: "Hazme dueño de Marcela,/ y cuanto quieras te doy." (I,5)

D. Agapito es caracterizado mediante diversos procedimientos idiomáticos: por el léxico galicista (dicho por él o a él referido): pul, padetú, marabús (I,3), gavota (I,8), balancé" (II,1); también por los diminutivos (puestos en relación con su afeminamiento): "Marcelita (I,7 y I,10), negrito (II,8)"; o el léxico de los dulces: "pastillas de esencia de vainilla, caramelos, pastillas de las que gasta la donna soprano (I,1), de licor, de marrasquino o de ron (I,7), bombones, capuchinos, garrapiñadas, yemas acarameladas, pastillas superfinas (II,9), diaboline (III,7)"; el léxico de lo musical también sirve para caracterizarlo, como puede verse en el momento, de importancia funcional grande, de la declaración amorosa mediante el billete. La índole de su relación con Marcela la revela el léxico del triunfo (al que se une, una sola vez, la posesión): "Ya triunfé de don Martín. /Mía es Marcela." (I,2); "Mi triunfo/ así será más plausible, /más solemne, y mis rivales..." (III,7); "¡Bravo! La victoria es mía./Esta noche se despiden mis rivales, y no bien/ me dejen el campo libre/ trataremos de la boda. (III,8).

La caracterización idomática de Juliana no está tan definida. Su idiolecto coincide con el de D. Martín en la expresión popular, castiza o viva: "pecho al agua, Voto a San..., perder la chaveta" (III,5), o en la frase hecha: "no se ande usted por las ramas" (I,4).

Marcela, por su parte, queda como personaje neutro en cuanto a la caracterización idiomática.

El diálogo

El diálogo entre personajes en la *Marcela* (al igual que en todo el teatro bretoniano) se caracteriza por la fluidez, por la impresión de naturalidad que es capaz de transmitir, y ello con la dificultad añadida de ser teatro en verso. La permuta constante y ágil de los papeles de la comunicación, el buen ensamblaje de los parlamentos de cada interviniente (muchas veces mediante la interrupción de la frase de un personaje por otro) y el que gran número de parlamentos de la comedia sean de situación neutra, prácticamente fáticos[36], hacen que la comedia avance con fluidez.

La comunicación entre personaje y público (superdestinatario o actuante englobante) es la que da lugar a los soliloquios y apartes, y en *Marcela* merece atención particular.

Monólogos

En lo relativo a los monólogos, cabe notar que no parece lo más adecuado ni técnica ni estéticamente, que dos de las claves temáticas de la comedia (el germen desencadenante de la trama –relación causal aberrante entre amabilidad y persecución de necios– y las características fundamentales del "carácter" de Marcela) hayan de ser explicitadas mediante este procedimiento técnico (III,2 y III,4). Es solución que revela pobreza teatral: la de la incapacidad para ir desenvolviendo estos extremos y ofrecérselos al público por medio de la dialéctica que propone el diálogo[37]. El propio Bretón tenía muy clara la teoría dramática al respecto[38], pero no supo secundarla con la práctica. Es interesante, a este respecto, observar que, de los cinco monólogos que se dan en esta comedia, cuatro de ellos están en el tercer acto, y que dos de ellos poseen contenido fundamental: no es, reitero, dato que avale una buena construcción teatral.

---

36. Abundan tiradas de este tipo:

Marcela.- ¿Usted aquí, mi amigo?
Muy buenos días.
Martín.- Estoy
a los pies de usted, señora.
Agapito.- Saludo a usted....
Martín.- Servidor. (I,7)

37. En*Marcela* hay otros tres monólogos. El más interesante, en cuanto a funcionalidad, es el que efectúa Juliana (en III,6) sopesando la situación en que se encuentra la trama antes de que se produzca la decisión de Marcela sobre sus pretendientes. Los otros dos se dan en I,6 y III,8. El primero es de D. Martín y tiene como función permitir la transición de personajes; el segundo (en III,8) es también técnico. En él D. Agapito vuelve a ufanarse, a solas, de igual modo que un momento antes había hecho ante Juliana; el monólogo sirve para permitir que la salida de Juliana no coincida con la llegada de D. Martín y D. Amadeo.

38. "Jamás debe ponerse en boca de un actor un monólogo dirigido espresamente a los espectadores, y sin otro fin que instruirlos de algunas circunstancias de la fábula que necesitan conocer. [...] Cualesquiera que sean la necesidad y el valor de este resorte dramático conviene servirse de él, si no se puede evitar, con mucha economía, con la mayor discreción." ("De los monólogos", en Díez Taboada y Rozas, 1965: 327)

Los apartes

Los apartes son muy numerosos en *Marcela* y, no cabe duda, excesivos. En sus escritos sobre teatro, el mismo Bretón sancionaba como negativa y, en esencia, antiteatral, la utilización del aparte[39]. Pero esa teoría no alcanza a tener reflejo, precisamente, en esta muestra tan relevante de su teatro.

La *Marcela* es comedia basada en el desnivel de intenciones, de conocimientos y de información entre unos personajes y otros; esta situación medular se debía resolver técnicamente de algún modo y Bretón optó por la solución más simple, la que menos complicaciones estructurales le planteaba. La obra incluye sesenta apartes (24 en el primer acto, 25 en el segundo y 11 en el tercero), breves[40], por lo general[41].

La funcionalidad de los apartes en esta comedia estriba en tres aspectos: el personaje manifiesta su sentir[42], su opinión sobre los otros personajes[43] (con mucha frecuencia se trata de un insulto[44]), o sus intenciones[45]; también, en muchas ocasiones, valora la situación[46], y en algunas lo único que se hace es subrayar lo evidente para el público[47].

En la estructuración de esta comedia, el aparte tiene importancia singular en la configuración de dos escenas: la 4ª y la 3ª del segundo acto. La primera de ellas se construye con dos líneas de diálogo: el que mantienen Marcela y Amadeo en voz alta y el que entablan con el público en apartes con los que manifiestan su interior. Esta escena contiene nueve apartes: seis de Marcela y tres de Amadeo. La 3ª escena del segundo acto se construye con un diálogo en alto entre Marcela y Amadeo, por un lado, y con apartes de Agapito que contrapuntean esa acción y yerran en las inferencias que sobre ella realiza.

---

39. "Los modernos se aprovechan con alguna mas circunspección de este recurso del arte; pero generalmente se abusa de él con notable perjuicio de la verosimilitud." ("De los apartes ó palabras pronunciadas por un actor como para sí mismo en presencia de otros", en Díez Taboada y Rozas, 1965: 126)

40. "Ya que no sea posible desterrar los *apartes* absolutamente de los poemas dramáticos, obligado está el poeta á combinar su fábula y disponer sus escenas de tal modo que rara vez necesite de ellos; y cuando los use, por no poderlos evitar, busque arbitrios el ingenio para hacerlos, si no enteramente verosímiles, soportables, á lo menos. Lo primero que deben evitar es que sean largos, porque producen muy mal efecto." (*Ibid.*)

41. De 4 ó 5 palabras (1 ó 2 versos). La excepción la constituyen los dos apartes de D. Agapito (en II,3; de 6 y 8 versos) y el de D. Amadeo (en I,8; de 5 versos). Es curioso, en otro orden de cosas, que el insulto de D. Martín contra D. Agapito, en I,9 (*Maldito goloso*) no se haga en aparte.

42. Amadeo.- Perdido soy, bien lo veo. (II,4)

43. Marcela.- Me divierte este muñeco. (I,2)

44. Juliana.- Qué enfadoso maricón (I,1); Marcela.- Qué necio. (II,2)

45. Martín.- Otra será su respuesta
cuando me declare en forma. (I,8)

46. Agapito.- Lo más
que resiste es hasta el lunes. (III,3)

47. Juliana.- La veo en terrible aprieto;
¿quién se llevará la torta? (II,5)
Juliana.- Ese va ya despachado. (III,12)

Por el contrario, hay ocasiones en que la funcionalidad del aparte es nula[48], del mismo modo que es llamativo cómo el aparte de Marcela, en la II,5) casi llega a perder su estatuto de tal, hasta el punto de que hubiera podido ser acotado como *entre dientes*, ya que otro personaje llega a notarlo[49].

Índole de los actos de habla

En lo relativo a las condiciones de felicidad en que se produce el intercambio comunicativo, cabe notar que los actos de habla que constituyen el nudo de la comedia son actos fallidos, y ello por dos razones básicas: por una radical inadecuación a la realidad de todos los personajes (que hacen constantemente lecturas erradas de las situaciones y de los indicios), y por la insinceridad de sus manifestaciones (véase el doble fondo de los personajes masculinos; el interés –crematístico– de Juliana, y la burla de Marcela a D. Agapito). En realidad, la comedia está vertebrada por la idea de la falsedad en las relaciones humanas. Marcela se encarga sistemáticamente de quebrar el nivel galante insincero, el tópico literario, o de hacer notar el alejamiento de la verdad[50], o manifiesta duda sobre la capacidad para amar de veras de sus pretendientes[51]. Esa misma insinceridad es la que reco-

---

48. Juliana.- Ya por de pronto
cayó en el anzuelo un pez. (II,1)

49. Marcela.- (*aparte*) ¡Oh qué exordio impertinente!
Martín.- ¿Qué dice usted?
Marcela.- Nada digo.
Prosiga usted. (II,5)

50. Marcela.- Doblemos la hoja
D. Martín, y guarde usted
para quien no le conozca
esas frases de cartilla. (II,8)
Marcela.- ¿Piensa usted que no sé yo
cómo se pinta a una hermosa? (II,4)
Marcela.- ¡Dejaría usted de ser andaluz! (I,7)
Marcela.- Me hacen gracia hasta las bolas
que suele ensartar (I,8)

51. Marcela.- ...es aquella cabeza [la de D. Martín]
otra torre de Babel
[...]
¿No sería una sandez
el juzgarme yo querida,
solicitada por él?
.....
...pero un hombre
que [...]
¿cómo es capaz de querer?
.....
pero mientras no se explique
mal le puedo comprender. (II,1).
Marcela.- No es imposible que sienta
lo que me dice...
.....

nocen Martín y Amadeo en la escena en que se sinceran y muestran sus intenciones[52] y se transforma en mentira llana en Juliana, al defender a D. Amadeo por interés crematístico, mientras manifiesta todo lo contrario: "Yo hablo sin interés" (III,5). Sin embargo, la misma Marcela no escapa a la doblez, ya que su relación con Agapito no es sincera[53].

Los personajes están caracterizados también pragmáticamente, con un trazo fuerte. Lo característico en los personajes masculinos es que sus actos de habla fundamentales son, en apariencia, de ofrecimiento, pero su fuerza ilocutiva es, en primera instancia, de petición, y, en realidad, de exigencia de aquello que desean. Los actos de habla de Marcela tienen que ver con el conocer (dudar/saber) y con la sanción; sus parlamentos van encaminados a manifestar duda sobre las intenciones de los pretendientes y a resolverla: de forma directa o indirecta son parlamentos imperativos, y en último extremo –por su facultad para sancionar– acaban por tener valor perlocutivo: modifican la situación despidiendo a dos pretendientes y rebajando las pretensiones del tercero.

Pero el soneto quizá
se ha escrito para cuarenta.
.....
Después de las bendiciones
suele volverse león
el más tímido cordero. (III,5)

52. Martín.- Poeta y amar de veras;
¡es cosa particular!
Amadeo.- ¿Y qué diremos de ti
andaluz y capitán?
.....
Martín.- Dejarla es duro; matarnos
sería una necedad.
.....
Amadeo.- ¡Cómo! ¿Tú dudas, Martín,
de mi amor?
Martín.- No dudo tal;
pero hablemos con franqueza
pues nos conocemos ya.
Hoy por Marcela suspiras
mañana suspirarás
por otra.
.....
Yo también amo a Marcela;
pero amo a lo militar,
reservándome algún tanto
de juicio y de libertad,
por si hay que volver las grupas
hacia el cuartel general. (II,9)

53. Tras unas apreciaciones de encomio para las "virtudes" de Agapito y las protestas enfatuadas de este, Marcela remacha: "Como lo digo lo creo", pero Juliana hace notar en aparte la ironía de Marcela: "Que no conozca este mueble/ que se están burlando de él", y Marcela viene a subrayarla de inmediato: "Me divierte este muñeco" (I,1), y lo hace todavía de manera más explícita en el tercer acto: "si su necia petulancia/ me ha dictado con razón / algún elogio burlón / que ha convertido en sustancia." (III,3)

El tono

Como comedia de bromas, muy "teatral", en *Marcela* el tono juega un papel destacado[54]. Se juega con un buen número de tonos diferentes, hay constantes cambios de tono y escenas enteras desarrolladas en tono exaltado[55]. Como ya hemos visto que ocurría con otros elementos integrantes de la comedia las indicaciones sobre tono hechas en el texto espectacular son más bien escasas[56]; será, de nuevo, en el texto literario, en el discurso de los personajes, donde puedan encontrarse las indicaciones, más o menos precisas, sobre el tono[57], otras, faltas de estos apoyos, deberán extraerse del contexto situacional[58]. Hay, no obstante, algunos parlamentos cuyo tono no puede decidirse por ninguno de los medios anteriores y quedan en ambigüedad[59], dejando campo a la interpretación del lector, o en su caso, del director de escena.

---

54. Baste como muestra del cruce entre teatralidad cómica y tono en esta comedia, la enorme profusión de exclamaciones y exclamativas. Así, *¡oh!* se pronuncia en 44 ocasiones (Amadeo, 21; Agapito, 6; Timoteo, 5; Juliana, 4; Martín, 4; Marcela, 4); *¡ah!* se pronuncia en 21 (Amadeo, 11; Agapito, 5; Timoteo, 2; Juliana, 1; Martín, 2); *¡ay!* en 10 ocasiones (Amadeo, 6; Agapito, 1; Martín, 2; Marcela, 1); *¡eh!* se pronuncia en 8 ocasiones (Amadeo, 1; Agapito, 2; Timoteo, 1; Juliana, 2; Martín, 2); *¡hola!* se pronuncia en 3 (Juliana, 1; Martín, 1; Agapito, 1); *¡pues!* en 2 (Juliana, 1; Marcela, 1); *¡pues qué!* aparece una vez (Juliana); otra *¡cómo!* (Timoteo), y otra *¡uf!* (Juliana). Oraciones exclamativas, más o menos largas, hay 112 en *Marcela* (Martín, 43; Juliana, 23; Marcela, 17; Agapito, 17; Amadeo, 12; y Timoteo, 9). Los dos personajes en los que la teatralidad exclamativa es más acusada son Amadeo y Martín (51 y 54 intervenciones exclamativas, respectivamente), pero lo son de manera distinta y con distintos procedimientos, ya que en el personaje de Amadeo lo que predominan son las exclamaciones breves, mientras que en el de Martín son las oraciones exclamativas las que lo caracterizan.

55. Las más destacadas son la 6ª del segundo acto, en la que Juliana da noticia con alborozo del parto de la gata; la 7ª del mismo acto en la que los amantes, dejados con la pretensión en la boca, se lamentan amargamente del desvío de la dama; y la 9ª del tercer acto, en la que Martín y Amadeo disputan con Agapito y lo zarandean. Esta escena, valga como muestra, contiene 24 exclamativas: 8 de cada uno de los tres personajes intervinientes.

56. Son: "disputando (I,1), Entre dientes (I,1), distraído (I,4), Gritando (I,7), haciéndose el interesante (II,3), Con entusiasmo (II,4), remedándolo (II,4), le hablan con mucho misterio (II,8), Muy exaltado" (III,12)

57. Así, ha de haber un tono "amerengado", cuando Marcela remeda los dengues de algunas damas en sociedad, porque se hace referencia a que los pronuncian con "amerengada voz" (I,7). Similar inferencia puede hacerse para decidir un tono exaltado o similar en el parlamento de D. Martín, "¡Malditos sean! (II,5), ya que viene antecedido de un "bufando de rabia estoy". El parlamento de D. Martín, "Precisamente deseo /ahora más que nunca hablar" (II,5) ha de ser pronunciado con tensión, ya que viene precedido por "estoy hecho un alquitrán". Inferencia similar puede hacerse sobre el tono alborozado de Juliana en II,6, "¡Señora!", precedido como está por "Yo estoy loca", o gozoso en el caso de Marcela, cuando dice "¡Oh, qué gozo!". Otras averiguaciones de este tipo -por no alargar la nómina- pueden hacerse en II,7 (tono sañudo), II, 8 (amoscado), III,4 (contrariado), III,4 (horrorizado), III,11 (enfurecido), III,13 (asombrado).

58. Así, puede presumirse que el tono ha de ser entre asombrado e irónico en el parlamento de Martín "¡Mire usted con qué embajada/ me sale el primito ahora!" (II,7); o que ha de ser enfático, sobreactuado, el tono de Amadeo en "Yo te cedo su conquista..." (II,9), y así en muchos otros casos.

59. ¿Cuál ha de ser, por ejemplo, el tono con que Juliana diga "¡Eh! ¿Qué hace usted?" (I,5), cuando Martín intenta abrazarla?: ¿ofendida?, ¿divertida?, ¿sorprendida?, ¿halagada?...; o el de Marcela en "¿seré yo esta Laura bella?" (II,4); o el de Amadeo en "¡Cómo! ¿Tú dudas, Martín, de mi amor? (II,9); o el de Marcela en "¿de veras?"(III,1), cuando responde a D. Timoteo que le revela el amor de D. Martín, ¿asombrada?, ¿irónica?, ¿severa?...

El movimiento

Es evidente que *Marcela* no es una comedia en la que la acción física sea relevante; lo que en ella sucede se produce, fundamentalmente, en y por la palabra. Cuatro escenas presentan la singularidad de simultanear dos acciones[60], pero, por lo demás, los movimientos fundamentales de los personajes se limitan a los necesarios de entrar y salir, sentarse y levantarse, acercarse o alejarse o, en el caso de Juliana, como criada, arreglar ('limpiar') los muebles.

Estas acciones fundamentales se matizan mínimamente, en ocasiones[61], o tienen ligeras variantes[62]. Algunas de las acciones de la *Marcela* corresponden a la relación social[63] y algunas son más bien singulares[64]. Son mínimas, por el contrario, las acciones que suponen brusquedad o contacto violento[65], aunque por el contrario, si bien se mira, esta comedia (que es de galanteo y enamoramiento) obliga a una cierta proximidad física de los actores, que han de conversar al oído, sentarse cerca, para conversar, o tomarse del brazo para caminar.

La mímica y el gesto

Marcela (como cualquier muestra de teatro cómico) es obra en la que la mímica y el gesto de los actores han de jugar un papel muy importante. De cualquier modo, el texto espectacular es también en esta faceta extremada y excesivamente escueto. No hay ni una sola apreciación sobre mímica, y, en cuanto al gesto son contadas las anotaciones[66], aunque el texto literario permite inferir también la gesticulación de otros pasajes[67].

---

60. En la 1ª del primer acto D. Timoteo y Julia disputan, mientras Marcela y D. Agapito hacen labores manuales; en la 7ª del primer acto D. Martín habla al oído con Marcela, D. Agapito intenta interrumpir ofreciendo una pastilla, pero los otros continúan con su charla aparte; en la 8ª de ese mismo acto Amadeo entra y habla aparte y se pasea, mientras Martín habla al oído de Marcela y Agapito, aburrido, se pone a trabajar en su cordón; por último, en la escena 10ª del tercer acto Juliana se lleva a Amadeo aparte para hablar con él y lo mismo hace D. Timoteo con D. Martín.

61. Retirarse *gesticulando*, (Amadeo en I,4), *pensativa*, (Marcela, III,5), llegar *corriendo*, (Juliana, II,6), irse *corriendo*, (Marcela , II,6), llegar *con un cucurucho de dulces* (Agapito, II,8), llevarse a alguien a un lado para hablar aparte (Timoteo a Martín, III,10)

62. Asomarse a la ventana (Juliana, I,3), dejarse caer sobre una silla (Amadeo, II,4), obligar a alguien a levantarse (Martín a Amadeo, II,7)

63. Coger una sombrilla para el paseo (I,2); ir a coger el sombrero para salir (I,3); dar y tomar el brazo para salir a otra sala (I,9); tomar unos billetes y leerlos (III,3); ofrecer unos dulces (I,7).

64. Hacer una petaca o un cordón (I,1) o confeccionar un belén o cuidar un palomar (I,1)

65. Tropezar con otro brazo, extendido (I,7); rodear a un adversario con misterio (II,8), golpear el hombro de un adversario (III,9), estirarle de un brazo y de otro (III,9).

66. "Se retira gesticulante (I,4), Temblando (II,4), Dando palmadas (II,8), Se retira pensativa (III,5), Muy exaltado" (III, 12)

67. D. Martín ha de gesticular con los brazos para tropezar con el de D. Agapito, que "seguía ofreciéndole su pastilla" (I,7); D. Amadeo ha de temblar, ya que Marcela dice "temblando está" (II,4), y él mismo "Yo tiemblo como el azogue" (III,12)

Otros códigos

Sobre luz y sonido se dan tan sólo sendas acotaciones[68] y no hay ni una sola relativa a música (que no es contemplada en esta obra como componente), maquillaje, peinado o traje. Tampoco hay referencia en el texto espectacular a los accesorios, aunque del texto literario se infieren algunos (petaca, cordón, caramelos, sombrilla...), cuya funcionalidad, de cualquier modo, es más bien modesta.

El texto

Sería conveniente que el texto de una nueva edición de la *Marcela* fuera el perteneciente a las *Obras completas* que el autor publicó, tras corregir las versiones anteriores, en 1883 (tomo I, pp.97-123)[69].

Considero que las únicas modificaciones que se deben introducir son las que tienen que ver con la modernización de la ortografía[70], y ello con la intención de facilitar la lectura.

Las notas que acompañen al texto conviene que sean de dos tipos: unas de ellas deben reproducir las que el propio Bretón introdujo en su edición; las otras, las que ha de introducir el editor –intentando interferir lo menos posible en la lectura del texto original– ha de atender meramente al léxico, y se han de ceñir a dar cuenta de las voces o expresiones cuyo significado pueda plantear serias dificultades de lectura a un lector medio actual.

---

68. *Va oscureciendo* (III,7) y *Suena una campanilla* (III,3)

69. No alcanzo a entender cuál es el texto seguido por Hesse y Serrano (éste parece copiar el de aquél) en sus respectivas ediciones, ya que, si bien dicen reproducir el de la edición de 1883, hay desviaciones textuales incomprensibles, que, además de alejarse del texto querido por Bretón, lo oscurecen (sea el caso de: *las que gasta el soprano* por *la donna soprano* (I,1), *hombre que cría el Japón* por *que iría al Japón; en la carretera* por *en la carretela* (I,5); *futil* por *fútil* (II,3); *ni Amadís ni Beltenebros* por *el cuitado Beltrenebros* (II,5); *no a mucho* por *no ha mucho* (III,2).

70. Voces que en el XIX se acentuaban ortográficamente (á -preposición- y ó -conjunción- miéntras, jóven, piés, ménos, etc.) ahora ya no se acentúan; y viceversa, voces que ahora es preceptivo que lleven tilde entonces no la llevaban (rigodón, ganapán, mocetón, llorón, baúl, etc.). También se deben adecuar a los usos ortográficos actuales los signos de exclamación e interrogación (Bretón suele escribir sólo uno de ellos, al final de la oración, frente a los dos actuales que la enmarcan) y los puntos suspensivos (frente a la forma de suspender actual -con los tres puntos-, Bretón presentaba una mayor generosidad).

LA COMICIDAD VERBAL EN EL TEATRO BREVE DE BRETÓN

Julián Bravo Vega
(Universidad de La Rioja)

1. Nota previa

Cuestión previa a mi exposición es realizar una acotación necesaria al título de la ponencia que consta en el programa de este Congreso. No es mi intención ofrecer en el tiempo asignado a esta lección un inventario de todos los recursos cómicos del teatro bretoniano, pues ello me llevaría a un relato generalizador; no se trata, pues, de atender a un problema global cuanto de señalar la incidencia de algunos mecanismos de comicidad verbal en el éxito de la fórmula cómica bretoniana. Necesariamente habrán de quedar al margen no sólo resortes lingüísticos específicos cuanto todo lo referente a la comicidad escénica o situacional y, en general, lo relativo al hecho burlesco. El fuego amoroso del galán decrépito que en el momento de máximo apasionamiento pierde la peluca, el cortejo simultáneo de dos galanes a una coqueta, que ama a ambos pero ya piensa en un tercero, los ambientes carnavalescos, con sus juegos de máscaras, disfraces y sus equívocos comprometedores, los enfadosos compromisos de vecindad, la autoinvitación abusiva de los parientes gorrones, los bailes en los salones galantes, la música y el furor filarmónico de tonadillas y arias, las abundantes figuras burlescas, como la del frenólogo o magnetizador, el tutor, el hombre gordo, el francés vestido de majo, el abuso de autoridad por parte de alcaldes y militarotes, el furor de las hembras entradas en años, las mujeres vestidas de hombres, la esposa que lleva los pantalones y un largo *et caetera* de situaciones, temas y tipos son sólo algunos de los aspectos cómicos que han de quedar postergados para mejor ocasión. Mi

intento en ésta se ceñirá al análisis de algunos aspectos de "La comicidad verbal en el teatro breve de Bretón".

2. El teatro breve de Manuel Bretón de los Herreros

En la temprana fecha de 1836 D. Eugenio de Ochoa realizaba la siguiente valoración del teatro de Bretón:

> Cualquiera que sea la opinión que tenga cada cual del mérito literario del Sr. Bretón es innegable ... que este poeta ha sabido formarse un género aparte, un género suyo que ni se parece al de los antiguos ni al de Moratín ni al de nadie. Este género debe llamarse, y se llama en efecto, entre los inteligentes de la literatura contemporánea el género de Bretón[1].

El aprecio de D. Eugenio de Ochoa se concretó en 1853 con la impresión de las *Obras escogidas* de Bretón. En 1883 el Marqués de Molíns dio cuenta de una serie de comedias bretonianas dotadas de rasgos propios. Se hallan en cartas de un epistolario ilocalizado del que Molíns da cuenta en sus *Recuerdos*[2]. Las cartas de Bretón a Molíns llevan la temprana fecha de 1838. En dos fragmentos, cuidadosamente seleccionados por Molíns, apunta Bretón los rasgos de un género dramático, el de las comedias de uno y dos actos, que se halla en pleno periodo de gestación y que acabará por constituir una parte importante de su producción teatral. Sin albergar intención de síntesis, expone Bretón sus características internas. Denomina a estas obras *comediejas*, *fabulillas*, *juguetes dramáticos*, *sainetillos*, *dramitas*, *poemitas* y *pasatiempos*. Señala la imitación de Eugène Scribe. Su construcción la efectúa en breve plazo y obedece a la demanda de los actores para conseguir comedias de "beneficio" o de homenaje[3]. Alude a la complejidad estructural, causada por la necesidad de síntesis, por la limitación de actos y el respeto a una preceptiva encabezada por la verosimilitud. Concluye, por fin, mostrando la naturaleza, intención y finalidad cómica de tales creaciones.

En las cartas alude Bretón a cuatro de sus obras, *El poeta y la beneficiada*, *Ella es él*, *El pro y el contra* y *El hombre pacífico*, que serán estrenadas en el teatro del *Príncipe* a comienzos de 1838. Para estas fechas Bretón ha dado con los resortes de una "fórmula cómica", cuyo trazo fue analizado por P. Garelli[4]. Entre 1835 y 1862 (en realidad, 1854, pues *Entre santa y santo* fue elaborada sin elementos que la hicieran representable) compondrá Bretón las 25 obras que constituyen su tea-

1. Eugenio de Ochoa. "D. Manuel Bretón de los Herreros", en *El Artista*, II (1836), p. 3. En el prólogo a la edición de 1850 Hartzenbusch insitirá en la idea anterior.

2. Mariano de Roca y Togores, marqués de Molíns. *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras* escritos por... Madrid: Imp. y Fundición de M. Tello, 1883, p. 264-267.

3. Sobre esta misma cuestión poseemos el testimonio del autor a propósito de la composición de *El poeta y la beneficiada*, donde señala (act. II, esc. IV) que recibió el encargo el día 5 o 6 de marzo de 1838 y que la obra se representó el día 15 del mismo mes en el teatro del Príncipe.

4. Patrizia Garelli. *Bretón de los Herreros e la sua "formula comica"*. Imola: Galeati, 1983.

tro breve. De ellas 22 poseen un acto y las tres restantes dos. Para dos de ellas, primera y última de la serie, *El hombre gordo* y *Entre santa y santo*, eligirá el modelo de un acto en prosa. Las demás serán versificadas. *El novio y el concierto* y *Los solitarios* gozarán del aditivo musical bajo la fórmula de la comedia azarzuelada. El uso de tonadillas se halla en otras obras, como *Medidas extraordinarias*, *El poeta y la beneficiada*, *Mi secretario y yo*, donde Bretón utiliza una canción e incorpora la melomanía a la trama, o *Un francés en Cartagena*, donde recurre a la música popular española para parodiar el casticismo. La existencia de una fórmula homogéna y de variantes que contribuyen al trazo externo de estas piezas permite consolidar el teatro breve de Bretón.

La edición de este corpus de veinticinco piezas breves se realizó entre 1883-84[5]. Cándido Bretón, sobrino del autor, incluyó en el prólogo un censo razonado de los escritos de su tío, fuente teatral fiable, pero de uso más comprometido en la prosa y la poesía. El inventario dramático asciende a 177 composiciones, de las cuales 102 son originales, 62 traducciones, 3 obras en colaboración y 10 refundiciones. A la vista de las cifras, el teatro menor de Bretón (25/102) alcanza a un cuarto del total de su producción original. Quede constancia, pues, de la importancia de esta variante cómica y de la necesidad de su estudio para acceder, desde su conocimiento, al conjunto del teatro y de la obra bretoniana.

3. La originalidad lingüística

En el artículo "De los sainetes", publicado en *El Correo Literario y Mercantil* en1831, traza Bretón el itinerario de este género. Comienza por el entremés, sigue con los "dramas... sentimentales y llorones" de "Valladares y Comellas", continúa con "los felices ensayos de Iriarte y ... las obras maestras de Moratín" y concluye en "el *vaudeville* francés, tesoro de agudezas"[6]. A pesar de que las manifestaciones de Bretón no sean favorables al entremés, al que acusa de tosquedad, intención chocarrera, lenguaje conceptuoso y carente de "versificación fácil y

5. M. Bretón de los Herreros. *Obras* de... 5 vols. Madrid: Miguel Ginesta, 1883-84. Vol. I: *El hombre gordo* (*Príncipe*, 6.I.1835). *Una de tantas* (*Príncipe*, 2.III.1837). Vol. II: *Medidas extraordinarias* o *Los parientes de mi mujer* (*Cruz*, 24.XII.1837). *Ella es él*, (*Príncipe*, 15.II.1838). *El poeta y la beneficiada* (*Príncipe*, 15.III.1838). *El pro y el contra* (*Príncipe*, 24. III.1838). *El hombre pacífico* (*Príncipe*, 7.IV.1838). *El novio y el concierto*, comedia-zarzuela, (*Príncipe*, 22.III.1839). *Lances de carnaval* (*Príncipe*, 21.III.1840). *Pruebas de amor conyugal* (*Liceo* de Madrid, 8.IV.1840). Vol. III: *Mi secretario y yo* (*Príncipe*, 14.IV.1841). *Los solitarios*, comedia-zarzuela (*Príncipe*, 9.I.1843). *Un francés en Cartagena* (*Príncipe*, 28.IV. 1843). *Por no decir la verdad* (*Príncipe*, 30.IV.1843). *Pascual y Carranza* (*Príncipe*, 24.XII. 1843). *A lo hecho, pecho* (*Cruz*, 11.IX.1844). *Aviso a las coquetas* (*Príncipe*, 21.XI.1844). *La Minerva o ¡Lo qué es vivir en buen sitio!* (*Príncipe*, 24.XII.1844). *Frenología y magnetismo* (*Príncipe*, 24.XII.1845). Vol. IV: *El intendente y el comediante* (*Príncipe*, 20.X.1848). *Los tres ramilletes* (*Teatro Español*, 13.III.1850). *Una ensalada de pollos* (*Teatro Español*, 25.X. 1850). *Por poderes* (*Teatro del Drama*, 24.XII.1851). *¡Por una hija!* (*Príncipe*, 15.X.1856). *Entre santa y santo*, prosa cómica, según Bretón, no representable (1861 y 1862).

6. M. Bretón de los Herreros. *Obra Dispersa*. "El Correo Literario y Mercantil". Edición y estudio de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1965, p. 170-171. Lleva fecha de 30 de diciembre de 1831. En adelante, *Obra Dispersa*.

armoniosa", y que este género esté especialmente desprestigiado en los periodos neoclásico y romántico[7], un análisis detenido de su teatro breve muestra una deuda especial con el entremés, cuyos mecanismos conoce, reelabora y actualiza.

Aunque uno de los méritos de Bretón consista en la innovación imperceptible de la tradición teatral áurea, se considera que sus aportaciones vienen de la mano del lenguaje. Le Gentil señaló que su virtuosimo fue auditivo, no visual[8], y Gies añade en reciente publicación sus innovaciones en la experimentación de la voz, el punto de vista y el lenguaje[9]. El éxito de sus comedias no obedece exclusivamente a su habilidad para rediseñar una fórmula cómica, sino a una capacidad verbal, apoyada en "el halago de la rima", que permite al público disfrutar de un tejido teatral desde el plano del lenguaje. En él supo combinar Bretón la fórmula de la "*vis* cómica" con la "sal ática". Los recursos de comicidad verbal son variados. Intentaré mostrar algunos de ellos.

4. Onomasiología del personaje

No es casual en las construcciones literarias la elección cuidadosa e intencional del antropónimo del tipo, personaje o protagonista de la acción. Por el contrario, los autores literarios someten este aspecto a un cuidado proceso de depuración. Ya la conocida "rueda virgiliana" codificaba la creación literaria en tres estilos, *gravis*, *mediocris* y *humilis*, cuyos actantes recibían los nombres de Héctor o Ajax, Triptolemo o Celio, y Títero o Melibeo respectivamente. La deuda clasicista cristalizó en el Renacimiento español[10] esta tendencia, que llevaba a seleccionar nombres de tradición culta para los géneros que así lo exigían, mientras que los géneros que carecían de esta premisa vulgarizaban la onomástica de sus personajes. Así, la diferencia entre los nombres bucólicos de tradición culta, como Salicio (lat. *salix,* 'sauce llorón' y desde aquí 'lacrimoso', como puede observarse en el verso reiterado *Salid sin duelo, lágrimas corriendo*[11]), Nemoroso (lat. *nemus,* 'bosque umbrío' y, por tanto, 'silvano', 'boscoso'[12]), Galatea o Nise[13], y las denominaciones de pastores rústicos, como Bras, Gil, Olalla y Mencigüela, que

7. Emilio Palacios Fernández. "La descalificación moral del sainete dieciochesco", en *El teatro menor en españa partir del siglo XVI.* Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982. Anejos de la Revista *Segismundo*, 5. Madrid: CSIC, 1983, p. 215-233.

8. Georges Le Gentil. *Le poète M. B. de los H. et la société espagnole de 1830 à 1860.* Paris: Hachette, 1909, p. 204.

9. David Thatcher Gies. *El teatro en la España del siglo XIX.* Trad. de J. M. Seco. Cambridge University Press, 1996, p. 214.

10. Evito por su complejidad la intención alegórica y fabulística de la onomástica medieval. El *Libro de Buen Amor* ofrece en España buen repertorio de ambos aspectos.

11. Verso final, decimocuarto, de las estancias V a XV (en esta última con ligera variante) de la "Canción de Salicio", que pertenece a la Égloga I de G. de la Vega.

12. Para las hipótesis sobre las claves onomásticas, véanse A. Gallego Morell. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas.* 2ª ed. Madrid: Gredos, 1972, y G. de la Vega. *Obra poética y textos en prosa.* Ed. de B. Morros. Barcelona: Crítica, 1995, p. 120-121.

13. H. Iventosch. *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española.* Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento. Valencia: Gráficas Soler, 1975.

entroncan con la tradicion popular y con el realismo, permite adscribir por esta característica singular la obra a la esfera de las églogas de Garcilaso o a las de Lucas Fernández. El bucolismo permitió la ficción arcádica, mediante la cual sus personajes sustituían su nombre verdadero por otro que les definía con un rasgo caracterizador. Recuérdense las denominaciones poéticas de los vates salmantinos del siglo XVIII[14] o la nomenclatura académica de nuestros escritores, convención que llega hasta fines del XIX y comienzos del XX. La comedia humanística permitió los hallazgos onomásticos de *La Celestina* (Celestina 'propia del cielo', Calisto 'hermosísimo', Melibea 'la de voz melosa', Centurio 'centurión', etc.)[15]. Sólo en este contexto puede apreciarse el ingenio de la dualidad cervantina Dulcinea-Aldonza[16]. No es otro el mecanismo que permite la oposición entre un héroe caballeresco como Amadís y otro cómico o burlesco, como Lázaro, nombre de conocidas resonancias folkóricas, o entre los personajes de la comedia lopesca, donde el comendador de *Fuenteovejuna*, Fernán Goméz, tiene su antagonista rústico en Frondoso, y Fadrique en Peribáñez. En ocasiones, Lope va más allá y construye obras bajo una clave onomástica. No es otro el principio de *La dama boba* (Nise, Finea, Celia, Clara, Liseo, Leandro, Miseno, Feniso, etc.), cuya protagonista presenta su nombre bajo la dualidad helenizante (Nise) o vulgar (ni-sé, esto es, 'ignorante' o 'boba') y su galán, Laurencio (lat. *aurum* 'oro'), prefiere el brillo del dinero (v. 1908: *troqué discreción por plata*) a los saberes culti-bachillerescos de Finea, emparejada con Liseo.

De esta tendencia, que vincula el estilo literario con calidad social y denominación del personaje, deriva otra, que consiste en dotar de resonancias cómicas, burlescas o degradantes a los personajes que se construyen en la esfera del estilo humilde. Los mecanismos de denominación son diversos. Destacan el de la cosificación y animalización de la onomástica entremesil mediante el ascenso de nombres comunes a propios (Mendrugo, Jáquima, Cabestro), el de la selección por antonomasia de una cualidad degradante (d. Quijote o 'el señor muslera'[17], San-

---

14. César Real de la Riva. "La escuela poética salmantina del siglo XVIII", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XXIV, 1948, p. 321-364. Fernando Rodríguez de la Flor. "La poesía pastoral de un poeta de la *segunda escuela salmantina*", en *Provincia de Salamanca*, 1 (1982), p. 201 y ss. y "Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca", en *Anales de Literatura Española*, nº 2. Universidad de Alicante, 1983, p. 133-153

15. F. Abrams. "The Name *Celestine*: Why Did Fernando de Rojas Choose It", *RN*, XIV (1972-1973), 165-167. Mª Rosa Lida de Malkiel. *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: Eudeba, 1963. Stephen Gilman. *"La Celestina": arte y estructura*. Madrid: Taurus, 1974. E. de Miguel Martínez. "A propósito de los apelativos dirigidos a Celestina", *SPhS*, III (1979), 193-209.

16. H. Iventosch. "Dulcinea, nombre pastoril", en NRFH, XVII, 1964, p. 60-81. R. Lapesa. "Aldonza-Dulce-Dulcinea", en *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Gredos, 1967, p. 212-218.

17. Sebastián de Cobarruvias. *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Madrid: Turner, 1979. S.v. *quixotes*. Existen, naturalmente, otras claves superpuestas en la parodia de esta elección onomástica. Cf. D. Alonso. "El hidalgo Camilote y el hidalgo Don Quijote", en RFE, XX, 1933, 391-397; XXI, 1934, 283-284. Reed. en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*. Madrid: Gredos, 1962, p. 20-28. No obstante, el problema de las construcciones onomásticas es más amplio, como puede comprobarse en L. Spitzer. "Perspectivismo lingüístico en el *Q.*", en *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1968, p. 135-187, y en H. Hatzfeld. *El "Q." como obra de arte del lenguaje*. 2ª ed. Madrid: CSIC, 1966.

cho Panza - Sancho Zancas o su mujer, que pasa de Juana Gutiérrez a Mari Gutiérrez, a Juana Panza, a Teresa Panza y, por fin, a Teresa Cascajo), el de la deformidad física (Diablo Cojuelo, Licenciado Corcovilla) o moral (D. Gil, D. Diego, Narciso, Tronera), propios de la comedia de figurón, del relato picaresco (Lázaro-lazarillo-lacerado; Buscón, Pícara Justina, Bachiller Trapaza), de la sátira barroca, de epigramas y letrillas. Quevedo hizo uso genial de estos recursos y Vélez de Guevara sintetizó todos estos procesos en la construcción onomástica de uno de los personajes de su *Diablo Cojuelo*, el del estudiante D. Cleofás Leandro Pérez Zambullo, "hidalgo a cuatro vientos, caballero huracán y encrucijada de apellidos"[18].

Desde el periodo áureo este recurso se proyecta en todas las esferas literarias y permite, entre otros, construir a Galdós su *Doña Perfecta* (con personajes, como Doña Perfecta, Pepe Rey, el tío Licurgo, la tía Remedios, el faccioso Caballuco, Rosarito o las Troyas, las bullidoras muchachas que, según Galdós, ponen "mote a todo bicho de Orbajosa", entre los que destaca la metátesis de Don Nominavito, apodo destinado a Jacinto, el joven universitario que repasa las declinaciones latinas) o a Valle-Inclán su esperpento *Luces de Bohemia*, donde Max Estrella, don Latino, Zaratustra, Clarinito y otras tantas denominaciones sirven para construir los personajes que muestran los claroscuros de la bohemia y de la realidad española de comienzos de siglo. Los ejemplos podrían multiplicarse fácilmente, pero hemos de retornar a Bretón y mostrar en él esta técnica constructiva.

Bajo el influjo de la comedia de "figurón" construye Bretón *Los tres ramilletes*, apunte sobre el "lindo". En artículo de Rufino J. Cuervo, "lindo", que poseyó en el S. XV el significado de "hermoso, bello y agraciado", pasó a designar a los galanes peripuestos y atildados, sólo pendientes del arreglo de su persona. Recibieron también el nombre de "pisaverdes, lechuginos, petimetres, currutacos y gomosos"[19]. Mme. d'Aulnoy los recordó como "guapos"; en el XIX se actualizaron como "dandies"[20]. En la construcción de esta "figura" y de la obra sigue Bretón el modelo de "lindos" que se ponen de moda con el D. Gutierre de *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro y triunfan con *El lindo D. Diego* de Moreto, quien, en opinión de Alonso Cortés, copió a Guillén[21]. La especificidad del "lindo" fue incorporada por Juan de Zabaleta a la figura global de "el galán" al

18. Luis Vélez de Guevara. *El Diablo Cojuelo*. Edición de E. Rodríguez Cepeda y E. Rull. Alcalá. Madrid, 1968. Estudio preliminar, en particular p. 26-27, donde se advierte que "casi todos los nombres del *Cojuelo* son burlescos y cómicos", v. gr., doña Tomasa de Bitigudino, Rufina, doña Fáfula, don Toribio, don Pascual, etc.

19. Rufino J. Cuervo. "Lindo", en *Revue Hispanique*, IX, p. 5. F. Díaz Plaja. "El perfecto currutaco", en *La vida española en el siglo XIX*. Madrid: A. Aguado, 1952, p. 144. Cadalso en sus *Cartas marruecas* (VII) describió al caballerito andaluz, mientras que un imitador mejicano, J. J. Fernández de Lizardi, identificó en su *D. Catrín de la Fachenda* (1819), "catrines" y "currutacos". Galdós apuntará en *Trafalgar* (1873) una descripción de los petimetres gaditanos.

20. G. Le Gentil. *Le poète M. B. de los H.* Ob. cit., p. 72, 240 y 335-338.

21. Agustín Moreto. *El lindo don Diego. El desdén, con el desdén*. Ed. de N. Alonso Cortés. Madrid: Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 32), 1976, p. XVII. La edición es de 1922.

comienzo de su *Día de fiesta por la mañana* (1654). Las diatribas contra los lindos ocupan un lugar importante en la literatura costumbrista del siglo XVII[22], pero en el teatro de Lope de Vega se convierten en ataques sistemáticos[23]. Moratín, buen conocedor del teatro áureo, recogió algunos de estos rasgos y los aplicó en *El sí de las niñas* a la vanidad inicial de D. Diego, personaje casi sesentón, pero dispuesto a casarse con una quinceañera. Contando con estos precedentes, la elección onomástica bretoniana recae en "Narciso Amorós" para el tipo masculino, mientras que las figuras femeninas obedecen a los nombre de "Rosa, Jacinta y Violeta". El lector reconoce con facilidad la clave floral y mitológica que esconde esta serie, a la vez que el ingenio del autor por rescatar un recurso cultural valioso y ofrecérselo simplificado al público decimonónico.

El desfile de galanes es uno de los recursos más frecuentados por Bretón para construir estas piezas breves y se convierte en el motivo nuclear de *Una ensalada de pollos*, donde Marta, una viuda cincuentona, se desvive por los galanes jóvenes o "pollos". En este caso, Marta pertenece a la tradición folklórica y de ahí lo toma el entremés antes de recalar en Bretón. El Comendador Griego, Covarrubias, Correas y Sebastián de Horozco recogen en sus obras diversas manifestaciones alusivas al personaje de Marta, como "Bien canta Marta después de harta", "Muera Marta y muera harta", "Allá se lo aya Marta con sus pollos", "Los pollos de Marta piden pan y danles agua", etc.[24] En realidad, *marta*, como sustantivo común, es una especie de comadreja, de piel apreciada, cuyo sustento natural son animales de corral y, en particular, pollos. La conversión por alegoría de los sustantivos comunes *marta* y *pollos* en tipos folklóricos lleva al mantenimiento y transformación de sus cualidades originales. Marta, convertida en viuda voraz, engorda y acaba comiendo a los pollos ("Marta, la que los pollos harta") o jóvenes galancetes. El hambre que aquí manifiesta Marta es inequívocamente sexual, con lo que Bretón sigue el modelo de personajes hipersexuales o desviados sexuales que abundaron en el entremés áureo (*El marión* de Quevedo, *Los mariones* de Quiñones, *Los maricones galanteados* de López de Armesto o *Los putos* de Cáncer), cuya única intención es provocar la risa. Bretón ha recogido este tipo folklórico, que pertenece a la mascarada de la mojiganga y al entremés de figuras, y lo ha convertido en el tipo de la "viuda voraz" y de la "vieja verde", en menor modo, de la "coqueta". A su alrededor están los *pollos* o galancetes, "buscones" a su modo, que pretenden a la mujer madura para salir de su pobreza. Para ellos ha elegido el autor nombres significativos, basados en la fórmula onomatopéyica, como Quirico y Pío Pi, o en la fórmula etimológica, como Inocencio y Lactancio. Para ampliar la caracterización y adecuarla a su época, Bre-

22. José A. Maravall. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, 1974, p. 60.

23. J. M. Díez Borque. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, 1976, p. 60.

24. H. Núñez. *Refranes o proverbios en romance, que nuevamente colligió y glossó el comendador*. Salamanca, 1555. S. de Cobarruvias. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ob. cit. Gonzalo Correas. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. de V. Infantes. Madrid: Visor Libros, 1992. Sebastián de Horozco. *Teatro Universal de Proverbios*. Ed. de José Luis Alonso Hernández. Universidad de Groningen - Universidad de Salamanca, 1986.

tón dota a los *pollos* o galancetes de rasgos diferentes. Así, Lactancio, como a su nombre corresponde, será un *pollo* tierno, Inocencio un *pollo* ingenuo y bailarín, Quirico un *pollo* intelectual, escritor y romántico, y Pío Pi un *pollo* catalán que se convierte en *gallo* o dueño del corral de Marta, la gallina clueca que cobija bajo sus alas en protectora ambigüedad a sus galanes.[25]

La ejemplicación de esta técnica de contribución onomasiólogica a la construcción de personajes es harto abundante. Citaré escuetamente algunos casos más. En *El hombre gordo*, el hombre gordo es D. Jerónimo Robledo, que jura "por el emperador Gordiano, por don Bermudo el Gotoso y por Sancho el Craso", autoridades de peso. Quevedo adscribió la denominación de Robledo, "por otro nombre el Trepado", a uno de los reos homosexuales de su *Buscón* (III, IV). El estudiante, cargado de facundia e inventiva, es Facundo. Un hidalgo parlanchín de Jadraque recibe el nombre de Venancio Trigueros y su mujer, seca y rancia, el de Quiteria Romeral. El administrador, que favorece a los jóvenes casados, es Benito. Y de la recién casada, Rosita, dicen: "¡Y es tan linda como su nombre!" Las reminiscencias venéreas de tal nombre son de sobra conocidas: Ovidio las refiere en sus *Metamorfosis*, X, 708-739. Modesto Bonifaz y Engracia Manrique son el misógino engañado por una coqueta y la hermosa viudita de *Entre santa y santo*. En *El hombre pacífico* el protagonista es Benigno, mientras que en *A lo hecho, pecho* el galán, de pretensiones hidalgas, se llama Casimiro Figueroa, pero como "es un oficial de sastre" (y Bretón juega con el calambur) recibe el alias de "Figurín"[26]. La enamorada revela su nombre en una escena de seducción donjuanesca: no es otro que el de Inés Manzano. En *Una de tantas*, Andrés, por su étimo, será un amante varonil; otro galán: "Se llama Lucio Ramos, / arrogante mozo". En *Por no decir la verdad* una linda criolla, vestida, como en la comedia áurea, de hombre por necesidades del enredo, es presentada como Calixto Mendoza, "lindo Ganimedes". Remigia y Laura son nombres, construidos sobre notas musicales, que sirven de protagonistas a las damas melómanas de *El novio y el concierto*. Aquilino Carranque es el galán romántico y bailarín de *El pro y el contra*. En fin, los ejemplos podrían multiplicarse, pues alcanzan a la práctica totalidad de las obras. La propia brevedad de las piezas no permite a Bretón dilaciones en la caracterización de los personajes y, por ello, este recurso onomasiológico es fundamental para la definición *ab initio* de sus tipos.

5. La parodia lingüística

Conocida es la versatilidad lingüística del entremés. Esclavos negros, escuderos vizcaínos, criados valencianos y gascones, jergas profesionales de médicos y

25. Ibo Alfaro ("Una violeta", en *El Semanario Pintoresco Español*, 1857, p. 317-319) recoge un curioso repertorio de galanes (*pollos*, *semigallos*, *gallos* y *necios*), cuya tipología precisa, asociados a los ritos del cortejo y del baile.

26. Cf. M. A. Muro. *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*. Logroño: I.E.R., 1985, p. 118-119.

abogados, bachilleres y estudiantes ladinos, soldados y sacristanes, y rufianes que hacen uso de la germanía ofrecen, entre otros, diversos registros lingüísticos que abonan la comicidad. No cabe albergar duda alguna sobre la deuda con la *commedia dell'arte*, donde las máscaras reflejaban hablas italianas de distinta procedencia. Sin embargo, su uso en el teatro áureo fue tan socorrido que acabó por convertirse en recurso imprescindible para la comicidad escénica. Lope elaboró comedias de negros. La figura de donaire incorporó, a menudo bajo el disfraz de estudiante o de maestro de latín, a su repertorio fórmulas látinas, como declinaciones jocosas, ambigüedades léxicas y traducciones disparatadas. Abundan los ejemplos en casi todos los dramaturgos del periodo, pero son particularmente jocosos los de Lope, Tirso y Moreto. Las jácaras desarrollaron un habla particular, la relativa a los jaques o valentones. Al teatro llegó la sátira de médicos y leguleyos, cuyo rasgo identificador eran sus jergas profesionales, vinculadas con frecuencia al latín. La incidencia de la liturgia latina en la vida cotidiana permitió la incorporación de oraciones, frases y restos de rezos, que, utilizados en un contexto ambiguo, producían resultados inequívocamente jocosos. Incluso la polémica idiomática sobre el cultismo fue trasladada al teatro y, desde su sátira, ofreció registros cómicos. La jerigonza (o "jerigóngora") no podía ser desaprovechada por la sátira teatral y se convirtió en tema literario. Lope fustigó los usos culteranos desde los "Prólogos" de las Partes XV y XVII (1621) de sus comedias y los incorporó a obras como *La dama boba* (I,vii) y Moreto hizo lo propio al llevar el "habla crítica" a *El lindo Don Diego* (v. 1604 y ss.). Por todo ello, estos procesos se convirtieron en jergas humorísticas al servicio de la cómicidad teatral.

Bretón, conocedor y adaptador de obras áureas, no fue ajeno a este rasgo e incorporó al lenguaje teatral del siglo XIX estas variantes lingüísticas, que fueron combinadas con el extranjerismo. Gies reconoce las preocupaciones de Bretón por el lenguaje "con el fin de satisfacer su propio deseo de entretener al público"[27]. Galicismos, anglicismos e italianismos constituyen desde las perspectivas de la proximidad geográfica y de la moda, de la emigración y de la terminología musical las principales esferas de influencia léxica, lo cual, dicho sea de paso, le permite a Bretón penetrar desde el lenguaje teatral en el debate entre extranjerismo y casticismo. Dado que este problema ha sido resumido ya por Muro[28], me ceñiré en este apartado a la parodia lingüística y comenzaré por el uso de las voces latinas.

5.1. *El uso cómico del latín*

En el teatro breve de Bretón existe medio centenar de latinismos expuestos intencionalmente, con voluntad de estilo. Su reconocimiento es instantáneo, pues la cursiva es en casi todos los casos su fórmula de impresión. No alberga

27. David Thatcher Gies. *El teatro en la España del siglo XIX*. Ob. cit., p. 214.
28. M. A. Muro. *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo*. Ob. cit.

Bretón en ningún momento una intención cultista; por el contrario, su pretensión es dar entrada en el lenguaje teatral a un idiolecto cultural, propio de la burguesía madrileña y de la mesocracia española. De ahí que las voces latinas, como ocurre en la tradición teatral española, no estén traídas en sentido recto, sino que a su valor se añaden denotaciones y ambigüedades chispeantes que son ofrecidas al espectador en un guiño de complicidad. Así, *Vade retro*, 'retrocede', 'atrás' (vulgarizado en el teatro clásico como 'arriedro vayas'), no es expresión propia del latín bíblico, lanzada por Jesús a Satanás, sino ofrecida en un contexto en el que un personaje es equiparado con el diablo, sea éste mujer entrada en años y deseosa de fiestas, galanteos y amores o tutor avaro, perverso y gordo, a quien un coro de estudiantes le deniega el acomodo en la diligencia con las expresiones *Exi foras* 'sal fuera', 'afuera', fórmula de exorcismo, y *Abrenuncio* (lat. *abrenuntio*, del inf. *abrenuntiare*, 'renunciar'), expresión ésta que también incluye el rechazo al demonio y se convierte en un modo jocoso de negativa rotunda. Precisamente la exclamación *abrenuncio* la utiliza Bretón como síntesis de la renuncia burguesa a vivir en sitio céntrico a causa de padecer la intromisión de una plaga de vecinos enfadosos y gorrones, y, junto con ella, la conclusión del *Paternoster, sed libera nos a malo.* El maligno ha acabado por adoptar en el teatro bretoniano la morfología burlesca de tutores, viejas verdes y vecinos, a los que es preciso erradicar aunque haya que acudir al argumento político del escándalo, la asonada militar y la conspiración cuartelaria, preparatorios del advenimiento de la República, *verbum caro*, que aquí no llega, a diferencia de la frase evangélica, a consumarse.

Unas décimas escritas para la ocasión (*ad hoc*), improvisando (*calamo currente*) para no perder el favor del sujeto o del autor (*in odium auctoris*), obligan al escritor a ofrecer en *facsimile* poemas para los álbumes de señoritas. Una locuaz criadita puede latinizar su lenguaje *de motu propio*, aunque cometa *lasus linguis* como el anterior y los continúe con *ecetra* o *decetra*. De ahí que el uso correcto en personajes de otro nivel sociocultural lleve a *lapsus* o *lapsus linguae* y a *et caetera*, como, por ejemplo, en la graciosísima conclusión del refrán "No se pescan truchas... *Et caetera*".

El léxico amoroso es especialmente proclive a este tipo de complicidades. *Quid faciendum*? Es preciso no comenzar *ex-abrupto* y mantener un coloquio confidencial, *inter nos*. Una muchacha puede poseer el *maximum* de la gracia y de la virtud, a la vez que el garbo de su atuendo sea el *plus ultra*. El rústico Pascual utiliza metáforas marianas (*domus auria*, *estrella matutina*) para ponderar la belleza de Fermina. El galán carnavalesco se presenta al socaire de la fórmula *ego sum*... y exclama alborozado *bonus, -a, -um* al recibir una invitación a cenar. El casamiento, antes de alcanzar el *fiat*, debe estipularse *pro formula*, con cláusulas contractuales, encabezadas por *item* e *item más*, que sopesen el *pro* y el *contra* y eviten la premura del *ipso facto*. Conviene evitar los frecuentes *quid pro quo* o equívocos y dejar, parodiando a Bretón, "por *si forte*", constancia escrita, ya que *Quod scripsi scripsi*. El *quid* de la dificultad radica en acceder, aunque sea por conveniencia, al *cumquibus* o acuerdo interesado y no someter

el hecho al escándalo o a la *publica vindicta*. En todo caso, al amante arrepentido se le concede el perdón bajo la parodia religiosa del *ego te absolvo*, mientras que el amante apremiado prefiere la opción expeditiva del rapto o el *requiescant in pacem*, el fracaso amoroso. Si el desenlace ha sido exitoso, se exige un *viceversa* o reciprocidad en el trato amoroso. A falta de amor el galán encuentra consuelo en el vino, pues "*In vino veritas*, dice el refrán"; y una vez probado, *repetatur*. La coqueta por su parte despide a los galanes despechados con un innecesario *volaverunt*, de modo semejante a como lo hace Moreto en su *Lindo Don Diego* (v. 1764).

La fraseología religiosa es particularmente abundante, como ha quedado reflejado ya. Al margen de los términos citados, *Deogratias/Deogracias*, *salve* y *Dominus vobiscum* se convierten en fórmulas salutatorias; *laus tibi, Christe...* resulta 'vaya con Dios', un modo de despedida cortés y graciosa; los excesos del martes de Carnaval se equilibran con el *memento homo, quia pulvis es* del miércoles de Ceniza, pues se trata de una relación *inter vivos*; y el *ora pro/*por *nobis* es fórmula pasajera, de levedad e indiferencia.

Una serie de términos son adoptados desde diversas esferas. *In utroque* 'en ambos', expresión que en origen alude a la titulación en los dos derechos, civil y canónico, se traslada a "alcalde *in utroque*" o autoridad civil y militar, "jefes *in utroque*", civiles y militares, y "empresario *in utroque*", teatral y comercial. El *quidam* es el individuo inespecífico, el sujeto, pero también el personaje en busca de identidad, el anticipo del personaje en busca de autor. El *rebus* es la adivinanza, el acertijo en los juegos de sociedad, en los que el varón debe mostrar su ingenio y habilidad. El *récipe* (lat. *recipere*) es la receta médica, el específico que elaboran los boticarios. Al estudiante corresponde el parangón entre los tiempos actuales y los de Cicerón con la mención del *Oh tempora, oh mores*, aunque esa diferencia sea de suyo perceptible en el uso de *omnibus* 'vehículo de gran capacidad', superior al de la diligencia.

La utilización cómica del latín es inocua; no propicia polémicas cultistas o extranjeristas. Se trata de un recurso propio del teatro español, donde se ha consolidado. Goza, pues, de tradición y encuentra la complicidad del público. Por otra parte, la lengua latina se halla presente en la vida cotidiana a través de la liturgia, de su uso como lengua viva por sectores específicos, de su enseñanza en todos los niveles de la docencia; constituye, además, parte capital del léxico técnico (derecho, jurisprudencia, medicina, biología, economía, etc.). A Bretón corresponde su actualización siguiendo los nuevos usos lingüísticos y sociales. En todo ello tiene mucho que ver su capacidad para lograr nuevas contextualizaciones, adaptar fraseología religiosa a situaciones mundanas (del baile, del carnaval, del cortejo, etc.), situar expresiones en boca de rústicos, criaditas o estudiantes para obtener diferentes registros, jugar con el silabismo versal y con la rima para producir alteraciones intencionales, aplicar mecanismos retóricos de ambigüedad, reticencia, ironía, etc. Por ello, la utilización paródica del latín constituye un recurso cómico inestimable, intencional y acrítico.

5.2. *La parodia del francés*

No puede decirse lo mismo del uso burlesco del francés. Aunque su génesis teatral corra pareja a la del latín y a otras parodias lingüísticas, la incorporación cómica del francés se inserta dentro de un problema cultural más amplio, el de la moda extranjerizante. Bretón traslada esta cuestión a su teatro breve, especialmente, en dos obras, que fijan dos aspectos distintos, aunque complementarios, del problema. *Un francés en Cartagena* recoge la polémica entre casticismo y extranjerismo, mientras que *El novio y el concierto* se dirige al 'furor filarmónico' que causa la ópera italiana. Hay que advertir, no obstante, de que, a pesar de los moldes satíricos, Bretón se hace eco de una tendencia que se había incorporado a España con la llegada de la dinastía francesa de los Borbones y que había encontrados sus mejores aliados entre las clases medias españolas. El aprecio por la moda, las novedades y la cultura francesas y, por qué no decirlo, un cierto regusto aristocrático y antipopulista de la mesocracia urbana inciden directamente en la incorporación de hábitos extranjerizantes y de las palabras que los identifican. El idioma se revela como elemento caracterizador y distintivo de un grupo social. Bretón se hará eco de estas tendencias y las satirizará en su teatro.

Al margen de la profusión de modismos o extranjerismos crudos, (*Comm'il faut*, v. 844, *Monsieur*, v. 928, *negligé*, v. 715, *toilette*, v. 933), favorecidos por usos burgueses semejantes a los que Cadalso recoge en sus *Cartas Marruecas*, es frecuente la presencia de galicismos, en especial los que provienen de la moda y del baile: *frac* (v. 729), *Milord* (v. 928), *galope* (v. 1113), *rigodón* (v. 239), *mazurca* (v. 238), etc. Alguno de estos términos no es francés, pero su incorporación se produce a través de la moda parisina, con lo que debemos considerarlo préstamo francés. En efecto, una de las características léxicas más destacables de la obra es la aparición de galicismos. Algunos estaban ya asimilados por la norma castellana, como *tren* (v. 1107), adquirido a mediados del s. XVII; *escote* (v. 177) y *garzón* (v. 924), ya en Berceo; *galante* (v. 1133), documentado en el *Diccionario de Autoridades*; *ambigú* (v. 264), utilizado por Ramón de la Cruz, etc. Otros eran de reciente adquisición y Bretón los incorpora por vez primera a su obra desde estas piezas breves: *abone* (v. 420), cuya primera documentación se remonta a Moratín; *frac* (v. 729), recogida en el mismo año 1843 por el diccionario de la R.A.E.; *galope*, de uso todavía reciente en Francia; *mazurca*, documentada por vez primera en nuestro autor; *polca*, introducida en París en 1840; *rigodón* (v. 239), también documentada por vez primera en Bretón; *rango* (v. 996), rechazado aún por Baralt[29], y *tremó* (v. 930), recogida por la RAE en 1817.

La acción de *Un francés* es muy sencilla: Gustavo de Martignac llega a Cartagena para contraer matrimonio con Dolores. El acuerdo, que obedece a esquemas moratinianos, ha sido concertado por sus progenitores. Gustavo busca como esposa a un prototipo de mujer española que ha consagrado el romanticismo francés: manolas, mujeres que fuman y llevan navaja en la liga, que cantan el zorongo y la

29. R. M. Baralt. *Diccionario de galicismos*. Madrid: Visor Libros, 1993.

cachucha y muestran un comportamiento desgarrado y pasional. Bandoleros, majos, toreros y frailes rectores, uno en cada casa, conforman esta visión de la España romántica que Víctor Hugo y, en particular, uno de sus seguidores, Théophile Gautier, autor del *Voyage en Espagne*[30], han contribuido a consagrar. Ante tales planteamientos, Dolores, con el beneplácito de su padre, rechaza a Gustavo.

Las situaciones cómicas, producidas por el contraste entre el arcaico costumbrismo de Gustavo y el europeísmo (incluso francés) de Dolores, sirven a Bretón para realizar una censura de los tópicos románticos que determinada literatura europea había generalizado sobre nuestro país. En su *Voyage en Espagne*, escrita apenas dos años antes del estreno de *Un francés*, Gautier dibuja una sociedad folklórica, pintoresca, atrasada en todos los aspectos, pero que le atrae enormemente. Bretón entiende que la clase media española se halla en las antípodas de los esquemas costumbristas de Gautier, pues no sólo no responde al estereotipo romántico sino, por el contrario, se ofrece la paradoja de que sus hábitos se han afrancesado. Por ello, la comicidad de *Un francés* ha de verse como censura al costumbrismo romántico y la construcción de Gustavo como una figura cómica más que añadir a la galería de galanes románticos que aparecen en el teatro de Bretón. En este sentido Bretón participa de una corriente que reacciona contra escritores de la "mala escuela" romántica francesca, como Hugo, Sand o Dumas, en cuyos escritos abundaba lo exagerado e inverosímil. En *Un francés* Bretón realiza mención explícita del *Antony*, obra de Dumas hijo, famoso y desmesurado drama romántico que se popularizó en España poco después de su estreno[31]. Dicha mención obedece al símil que hace Dolores entre el héroe de Dumas y nuestro infeliz Gustavo. La comparación produciría la inmediata hilaridad entre el público de la época, pues nuestro francés, ingenuo y bonachón, constituye la auténtica antítesis de Antony, personaje apasionado, despiadado e infernal. Por ello, las alusiones burlescas a las obras románticas exaltadas, francesas en su mayoría, parecen inevitables y cristalizan en una reacción que comienza en la década de 1830, de la que va a convertirse en catalizador el artículo de Mesonero Romanos "El Romanticismo y los románticos"[32] (1837). Otros autores, entre los que se encuentra Bretón con su críticas a Gautier y a Dumas, siguieron sus pasos, contribuyendo a minar poco a poco el que a la postre sería nuestro breve movimiento romántico.

Bajo el argumento entremesil de la parodia lingüística del francés y los esquemas de la comedia de figurón construye Bretón el tipo cómico de *francés*. Sus esquemas verbales alcanzan a varios planos. Comienzan por construcciones que pertenecen al nivel fonético-fonológico, como aquellas que reflejan la dificultad por articular el fonema correspondiente a la vibrante simple /r/, que los franceses reproducen utilizando la vibrante velarizada propia de su idioma. En *Un francés*

---

30. Thèophile Gautier. *Viaje por España*. Barcelona: Taifa, 1985.

31. Alejandro Dumas. *Antony*. Drama nuevo en cinco actos. Madrid: Escelicer, 1963.

32. R. de Mesonero Romanos. *Escenas y tipos matritenses*. Ed. E. Rubio Cremades. Madrid: Cátedra, 1993.

en Cartagena esta pronunciación se representa a través de la amalgama gráfica de [j] y [r], como por ejemplo: *salejro* (159), *Dolojres*, *prisionejro* (404), *truvadojres* (508), etc. Otra característica es la que representa la pronunciación de velar oclusiva /k/ en sustitución de una velar fricativa /x/: *finco* (371) por finjo, *Cartaquena* (402) por Cartagena, *cóvenes* (478) por jóvenes, etc. Para manifestar la dificultad de Gustavo a la hora de pronunciar la vibrante /r/, Bretón utiliza la grafía de la vibrante múltiple /r/: *ladrrón* (372) por ladrón, *trriplemente* (443) por triplemente, *crriada* (455) por criada, *comprrendo* (569) por comprendo, *suegrro* (741) por suegro, etc. Por último, encontramos el fenómeno del seseo, que consiste en la pronunciación de la sibilante /s/ en lugar de la interdental fricativa /θ/: *nasido* (278) por nacido, *Lopes* por López, *resiben* (408) por reciben, *franseses* (482) por franceses, *desía* (542) por decía, etc. Todos estos rasgos dibujan una realidad, pero no dejan de sostener un propósito cómico o paródico.

Continúa Bretón su visión paródica del francés desde el nivel morfológico-sintáctico, cuyo fenómeno más generalizado consiste en la confusión de los verbos ser y estar. No hay que olvidar que en francés los significados de ambos son asumidos por el verbo *être*: *vos no estás donna Dolojres* (366); *aquella tos que tosía / estaba la de Dolojres* (527-528); *Ése no está el uniforme* (570); *está mucho redundante* (752). La construcción *está nasido...* (378) corresponde a *est né*, propia del "passe compossé francés", la cual induce al error del joven Gustavo.

La incorrecta utilización de los pronombres personales o la incorporación a su esfera de los posesivos es otra característica del habla del personaje: *Mi no finco yo* (371), *Mí no ladrrón* (372), *mi, yo soy un amojroso* (373), *no vengo a buscar a tigo* (393), *mi, yo soy fransés* (410), *mí no entiendo de pulmones* (526), etc. Los cambios de género también aparecen, aunque en menor medida que los otros fenómenos: *compatriotes* (470), *los costumbres españoles* (472). Quizá sea más relevante la utilización de estructuras sintácticas propias de la lengua francesa: *Dios me en guarde* (362), *Persona no me responde* (398), relacionada con las partículas negativas "personne ne", *es así que a los huespedes* (407), *Con del choriso e morsilla* (782), utilizando el partitivo francés introducido por "de".

Bretón continúa la parodia en el plano léxico, apartado al que pertenecen las deformaciones léxicas o *barbarismos*. Lázaro Carreter define el término barbarismo como una falta de lenguaje que cometen los extranjeros al adaptar a la lengua que pretenden hablar palabras de su propio idioma o de otra lengua que tal vez conocen mejor[33]. Siguiendo este criterio, podríamos seleccionar, entre otros, los términos: *apelan* (799), del francés *appeler*, costumbre (938), del fr. *costume*, *demando* (394) y *demandé* (518), del fr. *demander*, *desbarco* (1253) y *desbarqué* (508), del fr. *débarquer*, *eternal* (392) de su homónimo francés, *exprimo* 'expreso' (1071), del fr. *exprimer*, *fregata* (539), del fr. *fregate*, *fuerte* 'muy, demasiado' (793), del fr. *fort*, *manca* 'falta' (1020), del fr. *manquer*, *meprisa* 'desprecio' (1075), del fr. *mèpris*, *meter* 'poner' (820), del fr. *mettre*, *mundo* 'gente', 'personas'(406), del

33. F. Lázaro Carreter. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1990.

fr. *monde*, *parfectamente* (744), del fr. *parfaitement*, *parfecto* (940), del fr. *parfait*, *permisión* (519), del fr. *permission*, *populasiones* (474), del fr. *populations*, *rasar* 'afeitar' (750), del fr. *raser*, *restar* 'quedar' (1021), del fr. *rester*, *romanesco* (1268), del fr. *romanesque*, *se evanuye* 'se desmaya' (1278), del fr. *s'èvanouir*, y, por último y para no ser más prolijo, *solmente* (968), que vendría del francés *seulement*, cuya pronunciación es muy parecida.

Cabe considerar también como barbarismos los cambios acentuales, que se hallan en términos como *musica* (364), *huespedes* (407 y 479), *Malaga* (476), *filosofos* (471), *Mojretós* (484), *mascara* (471), *seremonía* (756), *Cordoba* (944), *filarmonico* (1154) y *credulo* (1256). En alguno de estos casos el cambio acentual está motivado por necesidades de rima, pero otros son simplemente imitaciones fonéticas que reflejan la parodia del lenguaje de un extranjero. A este apartado se puede incorporar el empleo de dos calcos de expresiones francesas: *bello-padre* (582) y *golpe de puño* (382), provenientes de las formas *belle-père* 'suegro' y *coup de poingt* 'puñetazo'. Igualmente cómicas, pero ajenas ya a la esfera del barbarismo, pues se trata de casos de duplicidad lingüística, son algunas de las numeras expresiones íntegramente francesas que utiliza Gustavo: *Oh, mon Dieu!* (380), *ventrebleu* (381), *Tais toi!* (384), *Fi donc!* (391), *Ah, maladroit que je suis!* (561), etc. Con todo ello logra Bretón un efecto cómico inmediato, a la vez que, como se ha dicho, una censura más profunda de los patrones románticos que inspiran estos mecanismos burlescos.

5.3. *El italiano y la sátira filarmónica*

Mientras la parodia del francés se inserta en un contexto polémico y de trasfondo ideológico profundo, la del italiano es más epidérmica, pues queda reducida al furor filarmónico que producen los esquemas musicales introducidos por la ópera italiana y a las consecuencias lingüísticas que de ellos derivan. No es por ello desdeñable esta cuestión, que se integra en el marco general de la polémica entre casticismo y extranjerismo, pero su hondura no alcanza la arriba expuesta.

Aunque algunas situaciones de *Un francés* (1843) sean aplicables a este caso, como las manifestaciones de la criada Pepa, simbiosis entre los gustos musicales castizos (serenatas nocturnas, coplas rondeñas, fandangos, jotas, polos, manolas, cachuchas) y los importados de Francia ("¡Y poquito / me gusta a mí la mazurca, / y el rigodón, y la greca! / Pero lo que más me gusta / es el vals.", vv. 237-41), es *El novio y el concierto* (1839) la obra que centra la polémica sobre los gustos musicales de las clases medias. Bretón zanjará la cuestión oponiendo la canción española a la ópera italiana y realizando una sátira contra los *dilettanti* y sus hábitos lingüísticos. Voces propias de la técnica musical, como *allegro, andante, crescendo, maestoso, piano*, alternan con otras que pertenecen a modalidades musicales, como *cabaletta, duetto, preghiera*, o a géneros musicales, como *bufo*, sin faltar términos que se hallan en la esfera de la voz, como *orecchiante, partichino, sfogato, spianato, tessitura*. Todo ello va destinado a evitar el *fiasco* o fracaso. En el proceso se incorporan a escena nuevos tipos cómicos, como el *dilettante* o

"melómano", cargado de afectaciones ridículas, la "diva" o "prima donna" (*cantatriz* o *cantarina*, según terminología de Bretón), caracterizada por su artificiosidad, mimos y dengues, y el "maestro de canto", idólatra de la "diva" y tirano con los demás.

Recurso que Bretón aprendió del *vaudeville* fue el de la música, que integró en sus comedias como tema literario y como técnica específica. Rechazó la disposición de la música al modo del entremés o de la comedia áurea, donde era ajena a la fábula y ocupaba un lugar fijo al final de la representación. La deuda de la comedia de Bretón con la música se cimenta en los genéros dieciochescos del melólogo o diálogo musical y la tonadilla[34] y se amplía con el *vaudeville* y con la ópera. Sin embargo, la moda de la ópera italiana, que se adueñó de la escena y de la vida españolas, llevó a Bretón a escribir su sátira contra "El furor filarmónico"[35] y a fustigar esta costumbre en la escena.

La incorporación de la música a la comedia la realiza Bretón progresivamente. En primer lugar se observan tenues alusiones al tema, expuestas con un fondo musical festivo o carnavalesco, propio de las mojigangas, aspecto que puede observarse en *Lances de carnaval* y en *Una ensalada de pollos*. Aparecen después tonadillas populares, perceptibles en *El poeta y la beneficiada*, *El hombre pacífico*, *Mi secretario y yo* y *Un francés en Cartagena*, o "cuplés" y cantables de mayor entidad, como arias, duettos, etc., derivados de la opereta y de la melomanía que impregna a la burguesía española, reflejados en *Medidas extraordinarias*, *Los solitarios* y *El novio y el concierto*. La síntesis de los planteamientos musicales se concreta, como queda dicho, en *El novio y el concierto*, obra en la que Luis modifica su actitud amorosa sustituyendo a Remigia, cantante de ópera, por Laura, la prima pobre y sirviente, a quien llama Bretón "segunda *Cenerentola* olvidada", pues ha construido su obra sobre la fábula de *La Cenicienta* y sobre los ecos de la ópera bufa del mismo título compuesta por el maestro Rossini[36]. Laura gusta de la canción española, como el *Chairo*, la *Manola*, la *Aguadora*, la *Cachucha*, el *Bolero* y tantas otras. Bretón volverá a repetir el tema en *Medidas extraordinarias*, oponiendo las canciones españolas (el *Lelé*, el *Alza pilili*, el *Dulce imán* o el *Trípili Trápala*, etc.) a la *Atala*, al "Casta diva" de *Norma*, a cavattinas, arias, duettos, etc.

El recurso de la música es habitual e importante en la configuración de la comedia bretoniana. Al menos una tercera parte de las comedias breves poseen en su estructura una parte musical. Ello se debe a la recepción de la influencia vaudevillesca, pero también a la sátira contra el furor filarmónico y a las preocupaciones lingüísticas de nuestro escritor, que le llevan a censurar la jerga que ori-

---

34. J. Subirá. *La tonadilla escénica*. 3 vols. Madrid: R.A.E, 1928-1930, y *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. Barcelona: CSIC, 1949.

35. M. Bretón de los Herreros. *Obras* de... *Poesías*. 2 tomos. Madrid: Imprenta Nacional, 1851. I, 35-48.

36. M. Bretón de los Herreros. *Obra Dispersa*. Ob. cit., p. 104: "Nueva representación de *La Cenerentola*, ópera bufa del maestro Rossini".

gina y a ironizar desde la perspectiva musical sobre la invasión de extranjerismos y préstamos léxicos, que, con criterio casticista, considera prescindibles.

6. El léxico cómplice

No podía faltar en la comedia bretoniana el reflejo de un tema universal como es el del amor. Para ello Bretón utiliza diversos recursos, alguno de los cuales se inserta en la esfera de la comicidad verbal, que es el objetivo de esta lección. El más inmediato y perceptible proviene del epigrama, expuesto a través de coplillas epigramáticas o de expresiones en prosa que encierran la concisión y agudeza verbal propias de esta técnica, como por ejemplo en *El hombre gordo*, esc. I, donde un administrador del transporte público se queja de la escasa venta de pasajes y de la impuntualidad de los viajeros con ayuda de la disemia de *diligencia* 'carruaje', 'virtud opuesta a la pereza'

> Esto es un cargo de conciencia.
> Nunca saldrán del parasismo,
> aunque les diga el catecismo:
> "contra pereza, *diligencia*".

En *Entre santa y santo* Bretón vuelve a insistir en este ingenio verbal a través de un mecanismo de paronomasia. Los enamorados se conocen en una diligencia, por ello: "El amor, harto *diligente* ya de por sí, ¿no ha de serlo embutido en una *diligencia*?" El motivo debía formar parte de las aventuras amorosas que propiciaban los encuentros casuales de los viajes, pues con ligeras variantes Ibo Alfaro lo referirá años después en el cap. II de su novelita sentimental *La corte de amor*. Allí Jaime se enamora de Ángela con igual velocidad que la del tren en el que viajan.

Las coplillas epigramáticas prestan su agudeza a otras fórmulas métricas, como relaciones romanceadas y redondillas, con las que se consigue una redefinición de Amor, a la vez que una nueva iconografía:

> Sí, en el siglo de las luces...
> –fósforos diría yo–,
> la virtud está en la bolsa,
> si antes en el corazón,
> Cupido es un zurupeto
> que a Mercurio suplantó,
> la aritmética es su aljaba,
> su flecha el *por cuánto vos...*,
> y su amor no es ya un sentimiento,
> sino una cotización.
>
> *Por poderes*, 49-58.

Por ello Bretón se preguntará en *Mi secretario y yo*, 266-7:

¿Es otra cosa el amor
que un tratado de comercio?

Desde esta perspectiva se produce una contaminación entre los campos semánticos del amor y del comercio, de ahí que la clave cómica resida en el hallazgo de léxico disémico que, perteneciendo a ambas esferas, pueda ofrecer la necesaria ambigüedad, como *billete, misiva, carta, letra, prima, prenda, deuda, banco, sociedad*, etc. En un contexto social marcado por la especulación pública y privada estos elementos poseían el valor añadido de la actualidad y gozaban de la complicidad del público. Bretón compuso un poema a "El agiotaje", donde repasa las sociedades industriales y comerciales y los mecanismos de la Bolsa madrileña de 1847. Bajo la parodia de las misivas amorosas, propias de la novela sentimental, remeda Bretón la petición de mano de un comerciante torpe en materias venéreas. Aunque el verso lo oculte, la misiva posee la estructura de las cartas comerciales con el formulismo abreviado, como encabezamiento con referencia al destinatario, saludo, exposición sucinta, despedida y firma del remitente.

"Señora doña Isabel
de Grávalos y Peralta,
condesa viuda de Tilo
y marquesa de la Zarza.
Muy señora mía y dueña:
Si una *firma* acreditada
es bastante *garantía*
para una mano en *subasta*,
endóseme usted la suya
y hará merced señalada
a su atento servidor
que besa sus pies, COTANZA
y COMPAÑIA".

Mi secretario y yo, 361-371.

La misiva erótico-comercial resulta ingeniosa, aunque desafortunada y el enamorado acabará recurriendo a la virtud que le caracteriza, la sinceridad. El tema del galán torpe o de su antítesis, la dama boba, forma parte de la tradición áurea, a la que tan fiel es Bretón, pero aquí posee tratamiento y desenlace propios. Bretón insistirá en estos esquemas en otros lugares de su producción breve, como en *El intendente y el comediante*, *Por poderes* o *Aviso a las coquetas* (vv. 461 y ss), donde un galán viejo, calvo y rico mercantiliza una declaración de amor.

El recurso anterior se convierte una auténtica fórmula cuando Bretón decide repetir el proceso de combinar dos campos semánticos, uno de los cuales, el del amor, es fijo, mientras que el otro, plural, produce las variantes cómicas. Necesario a ambos campos será un léxico común, disémico o asociado mediante recursos diversos. La fórmula anterior, explotada también en sus *Poesías* (v. gr. en el poema "La política aplicada al amor. Carta erótica en estilo parlamentario"), se convierte en notable hallazgo cómico, que la pluma de Bretón sabe explotar con

habilidad. Así, plagada de ambigüedad, reconocemos la carta que contiene la declaración de amor de un aprendiz de sastre, Casimiro Figueroa, por otro nombre, Figurín. Bretón dispone el léxico disémico en los versos finales de las redondillas:

Inés, tu amor es mi vida
desde que te vio mi afán
oyendo una misa en San
Antonio de la Florida.
Pues tu padre me coarta
el placer de hablar contigo,
mi pensamiento te digo
hilvanado en esta carta.
Mis intenciones son puras,
como manda el calendario,
y al que diga lo contrario
le sentaré las *costuras.*
Pidamos su bendición
al cura párroco, pues
estamos los dos, Inés,
cortados por un *patrón.*
Si logro que te decidas
a quererme por completo,
para lograr el objeto
yo tomaré mis *medidas.*
Aunque te guarde esa bruja,
si yo cuento con tu fe,
no temas: me meteré
por el *ojo de una aguja.*
Pero si te hace la *capa,*
mejor para mi deseo,
que es mujer, a lo que veo,
de muchísima *solapa.*
Adiós, aquí y en Lisboa
y donde quiera que estés
te adora y besa tus pies
CASIMIRO FIGUEROA.

A lo hecho, pecho, 531-62.

Una vez establecida la fórmula cómica, Bretón puede decantarse por todo tipo de variantes. Así, en *El novio y el concierto* (Act. I. Esc. VI) utiliza el furor filarmónico de una cantatriz para dirigirse a su enamorado:

Remigia: ¿Usté es también filarmónico
dilettante?... Esto es...
Luis: Entiendo.
Remigia: Apasionado a la música.
...
Luis: Tuve afición a la flauta

cuando estaba en el colegio,
pero la dejé muy pronto
por no afectarme del pecho.
Remigia: ¡Como ha de ser...! Pero... basta
que sea usted a lo menos
un buen *orecchiante*. Así
habrá *compás* y *concierto*
en nuestro enlace y, *unísonas*
nuestras voluntades, creo
que, sujetos a una *clave*,
no nos *desafinaremos*.
Luis: ¿Qué puedo yo responder,
señorita? Soy muy lego,
y hasta que vaya instruyéndome
en ese lindo dialecto...
Remigia: ¡Oh! con el tiempo...
Luis: (Más fácil
sería aprender el griego.)
Lupercio: Sí, que el amor *vocaliza*
principiando con *arpegios*,
y, si hay buena *tessitura*
en la *frase* y se *entra a tiempo*,
se pasa en una *volata*
con auxilio del *maestro*
desde un *adagio maestoso*
a un *sfogato crescendo*.

Por ampliación de contenidos, el amor puede quedar relegado a segundo plano. Entonces el léxico gozará de mayor libertad y servirá para exponer un conflicto interior que se halla en la intimidad del personaje. Se trata de la expresión de un debate interno del que se muestran las contradicciones en clave burlesca. No es otro el modo de construcción del siguiente pasaje, en el que el pacífico Pascual, confitero de profesión, relata con pesar a su amada Fermina su inmedia leva.

Pascual: No nací para guerrero.
En mi corazón no hay hiel.
Soy dulce como la miel...
¿Qué quieres? ¡Un confitero!
¿Con qué ardor quieres que riña
quien ha crecido en su aldea
entre cajas de jalea
y almendras de garapiña?
Dame, hermosa, un cucurucho
de yemas o tres peroles,
pero ¡morder el cartucho...!
A la guerra no se va,
Fermina, a comer turrón
ni balas de plomo son
peladillas de Alcalá.

Y si tus dulces miradas,
en cuyos rayos me pierdo,
son más dulces que el recuerdo
de mis dulces mermeladas,
¿no he de mirar con enojos
al que alejarme pretenda
del azúcar de mi tienda
y de la miel de tus ojos?

Pascual y Carranza. Esc. II.

Por último, la hibridación prescinde del concepto amoroso y de su léxico y alcanza nuevas mixturas. Censura ampliamente Bretón desde la escena (*Ella es él, Pruebas de honor conyugal*, *Aviso a las coquetas*, etc.) los lances de honor que acaban en duelo y para ello satiriza esta costumbre con personajes ridículos, caracterizados por alguna singularidad lingüística. En *El pro y el contra*, esc. XVI, presenta a un duelista expeditivo que vive pendiente del tiempo y de su reloj.

Santiago. Muy bien. ¿Armas?
Luis. Florete.
Santiago. Dos bien agudos
tengo en casa. *Andando.*
Luis. ¿Ahora?
Santiago. El llanto sobre el difunto.
Luis. Mañana. Hoy tengo qué hacer.
Santiago. *Mañana* tomo yo el rumbo
de Valencia, y no me voy
sin venganza, conque, *al punto*...
Luis. Mucha prisa tiene usted
de saludar el sepulcro.
Santiago. Sígame usted y veremos
quién hace antes el saludo.
Es la cosa más sencilla...
En menos de *diez minutos*
acabamos. Vivo cerca.
Mientras a mi casa subo
y bajo con los floretes,
pasan *cuatro*, y digo muchos;
en *otros dos* nos plantamos
desde la calle del Burro
en las ruinas del convento
de la Merced. No soy zurdo,
usted no es manco; *otros tres*
prudentemente calculo
para que uno de los dos
viaje en posta al otro mundo.
Ea, vamos. [Mira el reloj] *Son las seis*
menos cuarto y tres segundos.

Luis, herido en una mano, cuenta a su hermano Julián el desenlace (esc. XX), no menos cómico, pues salva su vida por la ridiculez cronológica de su contrincante, que ha calculado que el duelo ha de durar "menos de diez minutos". Al ir a darle la estocada definitiva, advierte que el plazo ha concluido y debe emplear el tiempo en nuevas ocupaciones:

Luis. Más diestro, no más valiente,
mi rival me ha herido, y ¡zas!
me ha desarmado. *Item* más,
y es milagro que lo cuente,
pero con cara de risa
mira el reloj, pega un brinco
y exclama: "¡*Seis menos cinco*!
Ya basta. Abur. Tengo prisa".

El duelo vuelve a ser satirizado por Bretón en *Los tres ramilletes*. Esc. XIX, donde propone un desafío singular e hilarante entre un "lindo" y un esposo ofendido, que resulta ser un boticario. Para incrementar los efectos cómicos Bretón añade el recurso de la rima esdrújula, soporte del léxico del farmacéutico.

Boticario: Mas el arma mortífera
que a esta cuestión ponga límite
no será pistola horrísona
ni agudo estoque, no. ¡Cáspita
de eso no entiendo una sílaba
y no he de exponerme estúpido
a que una mano sacrílega
o me desbarate el tímpano
o me atraviese las vísceras
... ...
Aquí traigo un *récipe*.
En esta caja hay dos *píldoras*
que, aunque al parecer idénticas,
la una es mortal, la otra... insípida.
[A D. Ramón abriendo la caja].
Usted dará a cada prójimo
una de estas dos *partículas:*
¿a quién le tocó el *arsénico*?
pronto lo dirán los *síntomas*.
Al que se libre del *tósigo*
válgale San Pedro Advíncula
y al que muera de la *pócima*
que le recen una antífona.

Las posibilidades de explotación de este recurso son infinitas. Desde el plano léxico Bretón quiere mostrar las contradicciones de sus personajes, pero no en clave tragi-romántica, cuanto en el rediseño de una concepción cómica que, contando con el respaldo ético de los postulados moratinianos, basa sus argumentos en el lenguaje y en sus efectos declamatorios.

No acaban aquí los hallazgos bretonianos para conseguir fórmulas léxicas que, al servicio de la comicidad escénica, persigan la sátira de costumbres. La sátira contra los románticos (particularmente abundante en el teatro breve, con referencias importantes, entre otras obras, en *El Pro y el contra, Una de tantas, El hombre pacífico, Un francés, Entre santa y santo*), contra el furor filarmónico, contra el furor amatorio y matrimonial de viejas verdes, patronas, viudas y coquetas, contra los abusos de autoridad de alcaldes y militares, contra el exceso de bullicio carnavalesco, contra los duelistas, contra los vecinos y parientes, los apuros de los cesantes, el hambre, etc. constituyen motivos costumbristas que Bretón explota desde un léxico perspicaz.

Sin embargo, con todo ello, no reside en el ingenio léxico del autor la mayor virtud de estas obras, cuanto en poner el lenguaje al servicio de la acción teatral. Los abundantes *quid por quo* que se dan en el plano de la acción corresponden a este equívoco lingüístico. De ahí que exista un paralelismo entre el enredo de la acción y sus procesos léxicos, con lo que estas piezas breves logran un equilibrio notable entre acción y lenguaje. La comedia entonces se articula desde dos planos convergentes, lenguaje (y mecanismos verbales y declamatorios que lo ponen a disposición del público) y acción cómica (construida sobre un enredo que se basa en abundantes equívocos y burlas, de las que el propio personaje tiene conciencia) y consigue, sin acritud, reflejar y satirizar las costumbres burguesas. *Fustigat ridendo mores*. Bretón explotó como nadie estos recursos de comicidad verbal. Flynn, prendado por la técnica de estas obras, expuso en 1978: "Algunas de las *comediejas* de Bretón son, en verdad, gemas literarias, como una narración breve de la Pardo Bazán, una *leyenda* de Zorilla o un *entremés* de siglos pasados"[37]. Mi objetivo, en la exposición que ahora concluye, ha consistido en mostrar algunos de los mecanismos lingüísticos de estas "gemas", con frecuencia olvidadas, a las que Eugenio de Ochoa denominó el "género de Bretón".

37 G. Flynn. *M. Bretón de los Herreros.*Boston: Twayne Publiserhs, 1978, p. 114.

BRETÓN DE LOS HERREROS TODAVÍA

Juan María Díez Taboada
(Instituto de Filología. C.S.I.C.)

1. Los cincuenta años de la fundación del *Instituto de Estudios Riojanos,* que con tan preciosos programas celebráis y celebramos este año, me permiten tomarme la libertad de contar una historia que nunca he referido, pero que ahora viene muy a cuento recordar, porque es la historia de un libro del *IER*, nacido en una época ya muy pasada, que hoy podemos llamar heroica.

Todo vino por culpa, sobre todo, del travieso de Bretón, que, más ladino de lo que podía imaginarse, irrumpió muy pronto en mi *curriculum vitae* por casualidad. He de confesarlo: Bretón no era un autor en el que yo trabajase por afición, ni tampoco porque le hubiese encontrado entonces un peculiar interés profesional. Llegué a trabajar en Bretón como resultado de una circunstancia concreta e inesperada. Ocurrió hace más de treinta años que una persona, a la que Don José Simón Díaz había encargado recoger los artículos de crítica literaria publicados por el autor en *El Correo Literario y Mercantil*, no había logrado culminar su labor, por utilizar únicamente la colección de *El Correo* existente en la Biblioteca Nacional, a la cual le faltan muchos números y páginas. Así, había enviado a la imprenta copia de una serie insuficiente de artículos, y al comprobar el fracaso de su labor, la había abandonado. Don José Simón acudió entonces a Juan Manuel Rozas y a mí, a fin de que completásemos la colección de artículos y preparásemos la obra para su publicación, haciendo para ella un estudio que le precediese como introducción. No se trataba de recoger todos los artículos dispersos de Bretón, eso resultaba de momento imposible por las prisas y las exigencias que las circunstancias imponían, ya que, al estar compuestos en plúmbeas galeradas los que nuestra antecesora había mandado a la imprenta, ésta reclamaba recuperar el

plomo cuanto antes. El trabajo que se nos planteaba era complejo, sobre todo para los medios de que entonces disponíamos. Se trataba, primero, de conseguir una colección completa de *El Correo;* segundo, de copiar los artículos que faltaban en la colección de la Biblioteca Nacional; y tercero, lo más peliagudo, convencer a los linotipistas de que tenían que retrasar la recuperación de su plomo, y, en cambio, meter todavía muchos más quilos del mismo metal en la composición de los artículos que faltaban y que creo recordar eran bastantes más de la mitad del total que al final apareció en el volumen, y luego todavía hacernos el favor, (para favores estaban), de intercalarlos en su lugar correspondiente entre los que ya estaban compuestos; en cuarto lugar, teníamos también que corregir pruebas del total, de los artículos antiguos y de los nuevos, y cuando ya estuviese todo compuesto y preparado en linotipias de Madrid, la guinda de la tarta, mandarlo a tirar aquí a Logroño, bajo la dirección del recordado José María Lope Toledo. Naturalmente, dada la imposibilidad de hallar una solución rápida, la cosa, por el contrario, se prolongó enormemente. Como a la imprenta le urgía, como he dicho, recuperar el plomo, aceptó muy a regañadientes componer los artículos que faltaban. Sólo la amenaza de negarnos a hacer la obra y de que así entonces no cobrarían lo que habían ya compuesto, les hizo plegarse a nuestros deseos y acceder, ya que al fin y al cabo comprendían que no era nuestra la culpa, y que nosotros no habíamos hecho más que heredar un moribundo. La contrapartida era que Rozas y yo, en traje de faena, fuésemos a la imprenta a ayudarles a intercalar los artículos moviendo las galeradas de plomo, quilos y quilos, a lo largo de una galería de más de ochenta metros de longitud. Las manchas de grasa en manos, cara y traje eran lo de menos, lo de más era la cantidad de polvo que se levantaba en la susodicha galería, donde Rozas y yo hacíamos solos todo el trabajo, porque lógicamente los linotipistas, que cobraban, como todos, por horas y líneas hechas, no querían perder ni un minuto de su tiempo y su trabajo en ayudar a nadie. Por otra parte, cuando terminaban su jornada, estaban demasiado cansados, y se iban dejándonos la llave para que siguiéramos nuestra tarea de intercalado a fin naturalmente de acabarla cuanto antes, porque eso sí que les interesaba. Trabajamos muchos días, semanas, empezábamos por la mañana, comíamos en un restaurante económico de la calle de Atocha, y seguíamos por la tarde. En total no me acuerdo exactamente cuánto tiempo nos llevó este trabajo de peones de imprenta, pero desde luego fue excesivamente largo y latoso, como muchísimo más largo había sido el tiempo que pasamos recogiendo artículos de la colección completa que sólo logramos a base de las tres incompletas existentes en Madrid: la de la Biblioteca Nacional, la del Ateneo y la de la Hemeroteca Municipal. La corrección de pruebas también fue muy laboriosa y de nuevo tuvimos que pelear con los regentes de las linotipias, a fin de que nos permitiesen hacer todas las pruebas necesarias para corregir defectos, incorreciones, olvidos y erratas, cosa que, evidentemente y como suele suceder, sólo a duras penas y dentro de ciertos límites pudimos conseguir. Todavía, como final de fiesta, vino el envío de todo el plomo a Logroño para su tirada, y siento no poder describirles a ustedes el convoy que debió de ser necesario montar para este evento, porque, mientras tanto, nosotros, recuperadas nuestra fisonomía y nuestra tarea de inves-

tigadores literarios, estábamos haciendo el estudio de introducción, que los editores nos pidieron y que exigieron, como es habitual, que fuera lo más breve posible, a causa del volumen que ya había alcanzado la obra, después de añadir los nuevos artículos, y por las limitaciones del escaso presupuesto, algo normal tratándose de obras literarias y culturales. Hicimos caso a medias, pero aun así, la introducción salió desmedrada, un tanto raquítica, respecto a la que habíamos proyectado. Para colmo, como esta introducción se compuso e imprimió más tarde, ya aquí, en Logroño, salió bastante bien presentada, pero en distinto tipo de letra y en diferente papel al empleado en el resto de la obra, lo que vino a añadir una no deseada originalidad al total. Menos mal que el trabajo de redacción de este estudio fue gratísimo, primero por la gracia de las ocurrencias y el lenguaje de Bretón, con quien nos divertimos todo lo que quisimos, y luego por la magnífica disposición de Juan Manuel Rozas para la colaboración, sin dejar a un lado tampoco modestamente la mía, lo que nos permitió ahondar en nuestro trato y amistad hasta un grado infrecuente en estos pagos, una amistad que luego aumentaría mucho más aún, hasta lo totalmente insólito en las relaciones profesionales que se usan en nuestros ambientes, tan mezquinas por lo común. A fin de cuentas, y mirando hacia atrás nuestro esfuerzo, desinteresado desde luego, la verdad es que resultó para los dos bastante frustrante, por todo esto que les cuento y también por otra serie de circunstancias que vinieron a coincidir y que no quiero recordar. Se nos ocurrió poner como título: *Obra dispersa, I. El Correo Literario y Mercantil*[1], como ofreciendo una invitación a quien quisiese seguir publicándola, porque éramos perfectamente conscientes de que lo recogido por nosotros era tan sólo una parte menor del total de los artículos dispersos de Bretón, y porque, a pesar de nuestra promesa en el inicio de la introducción de tres volúmenes para toda la obra dispersa, la verdad es que éramos también conscientes de que muy probablemente y después de la experiencia vivida, a ninguno de los dos nos apetecería volver a pasar otra semejante. He de rogarles, en fin, me perdonen haberles entretenido con esta historia, pero quiero que sirva de alguna explicación, por insuficiente que sea, de por qué no se recogieron y publicaron más artículos de Bretón, ya que hay personas que lo han preguntado y todavía lo preguntan. A partir de entonces, yo leí todo lo que pude de Bretón y sobre Bretón, pero luego nadie prácticamente me volvió a hablar de él, salvo Rafael Benítez Claros, que me pidió una breve semblanza de nuestro autor para la *Gran Enciclopedia Rialp*[2], donde apareció publicada en 1971. Algunos años más tarde tuve que redactar con otros un manual universitario que salió en 1978 y en él se me encargó, entre otras cosas, del teatro del siglo XIX. Como es natural, allí ocupó su lugar el apartado correspondiente sobre Bretón[3]. Por los mismos años o

1. *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa, I. El Correo Literario y Mercantil. Edición y Estudio de J.M.Díez Taboada y J.M. Rozas.* Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965, 511 págs. (*Biblioteca de Estudios Riojanos. Textos III).*

2. *Bretón de los Herreros, Manuel*, en *Gran Enciclopedia Rialp (GER),* tomo IV, Madrid, RIALP, 1971, págs. 524-525.

3. "El drama romántico. La comedia de la época", en AA. VV., *Historia de la literatura*, II, Madrid, UNED, 1978, Tema VIII. Sobre *Bretón de los Herreros,* págs. 25-26.

poco después, mi buen amigo el profesor Klaus Pörtl coordinó un volumen sobre el teatro español y me pidió que hiciese el siglo XIX; salió el volumen publicado en alemán con mucho retraso, reducido en un tercio por lo menos de lo que yo había escrito, pero sin faltarle tampoco, afortunadamente, su apartado dedicado a Bretón[4]. Ni que decir tiene que, al redactar estos panoramas del teatro español del siglo XIX y recalar en Bretón, se me renovaba y acrecentaba cada vez el interés por él y hacía muy serios propósitos de abrir un hueco un poco más amplio y preocuparme de él solo, un poco más a fondo, antes de que se me pudiese olvidar lo que años antes había leído de él y sobre él. Nunca perdí la afición por Bretón: conservaba papeles sobre él, compraba alguna edición más importante de sus obras recopiladas[5], así como de otras antiguas y modernas de comedias sueltas[6], y leía y anotaba las monografías y los artículos que veía en las bibliografías y las revistas. Me apetecía, y aun me sigue apeteciendo, escribir sobre Bretón, pero lamentablemente tampoco me había llegado el momento de hacerlo. Sólo más tarde, todavía hubo más de una persona que me preguntó por la continuación de la edición de la *Obra dispersa*[7], y tuve que contestar ya con desánimo, que era cada vez más inverosímil que me pudiese dedicar a ella, por lo menos por tres razones: primero, por lo azarosa que había sido años atrás la preparación del volumen publicado; después, por la larga enfermedad de mi amigo y colaborador Juan Manuel Rozas, terminada con su prematura y triste muerte, todavía joven, en 1986; y en tercer lugar, por las limitaciones que la edad y las dificultades profesionales, cada vez mayores, seguían imponiendo a mi trabajo. Y así, hemos llegado hasta el día de hoy en que tan amable como generosamente he sido invitado por Miguel Ángel Muro a participar en este congreso oportunamente organizado para celebrar el segundo centenario del nacimiento de nuestro autor. Por todo lo que he contado y también por otros motivos, agradezco mucho y de veras esta invitación, que me hace sentarme de nuevo ante Bretón y sentirme otra vez joven, exclamando entre extrañado y admirado, después de ver y oir ante mí y a mi alrededor a tan excelentes especialistas: "¿Otra vez Bretón?, ¡Bretón todavía!". Muchas gracias.

---

4. "Das spanische Theater des 19. Jahrhunderts", en *Das spanische Theater. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, herausgegeben von Klaus Pörtl. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellssechaft, 1985, págs. 392-473.

5. *Obras de Don Manuel Bretón de los Herreros*, cinco tomos, edición e introducción de Cándido Bretón y Orozco, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1883-84.

6. Así, por ejemplo y entre otras, de la primera época de Bretón, *Los dos sobrinos o La escuela de los parientes, comedia original en cinco actos*, Madrid, Imprenta de Don Miguel de Burgos, 1827, 88 págs. *El amante prestado, comedia en un acto, traducida libremente del francés,* Madrid, Imprenta de Repullés, Julio de 1831, 46 págs. *Otro diablo predicador o El liberal por fuerza, intermedio dramático,* Madrid, Imprenta de Repullés, 1835, 30 págs. *Me voy de Madrid, comedia original, en tres actos y en verso*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1836, 107 págs. De la última época, *La hermana de leche, comedia en tres actos,* Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1862, 85 págs.

7. Entre otras personas, Bernardo Sánchez Salas, por carta, en julio de 1988, y más tarde Julián Bravo, primero de palabra en noviembre de 1993, y más tarde también por carta.

2. Después de tantos años, doscientos desde que nació, podríamos encontrar a Bretón ya demasiado pasado, demasiado viejo, y, sin embargo, lo que hallamos es que la bibliografía sobre él aumenta más y más, a partir de la que había realizado el profesor G. Flynn[8]. Un autor tan ligado a las épocas que vivió, y que, a primera vista, parece carecer de una especial profundidad de pensamiento y de una fórmula estética verdaderamente nueva u original, nos sorprende, sin embargo, cada vez que volvemos a él, y más cuando después de tener que dejarlo un poco a un lado, como me ha pasado a mí, al releerlo tras muchos años, lo volvemos a encontrar sabio y con savia, gracioso, vivo, robusto incluso. Me cuesta situarme ante Bretón como crítico o como historiador, lo que me apetece y me divierte es leerlo sin preocupación, charlar con él, reírme con él. No se me ocurre, en principio, de acuerdo con la crítica bretoniana, más que una doble explicación para este hecho: por una parte, su sentido del lenguaje, su vivencia y su dominio hondos de la lengua, y por otra parte, su sentido de lo cómico, vivaz y enormemente humano, tal como Patrizia Garelli lo ha estudiado en su monografía, un sentido de lo cómico capaz de hacer reír y gozar a gentes que pertenecemos ya a una época tan distante y tan distinta[9]. Sabemos, y lo decimos, que Bretón es un costumbrista, con todas las comillas que querrían algunos ponerle, y aunque no sólo sea eso, un autor costumbrista, como otros, de artículos, sino uno más original que otros, por ser sobre todo un costumbrista de comedias, brilla desde luego como un perspicaz observador, agudo e ingenioso, del ambiente social que le rodea, un escritor festivo, y más que festivo, un animado conversador y tertuliano, dotado de franca simpatía, y, en fin, un realizador de una caricatura social, optimista y riente, llena de vitalidad y en principio carente de hiel, si bien el ejercicio de la sátira y la mordacidad de su carácter le llevaron a sostener grandes polémicas, por ejemplo, con Flores y Arenas, con Gorostiza, con Larra y con Martínez Villergas, etc., sufriendo también por ello disgustos y enemistades[10]. Bretón es un autor que destaca por su versificación, hábil y jugosa, siempre fácil, que, por lo mismo, puede parecer a veces vulgar y hasta ramplona. Ya se ha hablado otras veces de su entrega al octosílabo rápido y conversacional, frente al endecasílabo pomposo[11]. Sin embargo, en su cualidad esencial, destaca sobre todo por el casticismo de su lenguaje, propio, con todos los honores, de un auténtico "hablista", todo un hallazgo este apelativo, pues, como él ya dijo de sí mismo en 1830, al resumir su propia formación, él es:

---

8. *Una bibliografía anotada sobre M. Bretón de los Herreros*, en *Berceo*, núm. 91, Logroño, 1976, págs. 167-193.

9. Patrizia Garelli, *Bretón de los Herreros e la sua "formula comica"*, Galeati, Imola, 1983, 90 págs. (*Biblioteca di "Spicilegio moderno", Collana letteraria, 3*).

10. *Manuel Bretón de los Herreros, Obra dispersa*, op. cit., págs. 14, 15, 30 y 31.

11. "Como poeta, resulta siempre fiel al neoclasicismo con sus odas, anacreónticas, romances y sátiras", dice Ricardo Navas-Ruiz, (op. cit., pág. 265). En cuanto al verso en el teatro, puede servir como ejemplo, lo que dice José Montero Padilla, sobre *El pelo de la dehesa*, comedia escrita en verso, "para el que Bretón poseía extraordinaria facilidad. Predomina en ella el octosílabo, formando diversas combinaciones estróficas: romances, cuartetas, redondillas, quintillas..." (*El pelo de la dehesa*, cuarta edición, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 39). Del verso de Bretón ya decía su sobrino Cándido Bretón Orozco, que juntaba "la sonoridad

> "autodidacta en las escuelas públicas, cuarteles y cafés, su lengua es su única pasión y su mejor patrimonio: escribe para comer; pero, en cambio, él es quien más se divierte, y el primero que se ríe de sus chistes"[12].

Son frases que casi coinciden con aquellas que Mesonero Romanos le dedica al describirle entre los asistentes a *El Parnasillo*:

> "Allí, Bretón de los Herreros, con su alegre y franca espontaneidad característica, su prodigiosa facultad para versificar aunque fuera una noche entera y la homérica y comunicativa carcajada con que él mismo celebraba sus propios chistes"[13].

Y en lo que al lenguaje se refiere, coinciden también con aquellas otras frases que le dedica J. E. Hartzenbusch en el prólogo a la edición de sus obras[14]. Bretón supo trasladar a sus obras teatrales este gran conocimiento y dominio de la lengua, y el teatro es para él fundamentalmente literatura, es decir, fundamentalmente lenguaje, por más que él sepa enmarcarlo en una estructura y en una carpintería elaborada con fina mano de ebanista.

Su crítica social, aun con sus evidentes dosis de benevolencia, no fue tampoco tan acomodaticia, ni su fórmula dramática tan elemental, como otras veces se ha pretendido. Hay en ella, sin duda, búsqueda del éxito inmediato, pero también equilibrio sano e independencia de juicio. Bretón trata de conjugar diferentes posturas: satiriza en su artículo sobre *el furor filarmónico*, en otros, el entusiasmo desmedido de las clases pudientes por la ópera[15], pero, al mismo tiempo, pone también en su sitio el teatro de gesto, magia y pantomima de que gustaban las clases populares, y del cual es prototipo, *Todo lo vence amor o La pata de cabra*

---

del ritmo con la exactitud de la prosa" (op. cit., *Prólogo,* pág. LVI). En cuanto al uso de la polimetría en la comedia, tal como lo hace Bretón en la *Marcela*, hay que tener en cuenta el influjo del teatro versificado del siglo XVII, y en cuanto a la necesidad del estudio del verso para poder versificar, hay que considerar asimismo que no es una tendencia natural que a algunos autores, como al mismo Bretón, se había atribuido. Véase Patrizia Garelli, op. cit., págs. 48 -50, quien concluye que, según Bretón, el verso tiene una función de hacer más agradable la comedia, y, a la vez, de servir para subrayar un carácter o una situación de modo más incisivo y permitiendo, casi sin más, fijarlo en la memoria de los espectadores. Aparte de esto, el teatro en verso disfruta de una larga tradición en España, cuyo público está muy habituado al verso en el teatro y es muy sensible a "las galas poéticas". Y así, concluye P. Garelli, "che il verso, proprio per questo suo aspetto ritmico e musicale, non debba venir considerato un elemento accessorio del teatro comico di Bretón, ma una vera e propria componente ineludible della sua "formula", tale da ricollegarsi al concetto di commedia-spettacolo" (pág. 50).

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

13. Ramón de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón*. Edición de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos.Madrid, Castalia. Comunidad de Madrid, 1994.

14. *Obras escogidas de Don Manuel Bretón de los Herreros, de la Academia Española. Edición autorizada por su autor y selecta por sí mismo, con un prólogo, por Don Juan Eugenio Hartzenbusch*. Dos vols. Paris, Baudry, Impr. deE. Thunot y C0, 1853.

15. Puede verse *El furor filarmónico,* en *Sátiras I,* en la edición de las Obras de Bretón hecha por su sobrino Cándido Bretón Orozco, op. cit., tomo V, págs. 17-28.

(1829), refundición de Juan de Grimaldi, o *El diablo verde* (1829) y otras[16], aunque paradójicamente el propio Bretón contribuyó también a este género, con la traducción y adaptación del melodrama francés de gran espectáculo, *Jocó o el orangután* (1831) , así como contribuyó también al género de la comedia de magia con *La pluma prodigiosa* (1841)[17].

Parece un camino importante para acercarse a Bretón comparar sus obras dramáticas con sus ideas y criterios, tal como aparecen en sus críticas teatrales, así como en otros artículos sobre teoría teatral, publicados en *El Correo literario y mercantil*, que apareció desde mediados de 1828 a finales de 1833, saliendo tres días por semana. En la introducción del volumen que recoge estas críticas y estos artículos, decíamos Rozas y yo sobre esta época:

> "En medio del calamitoso estado de nuestro teatro, la figura del autor de *Marcela* en los tres años que fue crítico de *El Correo*, destaca hasta tal punto, que bien se puede llamar a este período el de Bretón de los Herreros. Es, sin duda, muerto Moratín (de su muerte se da cuenta en el primer número de *El Correo*), la gran figura del momento, hasta *La conjuración de Venecia*... Él y Larra son los únicos críticos teatrales que realizan una labor continuada, y *El Correo* era la publicación periódica de más envergadura del momento y la que más cerca estaba del poder real. Él es quien estrena mayor número de adaptaciones, después de Dionisio Solís, pero sobre todo en este período aparece una de las mejores comedias del siglo XIX, *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (1831), que precisamente es de Bretón y lo consagra definitivamente como autor dramático destacado.
>
> Otras obras suyas originales de esta época son:

---

16. *Todo lo vence amor o La pata de cabra, melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo, en tres actos, por Don Juan de Grimaldi, representado en Madrid por primera vez el 19 de Abril de 1829*. Madrid, Imprenta de Repullés, Agosto de 1831, 105 págs.

Sobre las reposiciones de esta obra, pueden verse las críticas de Bretón publicadas en *El Correo Literarioy Mercantil*, el día 2 de septiembre de 1831 y el 19 de noviembre de 1832. *Obra dispersa,* op. cit., págs. 115-117 y 334-335.

Sobre la comedia de magia y en concreto sobre *La pata de cabra*, pueden verse diferentes trabajos de Joaquín Álvarez Barrientos, David T. Gies y Ermanno Caldera, entre otros, que no aducimos aquí por no alargarnos.

En cuanto a *El diablo verde*, que se estrenó en 1830 más que nada para hacerle la competencia a *La pata de cabra,* véase David T. Gies, *El Teatro en la España del siglo XIX,* Cambridge, University Press, 1996, págs. 94, 105-108.

17. En cuanto a *Jocó, o el orangután*, puede verse la ficha correspondiente en el *Catálogo de las obras de Bretón*, confeccionado por su sobrino Cándido Bretón y Orozco, y publicado al frente de su edición de las obras de Bretón en 1883, pág. XXIII: *Jocó o el orangután*, Drama en dos actos, traducido del francés. Estrenado en el teatro de la Cruz, el 28 de Junio de 1831. En prosa. Cándido Bretón añade: "En el Archivo del Ayuntamiento de Madrid no existe el manuscrito original de esta obra. Consérvanse en él dos copias de una traducción, que en concepto del que esto escribe no es la que dio Bretón al teatro". Puede verse también la crítica de Bretón al estreno en *Obra dispersa*, op. cit., págs. 89-90. A la comedia de magia contribuyó Bretón con *La pluma prodigiosa* (1841), de cuya representación y fracaso hace David T. Gies (*El Teatro en la España del siglo XIX*, op. cit., págs. 115-118) cumplida reseña y termina diciendo: "Bretón, escarmentado por la mala acogida de su única incursión en este género, concluyó que ese no era su terreno, y volvió a lo que mejor hacía: la comedia de costumbres sociales."

> *El músico y el poeta, El templo de la gloria y El triunfo de la inocencia*, tres obras que fueron estrenadas en funciones de homenaje a la Casa Real, y que permiten advertir cómo el antiguo constitucionalista perseguido se ha convertido en dramaturgo oficial. A ellas añadimos otra obra *Un tercero en discordia*, estrenada unas semanas después de dejar *El Correo*"[18].

No es objetivo nuestro aquí dar cuenta de la labor de Bretón como adaptador y refundidor, y tampoco detenernos en el análisis de sus comedias, ni siquiera las más importantes, pues ese es el tema de las ponencias de otros especialistas en este congreso. No tenemos, sin embargo, más remedio que hacer referencia a algunas de sus ideas dramáticas principales, resumiéndolas en estos cinco apartados y añadiendo algunas consideraciones: a). La verosimilitud, b). Las tres unidades, c). La comicidad, d). La puesta en escena, e). Las traducciones y adaptaciones.

Las ideas expresadas por su autor en los artículos en que se tratan estos puntos, demuestran hasta qué punto es Bretón un teórico, un tratadista, y en todo caso un dramaturgo consciente de lo que hace. Veamos:

a) *La verosimilitud:*

> "Bretón tiene muy en cuenta el fondo moral de las obras, uniendo con frecuencia", y es un toque de ilustrado, "lo ético y lo verosímil..."

Así, el respeto a la verdad resulta ser la cumbre de la moralidad y

> "la verosimilitud la idea central en la crítica de Bretón, como lo es igualmente en su teatro. El famoso verso de Boileau "L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas", repetido varias veces en sus reseñas, cristaliza este criterio principal. A la verosimilitud precisamente dedica Bretón uno de sus artículos teóricos, que comienza así:
>
> "La verosimilitud. He aquí el fundamento de todas las obras dramáticas, su más propio distintivo, su esencia, si es preciso decirlo; pues faltando a la verosimilitud, nada razonable se puede hacer ni decir sobre la escena."

La explicación está en que cosas posibles, e incluso sucedidas verdaderamente, no deben o no pueden representarse, por decoro (por ejemplo, Tulia que pasa su carro por encima del cadáver de su padre) o por improbabilidad (por ejemplo, una muerte repentina).

> "Ni basta que la verosimilitud se encuentre en la acción principal y en algunos de los incidentes más esenciales, como algunos piensan, ya por ignorancia del arte, ya por demasiada indulgencia. Es preciso que las menores acciones representadas en el teatro sean verosímiles para no ser defectuosas; y lo mismo decimos de las palabras. "...Male si mandata loqueris,/ aut dormitabo, aut ridebo." (Horacio). No hay acción humana por simple que sea

18. *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa*, op. cit., págs. 10-11.

> que no esté acompañada de muchas circunstancias que le son peculiares, como el tiempo, el lugar, la persona, la clase o dignidad, los designios, los medios, los motivos. Supuesto que el teatro debe ser una imagen perfecta, forzoso es que la figure *entera*, y que, por consiguiente, sean verosímiles todas las partes que la compongan."[19].

b) *Las tres unidades:*

Por este camino, Bretón llega a otro punto, que es el de justificar

> "la necesidad de observar las unidades de tiempo y de lugar en un poema dramático que aspire a la perfección... De aquí el cúmulo de dificultades inherentes al arte dramático, que muy pocos saben apreciar y muy pocos logran vencer"...[20]

La verosimilitud debe darse tanto en los caracteres como en toda la estructura interna de la obra, basada en la ley de las tres unidades... A la unidad de acción, en particular, dedica Bretón un artículo completo, en el que dice que

> "todos los preceptistas han sentado por principio inviolable que el poema dramático debe comprender una sola acción. Esta doctrina está demasiado fundada en el buen gusto y en las leyes de la naturaleza para detenernos en apoyarla con argumentos, pero ahora que el furor romántico de los franceses no reconoce en la composición de un drama otra regla que el capricho, y no hay licencia que no se tome a fin de alcanzar sobre la escena triunfos efímeros, no nos parecen inútiles las siguientes observaciones, dirigidas a los poetas principiantes, para conjurar esa especie de *cólera morbo* literario que tan de cerca nos amenaza"...[21]

Volveremos sobre esto, pero mientras, seguimos escuchando a Bretón que subraya lo siguiente:

> "El teatro es una imagen; y así como no es posible formar una sola imagen de dos originales diferentes, también es imposible que dos acciones principales sean representadas razonablemente en una sola producción dramática"...

La razón es tanto o más geometría que teatro, y luego, a continuación, Bretón acaba por prevenir a los autores españoles, diciéndoles algo que parece alcanzar no sólo al siglo XIX, sino también al XX, hasta nuestros días de su final:

> "...dejemos a los novatores ultramontanos aturdir a la multitud haciendo desfilar sobre la escena en pocas horas, a modo de linterna mágica, hombres, ejércitos, dinastías, naciones, montes, mares, siglos... semejantes *almacenes*

---

19. Véase *Bretón. Obra dispersa,* op. cit., pág. 16, y el artículo teórico, *Arte dramático.- De la verosimilitud*, ibidem, págs. 153 y 154.

20. *Bretón. Obra dispersa*, ibidem, págs. 17 y 154.

21. Véase *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., pág. 18, y el artículo sobre *La unidad de acción*, publicado en *El Correo Literario y Mercantil*, el 22 de julio de 1831, en la misma *Obra dispersa*, op. cit., págs. 96-98.

> *dramáticos* apenas pueden aspirar a algunos meses de existencia, al paso que la *Fedra* y *El sí de las niñas* viven y vivirán mientras haya amor a las letras"[22].

Bretón, de acuerdo con su época, llama a esto *linterna mágica*, porque evidentemente no se había inventado todavía su verdadero nombre, que hoy ya todos conocemos, y que es el de *televisión*. La televisión nos mete todo esto y aun mucho más, no ya en la escena del teatro, sino en nuestro mismo cuarto de estar, por no decir que en nuestra misma sopa.

c) *La comicidad:*

El tercer punto importante en las críticas de Bretón es la comicidad.

> "Tiene tal importancia que suele llegar hasta atenuar en sus críticas su intransigencia por la verosimilitud,"

que es lo primero en su jerarquía de valores. De acuerdo con esto,

> "es frecuente que perdone defectos de estructura a cambio de situaciones verdaderamente cómicas"[23].

En las obras de Bretón se ha multiplicado la comicidad de las del neoclasicismo, por un manifiesto reflejo que recibe directamente del teatro del siglo de oro, del cual Bretón elogia con frecuencia la figura del gracioso, en sus comentarios a refundiciones de los clásicos. Parece inevitable reconocer que en este punto de la gracia, como autor de comedias y como crítico, el alegre y festivo Bretón lleva siempre ventaja al soso y tristón de Moratín. La farsa desenfadada y la viva caricatura del primero destaca sobre la seriedad moralizante del segundo, del cual, sin embargo, Bretón fue siempre seguidor adicto, aficionado admirador y discípulo reconocido, a la vez que aventajado. La comedia de Bretón prosigue toda una línea de la moderna de costumbres, que parte de Moratín. Bretón se une a la comedia moratiniana de un modo bien consciente, y con Ventura de la Vega abre paso a su evolución posterior, marcada por la comedia moral y sentimental y la "alta comedia" de los años medios del siglo XIX, que luego van a enlazar a su vez con la comedia de final de siglo (Gaspar, Pérez Galdós, etc.) y con la de la primera mitad del siglo XX, o sea con Benavente y sus continuadores.

d) *La puesta en escena:*

Dejando aparte otras cuestiones, vamos a tratar sólo algunas de particular interés que Bretón considera especialmente en tres de sus artículos teóricos, en

---

22. Véase Bretón, *De la unidad de acción*, artículo citado, *Obra dispersa*, op. cit., ibidem, págs. 96 y 98.

23. Bretón, en su crítica de la obra *Hacerse amar con peluca,* traducción libre de Ventura de la Vega, publicada en *El Correo Literario y Mercantil*, el día 21 de diciembre de 1832, dice:

> "El fundamento de esta pieza no es muy verosímil ciertamente, y fácil nos sería demostrarlo; pero son tan cómicas todas sus situaciones y tantas las sales de su diálogo, que bien podemos perdonarle este defecto". *Obra dispersa*, op. cit., págs. 19 y 346.

los que aparecen alusiones más o menos claras y directas a la dirección de las obras, a los decorados y al vestuario. Aunque Bretón, por lo común, no habla en sus críticas sobre lo que es la puesta en escena, y sólo hace a ella referencias de tipo general, podemos, sin embargo, deducir que los montajes eran entonces bastante rudimentarios todavía, aunque comienza a percibirse ya la preocupación por mejorarlos, cosa que, no obstante, sólo durante la época romántica va a suceder en grado considerable. Bretón ni siquiera alude en sus críticas a los decorados, si exceptuamos las ocasiones en que se refiere a las comedias de magia, y tan sólo una vez muestra su agrado por un buen efecto escénico, en concreto por lo bien que se ha simulado la nieve en el escenario[24]. La función de director de escena carecía entonces de relieve, y de hecho Bretón no da en sus críticas el nombre de ningún director, y, sólo por indicios y detalles, podemos saber algo, como, por ejemplo, cuando en un artículo habla de lo engorroso que resultan para la dirección las comidas en la escena[25], o cuando más adelante pide en otro que se cuide por parte de la dirección que no se produzcan anacronismos en el vestuario[26], o cuando ya en otro tercero hace una referencia explícita a la función que ha de desempeñar el director, en concreto cuando ha de enfrentarse con la dificultad de

> "ordenar la colocación de los actores cuando se representa un drama, y disponer previamente cuándo y cómo deben mudar de posición, ya individual, ya simultáneamente, según lo exijan las diferentes vicisitudes que en su progreso origina la fábula",

función para la cual se precisa un técnico

> "de no vulgar talento y más que mediana práctica de escena"[27].

De estas cuestiones, de la que más habla Bretón es del vestuario, sobre todo en dos de estos artículos, a que nos estamos refiriendo y acabamos de citar, y que llevan por título *De la propiedad de los trajes* y *De los acompañamientos*. Se refiere a los anacronismos manifiestos, a las deficiencias que se producen en el vestuario de los pobres comparsas, que han de comprárselo con su sueldo miserable, lo que desencadena las risas del público. Bretón se muestra exigente y reconoce que "es algo duro", pero

> "el pueblo tiene incontestable derecho a que todo actor, mudo o locuaz, se le presente sobre el tablado vestido como lo exijan la clase y circunstancias del personaje que represente"[28].

---

24. Véase la crítica de *La nieve*, publicada en *El Correo* del día 24 de mayo de 1833. *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., págs. 22 y 423-425.

25. Véase el artículo *De las comidas en la escena*, publicado en *El Correo* del día 24 de diciembre de 1832. *Bretón. Obra dispersa*, op.cit., págs. 21 y 348-349.

26. Véase el artículo *De la propiedad en los trajes*, publicado en *El Correo* del 16 de Enero de 1833. *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., págs. 21-22 y 357-359.

27. Véase el artículo *De los acompañamientos*, publicado en *El Correo* del 8 de febrero de 1833. *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., págs. 21-22 y 370-372.

28. Véase el artículo ya citado *De los acompañamientos*, publicado en *El Correo* del 8 de Febrero de 1833. *Bretón. Obra dispersa,* op.cit., pág. 372.

Y, por esto mismo, Bretón aconseja prescindir de dichos comparsas, si no se les puede vestir con dignidad, ya que a fin de cuentas, en la comedia moratiniana no son en absoluto necesarios. Por otra parte, en el mismo artículo, refiriéndose también a los acompañantes o comparsas, Bretón critica también a los coros de las óperas por su carencia de verosimilitud, ya que se dividen por sexos y por voces y se alinean como reclutas en el escenario.

e) *Las traducciones y adaptaciones:*

Finalmente Bretón dedica una atención particular a los problemas de las traducciones y adaptaciones, ya que esa había sido una actividad muy suya, con la que se había formado y entrenado como autor teatral, haciéndolas de autores como Dieulafoy, Scribe, Melesville, Néricault-Destouches, Délavigne, etc. Hay un artículo, en que Bretón habla con mucha sensatez y gracia de esta cuestión de las traducciones y en él dice que

> "en ausencia de los buenos, se dan los traductores "que apenas saben leer", y que dicen para sí: "yo sé la lengua de Castilla porque al fin en Castilla he nacido, y mal que bien, las gentes me entienden; un sargento gascón me dio algunas lecciones de la francesa: pues, ¿por qué no he de traducir yo una comedia? Mi letra es clara; entiendo un poco de ortografía; tengo un *Chantreau* y un *Taboada* para los apuros..., sí, sí: manos a la obra. En ocho días amaso mi traducción; se representa; la aplauden tal vez a rabiar, que de menos nos hizo Dios, y aunque el público silbe, tosa, escupa, brame y pida *la media luna*, no importa: 600 u 800 reales no son de perder, y, como dijo el otro, los duelos con pan son menos"[29].

El *Chantreau* y el *Taboada* eran dos diccionarios bilingües francés-español muy conocidos y usados en la época.

A continuación, Bretón, siempre tan didáctico, sabe dar sus consejos y exponer sus normas, hasta concluir con una exigencia quizá excesiva:

> "Para traducir bien una comedia del francés al castellano, no basta con saber a fondo el castellano y el francés; es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es preciso haber estudiado al hombre no sólo en los libros, sino también en la sociedad; es forzoso haber estudiado el gusto del público; es indispensable saber renunciar a muchas gracias del original, que no lo serían en la traducción por la diferente índole de las lenguas, saber crear otras que las sustituyan, sin traerlas por los cabellos; saber... pero no nos cansemos. Dígase, en una palabra, que difícilmente podrá ser un buen traductor de obras dramáticas, quien no sea capaz de escribirlas originales"[30].

---

29. Véase el artículo publicado en *El Correo* del 8 de julio de 1831. *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., págs. 22-23 y 92- 93.

30. Véase el mismo artículo del 8 de julio de 1831, *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., pág.93.

El aplastante sentido común de Bretón, equiparable tan sólo a su conciencia y orgullo de hábil y experimentado dramaturgo, le hace a veces expresarse de un modo bien rotundo.

Según se ve, él, que presumía de "autodidacta, poseía sus ideas de modo muy firme y las sabía expresar con coherencia, claridad y lógica"[31]. En este orden de las ideas, ya nos consta con lo dicho que Bretón se mueve dentro de la poética clasicista: muestra reverencia a los preceptistas, admite la posibilidad de que los principios sean inviolables, se ajusta a las leyes de la naturaleza y a las normas del buen gusto, y todo porque la obra de arte ha de ser controlada por la razón, por la naturaleza, y por el mismo gusto. Todo está circunscrito por los límites de la ideología de la Ilustración, y, de hecho, los títulos de sus críticas teóricas y bastantes de sus conceptos responden a la doctrina de Diderot, expresada sobre todo en su tratado *De la poésie dramatique*. Es curioso advertir cómo gravita el peso de la rigidez dieciochesca sobre un temperamento tan espontáneo y jugoso, como el de Bretón. Explica esto el compás de espera que la agonía del antiguo régimen impone y que hace que los autores, que deberían estar ya decididamente abiertos a los cambios de la nueva época, vigentes en las principales naciones de Europa, se sientan todavía atados a su primera educación. Es algo parecido y paralelo a lo que muestran Larra y Espronceda, que, sintiéndose ya plenamente románticos, han de luchar todavía con la formación clasicista recibida en su adolescencia[32]. En Bretón se advierte esto también al examinar sus opiniones sobre los románticos, y hay en él incluso una consciente y expresa actitud de defensa frente al romanticismo y a la más que posible invasión de sus formas y tendencias en nuestro país, a la cual aludimos ya antes. Muestra esto, por ejemplo, claramente la crítica que él recoge de un periódico de París. Se refiere al estreno del *Triboulet* de Victor Hugo, y es particularmente llamativa. Después de hacer una breve referencia al triunfo del romanticismo, el artículo dice así:

> "Se permite a los románticos sacudir el yugo de la razón, y la lengua misma, cuyo freno les era insoportable, se ha dejado impunemente sacrificar. Ahora bien, ¿dónde están sus obras? Evoquemos los muertos y vayamos contando... Sin embargo, los maestros no se han desanimado. Un hombre dotado de verdadero genio acaba de echar el resto en un drama nuevo, y de comprometer en él gratuitamernte su reputación literaria: reputación que ya hubiera perdido si el público se acordara tanto de las producciones malas como de las buenas... Y después pasan a hacer el análisis del drama , que es un tejido monstruoso de crímenes sin castigo, y de absurdos sin disculpa. El rufianismo laureado, el libertinaje y la prostitución en su apogeo... Son los elementos infernales que constituyen este drama inmundo, horroroso, indigno, y no menos reprensible por los desatinos literarios que en él se amontonan, que por la inmoralidad escandalosa de su argumento. El público de París

31. Véase *Bretón. Obra dispersa,* op. cit., pág. 18.
32. Véase *Bretón. Obra dispersa,* op. cit., págs. 17 y 18.

> lo ha silbado cruelmente, y los amantes de la literatura francesa se duelen con razón de que un gran poeta haya hecho tan deplorable uso de su talento"[33].

Lo más digno de señalarse es la tajante conclusión de Bretón en esta misma crítica:

> "Celosos como es justo de nuestra gloria dramática, más que de la francesa, casi tendríamos nosotros un placer en que todos los dramas franceses fueran semejantes a *Triboulet*, porque no siendo creíble que en España se permitiera su representación, se alentarían más nuestros buenos ingenios, y sería forzoso que aprendiera otro oficio el importuno enjambre de traductores adocenados que tiraniza nuestra escena."

Como ya decíamos, cuando recopilamos y editamos estas críticas de Bretón,

> "pensemos en la contención de lo romántico que estas ideas, procedentes de crítico y comediógrafo tan autorizado, representarían para el público medio español, dentro ya de los años treinta" del siglo XIX[34].

No es que Bretón muestre, en sus reseñas de obras dramáticas, simplemente un acerado sentido crítico, producto de una mente aguda y perspicaz, y más penetrante muchas veces de lo que nosotros podemos imaginar. Lo que demuestra Bretón en ellas es más, es una muy madura formación, con criterios muy hechos, que nacen en su mayor parte de una sólida labor y experiencia como autor teatral, y lo que predomina en los juicios de Bretón son altas dosis de cordura y sensatez. Posee en sus críticas una estupenda habilidad para narrar los argumentos con mucho detalle, buscando que tengan un verdadero interés literario en sí mismos e interesen de verdad al lector, es decir que trata de recrear personalmente la fábula del modo más expresivo y vivo que puede. Como buen autor, le interesan más los argumentos y los contenidos, que la escueta estructura teatral. Narra los acontecimientos rompiendo la estructura dramática, remontándose al comienzo de los hechos y dando el orden de los sucesos según su cronología, aunque en ocasiones aluda después a la materia narrada según el orden de los actos. Rara vez llega a dar un juicio concreto sobre lo que es la estructura, y pasa casi de modo inmediato, desde el argumento a lo que es, y ya lo hemos dicho, su preocupación principal y constituye también el eje de su crítica, la verosimilitud, tanto de la fábula como de los caracteres. Después llega a lo que normalmente llama la gente hoy el *mensaje* de la obra, es decir, a su valor didáctico, a su posible provecho moral para el espectador, y así ocurre que con frecuencia repudia las obras cuando no le parecen verosímiles y educativas. Sus referencias al lenguaje son más bien escuetas, un elogio o una censura global, y sólo baja al detalle para corregir incorrecciones gramaticales o galicismos, sobre todo cuando se trata de traducciones. Le seduce el verso, y le ocupan con frecuencia detalles de la versificación y la métrica, mostrando admiración muchas veces por su fluidez de la que él

---

33. *M. Bretón de los Herreros. Obra dispersa*, op. cit., crítica de *El Correo Literario y Mercantil* del 9 de Enero de 1833, págs. 26-27 y 355-356.

34. Véase *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., pág. 17.

mismo era modelo. En cuanto a los actores, suele mostrar un conocimiento personal de ellos y de su trayectoria profesional, aventurando a veces juicios sobre sus posibles, y a la vez suele anotar también cuál fue la reacción, positiva o negativa, del público, y en el caso de las óperas, suele apoyarse con una referencia al juicio de los entendidos.

Es muy diferente la manera de hacer crítica que tiene Bretón, comparada con la de Larra. La del primero tiene valor por su expresividad y su gracia, y resulta entretenida para cualquier lector, incluso para los no entendidos en teatro. La de Larra, en cambio, importa por los juicios en sí que formula, con más teoría dramática, y es siempre, por lo general, más esquemática, penetrante y seca. En resumen, habría que decir que mientras Larra enjuicia, Bretón comenta. El estilo de Bretón suele ser encantador, cautivador, y se caracteriza por su soltura, su gracia, su naturalidad, su facilidad, su facundia de conversador, su riqueza de imaginación, y su enorme desenfado, todo y siempre en un magnífico castellano, un lenguaje preciso y con un vocabulario abundante y castizo. Habla a los lectores con simpática familiaridad, o con irónica afectación retórica, pero nunca con agria aseveración, y ya su presentación como crítico resulta irónica y ditirámbica, graciosa y divertida:

> "¡Salud a la Pascua florida! ¡Salud a vosotras, hermanas de Apolo, mofadora Talía, severa Melpómene, blanda Euterpe, Terpsícore festiva! Vuestras aras se abren de nuevo al impaciente público madrileño, que torna a consagraros por voluntaria ofrenda ora su risa, ora su llanto, ora su admiración, alguna vez su fastidio, *aliquando* su tempestuosa censura y siempre su dinero"[35].

Es decir que si tratásemos de definir el estilo de Bretón en sus críticas, tendríamos que caracterizarlo como humor, un humor de buena ley, con grandes dosis de humanidad y benevolencia. O sea buen humor. Rara vez resulta Bretón un censor duro, y con los noveles es especialmente comprensivo. Pero, en cambio, cuando un autor se muestra más bien petulante y no admite los reparos del público y de la crítica, Bretón es capaz de emplear la dureza, en forma sobre todo de una ironía demoledora. Es lo que pasó en la polémica que mantuvo con los admiradores de la obra *Coquetismo y presunción* de Flores Arenas, y también la que siguió a las críticas que Larra y Bretón hicieron a la obra de Gorostiza, *Contigo pan y cebolla*, tras su estreno[36].

3. No nos toca a nosotros referirnos aquí a la situación de Bretón dentro de la historia del teatro español. No vamos a recordar sus tres etapas, anterior, simultánea y posterior al romanticismo. La comedia de Bretón, como hemos dicho y es sabido, enlaza en sus comienzos con la neoclásica de Moratín y sus continuadores y, a través del costumbrismo, llega a conectar con la alta comedia posromántica.

---

35. Comienzo de la crítica del 4 de abril de 1831. *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., págs. 29 y 35.
36. Véase "El estilo de las críticas", en *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., págs. 28-31.

Bretón evoluciona de un modo natural y coherente con su teatro hacia la comicidad sobre todo, tanto de situación teatral como de lenguaje, haciendo resaltar con gran habilidad y vis cómica, según nos pormenoriza Patrizia Garelli[37], la burla, el desengaño, los contrastes ridículos y divertidos que ofrece la sociedad de su época tanto en las diferencias de clases dentro de la capital, como en las diferencias y contrastes que pueblerinos de distintas regiones o provincias ofrecen con los tipos de la capital. Los tipos principales son petimetres, pedantes, coquetas, paletos, mojigatas, etc. Se le acusó a Bretón, en este punto, de monotonía y repetición, no sólo de esquemas y estructuras, sino también de tipos y caracteres, así como de inconsistencia de los argumentos sobre todo en el período posterior a la moda romántica, cuando Bretón en los años cuarenta y tantos y cincuenta y tantos trataba de sobrevivirse en su lucha por el efecto en el público, es decir, en su lucha por seguir teniendo éxito. Se ha hablado de eclecticismo en Bretón, y la verdad es que más que un eclecticismo elegido libre y conscientemente, lo que demuestra Bretón es un gran poder de adaptación, de facilidad para acomodarse con hábil sentido práctico, para variar en una época nueva y, una vez pasada, volver a lo suyo, lo que demuestra es una fuerte y expansiva personalidad que se abre paso por entre los esquemas de su formación inicial y los de sus sucesivas adaptaciones. Claro que precisamente facilidad y rutina son las limitaciones que se suelen señalar a su arte. Es verdad, que después del romanticismo, Bretón era ya un tanto la sombra de sí mismo, y hasta hay historiadores y críticos que aseguran que no supo retirarse a tiempo. Es probable, y es lo que parece demostrar su penosa trayectoria final, en la que tuvo que hacer frente a nuevas polémicas y a ataques que le reprochaban que repetía sus temas y sus tipos una y otra vez. Lo peor es que Bretón con esto se vio acusado exactamente de lo que más podía dolerle, pues de lo que él más se ufanaba, era de su enorme, casi proverbial fecundidad.

En esta época final de Bretón, se desarrolla ya el teatro del posromanticismo y el realismo, al que Bretón ha servido de antecesor y encauzador. Inmediatos a él, como hemos señalado ya en otra parte,

> "tanto la Avellaneda, como Ventura de la Vega, lo mismo que Bretón, podrían haber dado paso a una renovación del drama trágico y de la comedia, pero no fue así. Cierto atolondramiento de crítica y de público impedía ver claro y permitió el triunfo de inquietos oportunistas como Rodríguez Rubí.
>
> El vacío producido lo llenó la persistencia del drama histórico o pseudohistórico más bien y la comedia moral-sentimental. El sentimentalismo es lo que venía a quedar del romanticismo, con el afianzamiento cada vez mayor del melodrama y lo melodramático"[38].

Ya Narciso Alonso Cortés lo hacía notar, y después lo hemos repetido otros, que

37. Véase Patrizia Garelli, op. cit., sobre todo las páginas 54-74.
38. Juan María Díez Taboada, *Das spanische Theater des 19.Jahrhunderts*, op. cit., pág.430.

> "en este terreno, o sea la nueva dirección que tomaba el teatro, por rumbos menos realistas y mucho más convencionales y afectados, el gran adversario que tuvo Bretón fue Rodríguez Rubí"[39].

Éste trató al comienzo de imitar a Bretón, pero bien pronto optó por otros derroteros. Primero, por el teatro histórico, pero atendiendo más a la intriga y la anécdota que a la verdad histórica. Así en *Dos validos* (sobre el Padre Nithard), en *La rueda de la fortuna* (sobre el Marqués de la Ensenada) y en *Bandera negra* (donde ya la intriga es total e histórico sólo Don Luis de Haro). Después

> "Rodríguez Rubí dio con otro género, que había de consolidar su triunfo y cambiar sucesivamente los gustos del público, y abrir para la crítica de entonces una nueva senda en el arte dramático"[40].

Se trata de la comedia moral-sentimental, inaugurada por Rodríguez Rubí con el estreno de *Borrascas del corazón* (1847), a la que siguieron, estimulado su autor por el éxito, *La trenza de sus cabellos* (1848), *El hombre feliz*, *Honra y provecho, Mejor es creer* (1856), y *La escala de la vida* (1857).

Como concluye ya en su momento el mismo Alonso Cortés, a nosotros nos

> "parece increíble que el gusto del público pudiera abandonar los gratos solaces de la comedia bretoniana para anegarse en la insulsez de aquellas otras sentimentales y farragosas, acompañadas casi siempre, para mayor desdicha, de ripios descomunales"[41].

Ante todo esto, y ante el comienzo además de la *alta comedia*, que

> "tomaba una dirección feble y sensiblera, en la cual tomaba parte el mismo Rodríguez Rubí y otros autores, y que el público aceptaba de muy buen grado, el teatro bretoniano venía a quedar en segundo término, y a Bretón se le acusaba de vulgaridad y de mal tono... Debemos figurarnos los ratos que pasaría Bretón, temeroso y despechado quizá, al ver que, mientras gran parte de la crítica se le mostraba adversa y el público recibía fríamente algunas de sus obras, cosechaba elogios y aclamaciones el poeta que componía versos tan ripiosos como los de *La rueda de la fortuna*."[42]

Es un período este, dentro del posromanticismo, en que se acusan algunos contrastes, que están indicando la necesidad de un teatro nuevo, y esto hacía más penoso el decaimiento terminal de Bretón. En otro trabajo, trataba yo de diseñar el perfil de esta época, y lo hacía así:

> "Al descenso producido del ideal estético vigente en el romanticismo, sucede y corresponde una intensificación del convencionalismo ético. El

---

39. *Bretón de los Herreros. Teatro*. Prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés. Madrid, Espasa-Calpe, 1957, (*Clásicos Castellanos, 92)*, pág. XXII.
40. Narciso Alonso Cortés, ibidem, págs. XXIII y XXIV.
41. Narciso Alonso Cortés, ibidem, págs. XXII-XXIII.
42. Narciso Alonso Cortés, ibidem, pág. XXIV.

> moralismo llegó a convertirse en verdadera obsesión, y fijó la escala de valores que solía aplicarse al teatro tanto por los espectadores como por los críticos, en términos muy burgueses de "buen gusto" o "mal gusto". El ideal romántico como aspiración de un querer ser, como ilusión de un creer ser y como evasión ante un no poder ser, se ve ahora sustituido por un deber ser que pretende someter a los límites de su convención el horizonte de la realidad social de la burguesía española. Esto fuerza las cosas hasta tal punto, que el realismo se queda en verismo y el ideal en tesis impuesta a una sociedad hipócrita que es positivista en privado e idealista en público. De aquí que se vea más o menos falseada la búsqueda y la revelación de la intimidad personal y familiar, sin que se logre la transparencia de las almas, que habrá de perseguir luego el teatro posterior. Así resulta que, al igual que una verdad sustituye con frecuencia a la realidad en el teatro de esta época, y del mismo modo la convención a la moral, lo íntimo no llega generalmente a manifestarse, quedando suplantado por lo doméstico, es decir aquello que Bretón tantas veces define como *casero*"[43].

Los años siguientes, durante toda esta etapa posromántica, traen un mundo que, por un lado, se acentúa cada vez más, pero que, por otro, ya no es el de Bretón. A pesar de ello, durante estos años cincuenta y sesenta, Bretón parece querer seguir fiel a su fecundidad pasada, y escribe y estrena casi una obra cada año hasta la última, *Los sentidos corporales*, que es de 1867. Para entonces Bretón ya ha envejecido demasiado, y pocos años después, en 1873, ocurrirá su fallecimiento. Pero, como ya decía el citado Alonso Cortés, y sigue siendo cierto,

> "nadie pudo, sin embargo, ni ha podido después, igualar a Bretón en dos cosas esenciales: la pintura de una época social, llevada al teatro con verdad y arte supremos, y la dicción viva y castiza, vaciada en un verso de portentosa fluidez"[44].

Tampoco nadie, como dice Ermanno Caldera, puede negar a Bretón su búsqueda y su proclamación de la libertad gozosa del corazón en lo personal y en lo social, la necesidad de una comunicación honda y sincera que libere a las almas de sus ataduras interiores, y habría que pensar qué diría Bretón de nuestra incapacidad de lenguaje y conversación, que hasta nos tienen que poner las tertulias por la radio o la televisión, mientras nosotros permanecemos mudos interior y exteriormente[45]. Por otra parte, como nos hace ver Patrizia Garelli, la fórmula cómica de Bretón, si bien no es original en su procedencia, sí lo parece en su aplicación, en su servicio a una sana y gozosa vida personal, familiar y social, capaz de redimir al hombre de sus vicios, y a crearle un entretejido mítico en que vivir, que es el mismo en que Bretón mora desde hace dos siglos y desde el cual nos mira con sorna a nosotros y a nuestra época, guiñando su ojo tuerto inevitablemente[46].

---

43. Juan María Díez Taboada, *Das spanische Theater des 19. Jahrhunderts*, op. cit., pág. 430.
44. Narciso Alonso Cortés, op. cit., pág. XXV.
45. Véase Ermanno Caldera, *El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)*, en *Historia del Teatro* en *España, II,* obra dirigida por José María Díez Borque, *b) El problema de la comunicación*, págs. 414 y sgtes.
46. Patrizia Garelli, op. cit., cap.II, págs. 21-26, y cap. V, págs. 54-74.

EL PELO DE LA DEHESA: UNA RELECTURA

José Montero Padilla
(Universidad Complutense de Madrid)

Quiero, ante todo, expresar mi felicitación a los organizadores de este Congreso sobre "Bretón de los Herreros: doscientos años de escenarios", que conmemora el segundo centenario del nacimiento del escritor. Nacido en Quel, pequeña villa de la Rioja, el 19 de diciembre de 1796, Manuel Bretón de los Herreros conservó siempre un recuerdo afectuoso para su lugar de origen, al que, tiempo adelante, dedicaría un afectuoso romance de factura neoclásica, *Mi lugar*:

A la sombra de una peña,
que desafía a los austros,
se asienta la humilde villa
do vi mis primeros años.
Quel es su nombre, harto pobre;
bien que de dones colmado
a alguna ciudad soberbia
honrar pudiera su campo.
Las claras ondas le bañan
del fructífero Cidacos,
cuyas plácidas riberas
son de Castilla regalo.
Allí viciosa la grama,
de la oveja dulce pasto,
crece en el valle frondoso
y en el ameno collado.
Allí entre la mies dorada
que agita Céfiro blando

la tímida codorniz
repite su alegre canto.
Allí doquiera que vuele
la parda abeja zumbando
mil flores le abren su cáliz
en el monte y en el prado.
Minerva allí sus tesoros,
allí sus delicias Baco,
allí su copia Amaltea
vierte con pródiga mano...[1]

También en prosa recordó a su patria chica y la describió, con entrañables acentos, en su artículo titulado "El matrimonio de piedra":

> "Es la Rioja una de las comarcas más bellas, más pobladas y más fértiles de España: así, *nemine discrepante*, lo propalan los de la tierra y lo confiesan los forasteros; y aún sería más celebrada si mejor fuese conocida. [...] La villa..., rectifico: las villas de Quel, que hasta poco ha fueron dos en una (la de Suso y la de Yuso, cada cual con su jurisdicción correspondiente), constituyen una población de unas dos mil almas, tendida, no muy cómodamente que digamos, a la falda de una robusta peña... [...]. Delante, esto es, al Mediodía, y a unos cuatrocientos pasos del caserío (no de los peores de Castilla), corre por entre huertas exuberantes de sabrosas hortalizas, ricas legumbres y regaladas frutas, el Cidacos,..."[2]

Justo, pues, y ejemplar, el recuerdo que desde su tierra se dedica ahora a Bretón de los Herreros, notabilísimo comediógrafo y uno de los grandes ingenios de las letras españolas. Que amor con amor se paga.

Y, junto a la felicitación, deseo expresar, también, mi sincera gratitud por la invitación que me permite intervenir en este Congreso, gratitud en especial al profesor don Miguel Ángel Muro, conocedor erudito, sensible e inteligente de la obra bretoniana, por cuya voz me llegó, cordial, la invitación. Esta me ha dado ocasión para volver a textos míos ya lejanos y efectuar así una relectura de una de las más representativas comedias de Bretón de los Herreros: *El pelo de la dehesa*.

Esta obra se estrenó en Madrid, en el teatro del Príncipe –actualmente llamado Español–, el día 13 de febrero de 1840. Fueron sus intérpretes, junto con Juan Lombía en el papel de *Don Frutos*, las actrices Teodora Lamadrid en el personaje de *Elisa*, la señora Llorente en el de *La Marquesa* y la señora Lapuerta en el de *Juana*, y los actores Luna en el personaje de *Don Remigio* y Alberá en el de *Don Miguel*.

El estreno constituyó un éxito notable, tanto para el autor de la obra como para sus intérpretes y así lo confirman comentarios aparecidos en los días siguientes, como en el periódico *La Esperanza* donde se califica de "brillantísimo" el

1. Reproduzco de J. García Prado: "Bretón y su patria chica", *Berceo*, Logroño, 1947, II, pp. 61-62.
2. *Ibidem*, pp. 60-61.

triunfo alcanzado; y en otro periódico, *El Entreacto*, donde el escritor Miguel Agustín Príncipe asevera:

> "No titubeamos en decir que *El pelo de la dehesa* es una de las más felices y acabadas composiciones del señor Bretón [...]. En la comedia que nos ocupa son tan felices los rasgos característicos o de costumbres, y al mismo tiempo tan abundantes, que esta cualidad absorbe toda nuestra atención y apenas nos acordamos de la complicación de la intriga [...]. El publicó escuchó embelesado esta composición sin dejar de reír en toda ella, siendo tantos y tan repetidos los aplausos que los actores se vieron con frecuencia en necesidad de interrumpir la representación."[3]

Cinco años después, el 27 de enero de 1845, en el madrileño teatro de la Cruz, estrenaría Bretón una continuación de su comedia con el título de *Don Frutos en Belchite*.

El argumento de *El pelo de la dehesa*, en breve resumen, es como sigue. Un joven lugareño, don Frutos, rico heredero, llega a Madrid, a la casa de su prometida doña Elisa, a la que no conoce personalmente, pero con la que ha de contraer matrimonio según concertaron los padres de ambos: rústico, pero dotado de gran fortuna, el del novio; noble, marqués, pero arruinado, el de ella. Esta misma, doña Elisa, expone puntualmente la situación en conversación con su criada al comienzo de la comedia:

> Nuestra casa está arruinada.
> De su esplendor solariego
> apenas queda otra cosa
> que pergaminos, y pleitos,
> y deudas. Don Baltasar
> de Calamocha y Centeno
> padre que fue de don Frutos,
> mi novio, y en cuyo pueblo
> tenemos un caserón
> ruinoso y cuatro barbechos,
> hubo de prestar no sé
> qué cantidad de dinero
> a mi padre, que Dios haya,
> cuando pasó aquel invierno
> en Zaragoza. Tres años
> después de hacer el empréstito
> reclamó don Baltasar
> el capital y los réditos.
> Pidióle plazos mi padre
> sin esperar obtenerlos,
> pero se quedó pasmado
> cuando con rostro halagüeño

3. Reproduzco los textos citados de mi Introducción a *El pelo de la dehesa*. Madrid, Cátedra, 1974, pp. 33-34.

le dijo don Baltasar:
"Señor Marqués, sin apremios
ni jueces, ni ejecuciones,
y, lo que es aún mejor que esto,
sin que suelte usted un cuarto,
puedo quedar satisfecho.
–¿Cómo? –Hablemos con franqueza.
No es oro ya lo que anhelo,
que un terremoto no puede
levantar el que poseo,
sino títulos y honores;
no para mí, pobre viejo
que al primer aire colado
espero quedarme tieso,
sino para aquel buen mozo
que ha de heredar mis talegos.
Ahora bien, si usted no tiene
horror al nombre de suegro,
déme usted su única hija
para mi único heredero,
que si no es de ilustre sangre
tampoco nació plebeyo.
Él será marqués por ella,
ella por él hará bueno
el marquesado; y, por último,
el gozo será completo
cuando nos llame a los dos
papá grande un mismo nieto."
Despreocupado mi padre,
y mi madre... un poco menos,
pero aficionada al lujo
cual todas las de mi sexo,
aceptaron un partido
que por motivos diversos
a todos estaba bien;
volvióse ufano y contento
don Baltasar a Belchite,
pero al mes ya había muerto;
mi padre murió también
–¡téngale Dios en el cielo!
Como siguió tan de cerca
al tratado casamiento
el duelo de ambas familias,
no me habló de este proyecto
mamá hasta cumplido el luto;
vencida yo de sus ruegos
acepté...[4]

4. Todos los textos de la comedia que reproduzco proceden de mi edición citada de *El pelo de la dehesa*.

Sobre este planteamiento se construye la comedia, cuyo conflicto anticipa habilísimamente Bretón en los dos versos, iniciales de la escena primera, que pone en boca de Juana, la criada:

> ¿Y se ha de casar usted
> con un rústico labriego?

Tal situación da paso a un continuo enfrentamiento y juego de contrastes. Enfrentamiento que no es, sólo, el de dos personajes, sino el de dos diferentes, opuestas maneras de vivir y de estimar las circunstancias que conforman las existencias humanas.

Intervienen asimismo en la comedia una marquesa, que es la madre de Elisa; un militar, don Miguel, aspirante también a la mano de la muchacha; un viejo, gorrón, intrigante y correveidile, don Remigio, y una criada, Juana.

La obra concluye con la renuncia, prudente y generosa, por don Frutos, al proyectado matrimonio con persona tan distinta a él en educación, gustos y costumbres.

Todos los personajes referidos forman una sugestiva galería de tipos y caracteres. Ante todo, el protagonista, don Frutos, figura trazada con admirable acierto por Bretón, y cuyos perfiles caricaturescos o intencionadamente exagerados a menudo no le restan cualidades humanas, de espontaneidad, de reciedumbre, de bondad, que le hacen simpático y atrayente ("Es tosca mi educación / ... pero tengo un corazón / como de aquí a Zaragoza", dice él mismo en la penúltima escena del segundo acto), también en su aspecto físico, "Guapote y rollizo" y con "buenas formas y talla de granadero" (acto primero, escena primera). Si, mirando atrás en el tiempo, Don Frutos puede recordarnos a alguno de los "figurones" de las comedias del Siglo de Oro, más anuncia o insinúa madrugadoramente rasgos de los personajes tragicómicos de un Arniches, por ejemplo (aunque Bretón haya eludido en su comedia toda derivación dramática).

A su lado, en intenso contraste, doña Elisa, superficial y ligera en su conducta, apegada a las apariencias sociales, inconsciente o indecisa en sus sentimientos, pero que acaba admirando a don Frutos y lamentando haberle perdido...: "¡Qué necia he sido / en no casarme con él!", exclama desolada, tardíamente, en la escena final de la obra.

Y don Miguel, el militar, personaje de una pieza que Bretón aprovecha para parodiar satíricamente el Romanticismo. Así, con frecuencia, las actitudes, las palabras, la conducta suyas corresponden a un arquetipo romántico, de un romanticismo contemplado con lente irónica.

Y la Marquesa, interesada, entrometida, con humos de grandeza, descendiente directa de la doña Irene de *El sí de las niñas* moratiniano.

Y don Remigio, vividor, inconsistente, cimbel, dispuesto siempre a halagar a todos para su medro personal...

Y, finalmente, Juana, la criada, que acompaña a la dama y es su confidente.

Esta serie de personajes o tipos humanos –el lugareño rudo de maneras, pero sin falsedades ni disimulos en sus sentimientos y que actúa siempre a los dictados de su buen corazón; la joven superficial y que no sabe bien lo que quiere (cuando lo descubre es ya demasiado tarde...), la Marquesa dominante, pretenciosa, calculadora; el viejo mendaz, oficioso, mensajero servil y aprovechado– constituyen, sin duda, una muestra tanto de tipos humanos como de ciertos sectores de la sociedad española de la época de Bretón de los Herreros. Quienes quieran conocer cómo vivían, sentían, pensaban y actuaban las gentes de aquel tiempo y cuáles eran sus ideas y costumbres, encontrarán un documento tan veraz como valioso en las comedias del escritor, mucho más fiel y auténtico, desde luego, que las creaciones de la más caracterizada y representativa literatura romántica. La obra bretoniana se emparenta, en este aspecto, con las páginas de los más afamados costumbristas –Mesonero Romanos, Estébanez Calderón–. Así, burla burlando y si se dejan a un lado las exageraciones de finalidad meramente cómica, *El pelo de la dehesa* se nos aparece como un retrato puntual y revelador de algunos sectores de la sociedad española del siglo XIX.

Retrato y testimonios aliviados de gravedad o trascendencia en su expresión pero que no por ello dejan de ser indicativos, como el siguiente diálogo entre Elisa y su criada:

JUANA — Si, como tengo entendido,
nunca salió de su pueblo,
vendrá tan rudo...

ELISA — No importa:
nosotras le puliremos.

JUANA — Taladrará los oídos
con aquel maldito acento
aragonés.

ELISA — Poco a poco
lo irá en la Corte perdiendo.
¿Tan fácil es encontrar
un marido sin defectos?
Si no es fino y elegante,
será cariñoso, tierno,
sencillo, dócil...

JUANA — [Entre dientes] O potro
cerril que plante al lucero
del alba una coz.

ELISA — ¿Qué dices?

JUANA — Nada.

ELISA — El timón del gobierno
me abandonará gozoso,
y eso es lo que yo pretendo.

JUANA Dios lo quiera, mas casarse
sin amor...

ELISA Amor es ciego,
y aunque acierta alguna vez
es muy mal casamentero.

O la ponderación de los bienes materiales, reiterada con insistencia, como en los versos siguientes, dichos por la Marquesa:

¡Qué conflicto, Dios eterno!
¡Qué afrenta, Virgen de Atocha!
¡Aceptar yo para yerno
a un don Frutos Calamocha!
Mas si con él me confundo,
¿quién me hará ningún reproche?
¿Qué papel hace en el mundo
una marquesa sin coche?
Tal boda no me hace gracia,
pero el siglo es tan mercante...
También es aristocracia
la del dinero contante.

O las sátiras punzantes sobre los maridos:

... ...
¿quién repara ya en maridos?
Todos vienen a ser unos.
Las mujeres dan el tono
con sus gracias y su lujo.
¿Qué hacen ellos en un baile,
por ejemplo? Como búhos
se van todos agrupando
en el rincón más oscuro
de la sala. Allí reparten
los dominios del gran turco,
y en un dos por tres revuelven
el Tajo con el Danubio;
o en el tresillo engolfados
disputan como energúmenos
sobre si echaste la *mala*
debiendo rendir el *punto...*,
y no sabe alguno de ellos
que mientras cuentan los triunfos,
un galán le da *codillo*
y su esposa le hace *renuncio*.

Y la perspectiva bienhumorada, o levemente crítica e irónica en la mayoría de las ocasiones, del Romanticismo contemporáneo dominante en la literatura. Así en las palabras siguientes, de claro sentido crítico, puestas en boca de la Marquesa:

... Por ventura,
¿es menester grande estudio
para imitar a esa cáfila
de galancetes insulsos
que en tertulias y cafés
pasan por hombres de gusto?
En cuatro días se aprende
con un mediano discurso
la cháchara insustancial
con que se lucen algunos.
Mientras tanto, ¿qué hace un hombre
para no soltar rebuznos?
Callar, frunciendo las cejas
con estudiado repulgo,
y decir al que se admire
de verle tan taciturno:
"¡Soy romántico, soy genio!
Mi misión en este mundo
es... ¡callar!"; y si a esto añade
una contracción de músculos,
y se va sin saludar
retorciéndose los puños,
dirán: "¡Lástima de joven!
Su esplín le abrirá el sepulcro.
¡Qué buenas cosas se calla!
¡Qué talento tan profundo!"

Al igual que un fino sentido paródico del lenguaje romántico aparece en palabras puestas en boca de don Miguel: "... ¿Usted no mira / que está clavando un puñal / en mi pecho?"... "¡Oh matrimonio fatal! / ¡Desgraciada Elisa! "...

Esta actitud paródica, así como la visión regocijadamente satírica, presentes en *El pelo de la dehesa*, asoman también en otras comedias de Bretón: *El poeta y la beneficiada, Marcela o ¿a cuál de los tres?, Todo es farsa en este mundo, Muérete, ¡y verás!*... Y en composiciones poéticas:

Se inclina al romanticismo,
invención de Belcebú,
y ¡oh maravilla, oh portento!,
goza de buena salud,
.....[5]

Y es que Bretón, coetáneo del Romanticismo, no es, en sus creaciones más representativas, un escritor romántico, aunque escribiera algunas obras que puedan considerarse como tales, así sus dramas *Elena, Don Fernando el Emplazado,*

5. Introducción citada, p. 22.

Vellido Dolfos,... Sobre el primero de ellos hizo reveladoras puntualizaciones el propio autor:

> "Con este drama hizo el autor su primer ensayo en un género harto distinto del que habitualmente ha cultivado. Sus amigos le instaban a dar alguna muestra de su poca o mucha capacidad para crear situaciones de grande interés y pintar afectos y caracteres de aquellos que no caben en la comedia propiamente así llamada. El moderno *romanticismo* estaba en su mayor auge y era difícil que temprano o tarde dejase de llevar también alguna ofrenda a las aras del ídolo nuevo. Procuró sin embargo no convertir su culto, quizá no muy voluntario, en fanática superstición".[6]

No era el temperamento de Bretón proclive, evidentemente, al Romanticismo literario, ni en éste hallaba el campo adecuado a sus facultades.

Cuando *El pelo de la dehesa* llega a su final, su protagonista, don Frutos, después de anunciar su resuelto propósito de abandonar Madrid y emprender el regreso a Belchite, el lugar pequeño, en tierra aragonesa, donde ha vivido siempre, después de ello, dice –último verso de la obra–: "La Corte no es para mí". Ya antes había afirmado, con frase clave para entender el sentido de la comedia:

> ... aunque yo he entrado en la Corte,
> la Corte no ha entrado en mí.
> (Acto III, escena VI, vv. 1566-7).

Y es que no hay duda: el enfrentamiento que se produce en la comedia no es únicamente el de dos personas de condición, carácter y costumbres diferentes, sino, de manera principal, el de la ciudad y el pueblo. El tema cuenta con muy antigua e ilustre tradición, con larga serie de antecedentes literarios y con multiplicidad de enfoques. Se trata en definitiva, esta vez, de una nueva formulación del viejo tema de "menosprecio de corte y alabanza de aldea" .

Don Frutos insiste reiteradamente en que la ciudad no es para él. Sus hábitos, sus aficiones, su educación, son muy otros de los que encuentra en la Corte:

> ¿Dónde me he metido, cielos?
> ¡Qué costumbres tan diversas
> de las mías! ¡Ah! Yo voy
> a pasar la pena negra...
> (Acto IV, esc. III, vv. 1916-9)

Estos temores se le transforman, en alguna ocasión, en actitud de rechazo, de repudio expuesto con vehemencia a lo extranjero. Como cuando don Remigio le pondera la calidad de un vino de Burdeos:

> REMIGIO Tiempo hace que no he bebido
> mejor vino de *Bordeaux*...

6. Introducción cit., pp. 21-22.

[*Mudando de tono como para hacerse comprender.*]
Burdeos.

FRUTOS Me importa poco
el nombre de ese señor,
porque me sabe muy mal
en francés y en español.

REMIGIO ¡Hombre, un Burdeos legítimo...
y de *Laffitte*! ¡Un licor
europeo!

FRUTOS Y yo ¿qué tengo
que ver con Europa? Soy
de Belchite. –Y contra el mismo
patriarca Noé, inventor
de la vendimia, sostengo
que es vino de munición
ese que usted me pondera;
que agri-áspero de sabor,
ni me calienta el estómago
ni me alegra el corazón,
y, en fin, que para vinagre
lo he vendido yo mejor.

Más adelante, Frutos advertirá a la criada que le va a servir el almuerzo: "Y no más vino de extranjis." "Lo traeré de Valdepeñas" –contesta Juana. Y don Frutos concluye: –"Venga. Al fin es español..., / aunque no es de Cariñena."

¿España frente a Europa ya? ¿España en relación con Europa?... Ni los motivos del texto, ni su contexto, sentido, tono y talante permiten afirmarlo con rotundidad. Falta aún más de medio siglo para los ensayos *En torno al casticismo* de Unamuno, de orientación ("tenemos que europeizarnos") prontamente rectificada por el autor ("tratemos de españolizar a Europa"), y para el *Idearium español* de Ángel Ganivet (*Noli foras ire; in interiore Hispaniae habitat veritas*), entre muchos otros intelectuales que reflexionarán sobre el carácter, significado y futuro de la cultura española. No trascendentalicemos, pues, las afirmaciones de don Frutos, aunque tampoco debamos pasarlas por alto. Más cerca está el personaje, en su ideología y en su actitud, del castellano viejo de Larra, si bien hay una rotunda diferencia entre la visión que de ambos tienen sus creadores: visión positiva la de Bretón de los Herreros, de censura la de Larra.

Afirmación de lo nuestro, pues, frente a Europa. Y defensa también –¿con razón siempre?– de lo propio y natural frente a imposiciones presuntamente civilizadoras:

... ...
Vista como quiera Elisa,
vista usted como le cuadre,
mas ni Elisa ni su madre
se metan en mi camisa.

Triunfen, gasten; no me espanto;
cuanto tengo es de las dos;
mas no se empeñen, por Dios,
en civilizarme tanto.
Dejen a un hombre sencillo,
que, al cabo, no es una fiera,
manejar a su manera
el tenedor y el cuchillo.
No me mire usté al soslayo.
Quiero que el amor me mande...
y no una suegra. Soy grande
y ya he despedido el ayo.
(Acto III, escena VI, vv. 1544-59).

Pero el carácter rústico y espontáneo de don Frutos no supone en él, en ningún momento, zafiedad o carencia de talento natural. Tal como lo reconoce don Remigio cuando dice:

Sí, le puliremos pronto,
que aun que él tiene, y lo confiesa,
el pelo de la dehesa,
no tiene pelo de tonto.
(Acto II, escena II, vv. 771-4).

Al igual que la opinión del mismo personaje sobre la Corte no es por entero negativa. Se trata de una falta de conocimiento y de costumbre, de una resistencia establecida de antemano a vivir en la ciudad, con la que don Frutos actúa como un nuevo *villano en su rincón* lopesco:

Pues ¿y Madrid? No haya miedo
que yo lo desacredite.
[.....]
Desear yo un pasaporte
que me vuelva a mi lugar
cuanto antes, no es condenar
las costumbres de la Corte.
Son muy cucas, no hay falencia;
pero, al fin, no son las mías.
(Acto IV, escena VIII, vv. 2140-2151) .

Sólo en una ocasión parece don Frutos dispuesto a rendirse a los hábitos cortesanos, y ello es ante el imperio del amor de Elisa, en unos gallardos versos del acto segundo:

Es tosca mi educación
para aspirar a tal moza;
yo te hago esta confesión;
pero tengo un corazón
como de aquí a Zaragoza.

El encontrará camino
de agradar a mi mujer.
Para amar con desatino
no creo que es menester
que uno sea lechuguino.
En lo que yo no esté ducho
corrige tú mis maneras.
Verás qué dócil te escucho.
Tú harás de mí lo que quieras...
siempre que me quieras mucho.
Así con igual placer,
luego que al pie del altar
me digas: soy tu mujer,
tú me enseñarás a hablar;
yo te enseñaré a querer.
(Acto II, escena XI, vv. 1247-66).

Bretón de los Herreros es el mejor y más popular autor de comedias de su tiempo. Testimonio sobresaliente de su magnífico hacer de comediógrafo es *El pelo de la dehesa.* Cuando la obra llega a su conclusión y el protagonista sale de la casa de la que habría podido llegar a ser su esposa, una leve melancolía nos invade: ¿qué será de estos dos personajes –Elisa, Frutos–, tan distintos y tan simpáticos en nuestro recuerdo? La comedia ha quedado abierta a una continuación en la que esos dos personajes puedan ser felices juntos. Ello ocurrirá cinco años después, en la ficción de otra comedia, *Don Frutos en Belchite*, aunque, para que ello se haga posible, tenga que fallecer Miguel, el militar, esposo de Elisa, y quedar ésta así viuda, y libre por tanto para contraer nuevo matrimonio. Un tanto forzado todo ello, permitirá el final feliz, sentimentalmente dulzón, que sugería la trama y deseaba el público.

Bretón tomó como base para su obra teatral la sociedad de su tiempo y la reprodujo en sus comedias, las cuales se convirtieron así, destacadamente, en documentos costumbristas. Los ambientes y las modas, las convicciones y las preferencias, las anécdotas con sabor de época, pequeños problemas, caracteres, tipos humanos o representativos de diversas profesiones o sectores sociales, fueron retratados con mano maestra por Bretón. Por ello pudo afirmar José María Asensio que en sus comedias "está la España de medio siglo".[7] Escritor costumbrista, pues, éste cuyo segundo centenario se conmemora.

Todo ello explica que el género predilecto y representativo de Bretón sea la comedia, para la que se hallaba especialmente dotado por naturaleza. Cualidades al servicio del comediógrafo son su dominio del lenguaje y de la versificación. Es habitual –y justo siempre– el elogio de ambos. Gracejo, opulenta y variada riqueza de expresión, fluidez, espontaneidad, "chispa".... resplandecen en el diálogo bretoniano. Y la forma de verso, tradicional en nuestro teatro durante siglos, que

7. Vid. mi Introducción cit., p. 43.

emplea nuestro autor a pesar del ejemplo contrario en algunas comedias de su admirado Moratín, fluye natural y sencilla, con predominio casi absoluto del octosílabo en diversas combinaciones estróficas: romances, cuartetas, redondillas, quintillas...

Y en la construcción y en la estructura de sus comedias, en el acierto para lograr los mejores efectos teatrales, aparece constante ese sexto sentido propio y característico del autor dramático "de raza".

Es muy de lamentar que los diversos teatros oficiales existentes –cuando menos– no pongan ahora en escena algunas de las creaciones bretonianas. Ello proporcionaría, seguramente, amables sorpresas, solaz y entretenimiento al público, que muy difícilmente puede ver representada en la actualidad alguna obra del autor cuyo recuerdo ha dado ocasión a este Congreso, tan certeramente organizado.

LÍMITES Y LIMITACIONES DE LA "COMEDIA DE COSTUMBRES" DE BRETÓN DE LOS HERREROS

Jesús Rubio Jiménez
(Universidad de Zaragoza)

Se suele afirmar que el teatro más característico de Bretón de los Herreros es ante todo un análisis de las costumbes de la clase media española en cuya observación habría centrado su atención desde sus primeras comedias, siendo *Marcela o ¿cuál de los tres?* (1831) la primera obra donde aparecerían ya los rasgos más significativos de esta representación de las clases medias españolas. Así se consideró en su tiempo y tal aseveración ha llegado casi intacta hasta hoy mismo como se puede ver, por ejemplo, en la reciente monografía de David Gies sobre el teatro español del pasado siglo, quien considera que Bretón "convirtió la escena española en un espejo de la sociedad e hizo que el público pudiera contemplarse a sí mismo y ver incluso sus muchos desatinos, reflejados estos con humor y apacible benevolencia." (1996: 215)

Supongamos, para empezar, que sea así. Pero hasta donde se me alcanza no se ha analizado sistemáticamente sobre qué bases teóricas se asienta su forma de representar a esta clase social. Dicho de otro modo, su concepción del teatro, atendiendo a la escritura dramática y a la representación a lo largo de toda su vida. Cómo entendió la *representación de la vida privada*, sin olvidar –como él pretendió pasado un tiempo– sus comedias políticas y las alusiones a la actualidad política en las "comedias de costumbres".

Tan solo algunos críticos han abordado parcialmente el asunto. Es el caso del "Estudio" que precede a la edición de su *Obra dispersa* (1965), donde Díez Taboada y Rozas trazaron una correcta aproximación a "Sus ideas dramáticas"

(pp. 16-23), articulándolas en torno a los conceptos de "Verosimilitud", "Las tres unidades", "Lenguaje", "Versificación"; y considerando otros aspectos del hecho teatral como son "Actores", "Montaje", "Adaptaciones". O Gerald Flynn en su *Manuel Bretón de los Herreros* (1978) y Patrizia Garelli *Bretón de los Herreros e la sua 'fórmula cómica'* (1983), que voy a tener muy presentes en mi acercamiento al concepto de teatro en Bretón de los Herreros en este ensayo, que contiene apenas unos prolegómenos a su teoría dramática.

Mi intención es mostrar algunos de los límites de la mímesis bretoniana y sobre todo sus contradicciones cuando se considera su trayectoria completa y cómo su evolución personal desde la nada a la cumbre en la consideración social de su obra le llevaron, en mi opinión, a un ejercicio de permanente revisión de sus escritos, orientada a dotarlos de una unidad y de una excelencia artística, que justificaran el lugar social que ocupaba en la España de mediados del pasado siglo cuando la literatura se había convertido ya en gran medida en un elemento decorativo más de la vida social.

Bretón de los Herreros, como es sabido, acompañó la escritura de sus dramas de una reflexión sobre el arte escénico –comprende tanto artículos de crítica periodística como otros más amplios y una participación activa en el mundo teatral de su tiempo–, que permite estudiar su trayectoria como la de un *hombre de teatro*, ocupado en la literatura dramática pero también en otros aspectos de la producción teatral en unos años en que ésta cambió sustancialmente al pasar del tradicional sistema a la empresa liberal. Cambio tan profundo no obedeció solamente a motivaciones estéticas sino que remite a la transformación del Antiguo Régimen y a la vacilante implantación del liberalismo en la sociedad española. Las vacilaciones y límites de éste ayudan a entender las del teatro de Bretón, que se aplicó a dramatizar las costumbres privadas de aquella sociedad en cambio –Garelli (1983: 37-44) insiste en su esfuerzo por seguir la moda–, con lo que cabe situarlo dentro del teatro burgués preocupado por *la representación de lo privado* tal como éste proviene del *drama familiar* de Diderot o, si se prefiere un referente español, de Moratín para quien aparecía como sustancial el estudio de las costumbres del día definiendo la comedia como una imitación en diálogo –escrita en prosa o verso– de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares y por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad y recomendadas la verdad y la virtud.

Moratín, al formular así su concepto de drama, partía tanto de la poética clásica como de la tendencia a la imitación de lo particular que se produce en el siglo XVIII y que estará en permanente conflicto con lo universal al que remite la preceptiva tradicional. Este doble horizonte de reflexión –imitación de lo particular sin perder de vista lo universal– se constituye en uno de los aspectos medulares de este teatro.

No otra cosa había formulado Diderot, para quien tal como escribe J. C. Rodríguez en apretada síntesis

> "...la teoría escénica (artística) básica en Diderot se resuelve a partir de las siguientes categorías: 1º) el arte (el teatro) no "es" la vida; pero 2º) el arte (el teatro) debe ser un modelo de (y para) la vida cotidiana. Y en consecuencia 3º) ese modelo (ese "molde") tiene que ser extraido desde la realidad cotidiana (la verdad natural) a la que la escena va dirigida, y no debe, por tanto, ser sólo producto de los "espectros" o "los fantasmas" de un poeta más o menos imaginativo.
>
> Distancia e Ilusión se unifican así en este proyecto. Al ser el "arte" (la escena) modelo de la "vida", ambos términos no se pueden identificar nunca entre sí. Aquel debe ser una superación (extractada, por decirlo así) de ésta: la vida concreta (la "naturaleza") constituye, por su parte, la fuente directa del "arte" (de la escena), de la que hay que beber siempre para no producir fantasmagorías." (1984: 153)

El drama burgués aspira a representar las costumbres contemporáneas, pero la verdad desnuda no es posible sobre la escena según estos planteamientos, sino que se propone una selección de lo real para que el teatro adquiera el valor modélico que se le supone. Se imita la vida cotidiana, pero seleccionando aspectos de ésta, que se representan, además, sometidos a la tradición poética vigente tanto teórica como actualizada en los escenarios. Determinar los criterios de selección de lo real, la manera en que se actualiza la tradición y los fines pretendidos son la tareas críticas subsiguientes cuando se pretende tener una imagen correcta de cómo fue ese teatro. En otra parte, al analizar el carácter modélico que la comedia áurea tuvo en la formulación del realismo escénico español, me he referido a cómo éste fue prácticamente inviable al interponerse en la observación de lo real contemporáneo la comedia áurea, representación selectiva ella misma de las costumbres españolas de su tiempo, propuesta ahora como modelo de costumbres dentro de la visión mitificada del pasado español que subyace en la formulación del romanticismo (Rubio: 1990).

Como no era posible asumirla completamente, siguiendo las pautas de los ilustrados españoles, se continuó *refundiendo* las comedias para ponerlas al día, para acercarlas a las costumbres contemporáneas, o mejor, al modelo de costumbres contemporáneas que se propone. Las refundiciones del propio Bretón de los Herreros son un buen ejemplo de esto. Ermanno Caldera (1990) ha hablado de "Bretón o la negación del modelo", analizando la refundición que este hiciera de *La fuerza del natural*, de Moreto y Cáncer, con el título de *El Príncipe y el villano* (1826) y que se cita como un eslabón entre aquella y *El pelo de la dehesa* (1841). Los cambios producidos en el personaje Julio son sintomáticos. Pasará de ser un gracioso tonto en Moreto y Cáncer, a un rústico grosero, pero ya no tonto en la refundición. El proceso culminará en *El pelo de la dehesa* donde D. Frutos, aunque rústico tiene agudeza y es portador de un mensaje nuevo, que Caldera considera "romántico" y que sería: el amor no es materia para contratos.

Si se admite el análisis de Caldera, Bretón estaría negando el modelo áureo para defender más bien un análisis de las costumbres del día. Pero esta negación

del modelo, con todo, se me antoja bastante limitada, para nada se transforma esa sociedad y el nuevo protagonista retorna al mundo ideal bucólico en el que como mucho cabe comenzar a situar el nuevo paraiso soñado por los habitantes de las ciudades. Se ofrece una valoración positiva del trabajo agrícola tan necesario en el horizonte de reconstrucción del país tras la primera guerra carlista, que atenúa con mucho lo que de romántico puede tener la pieza. Caldera concluye refiriéndose a su D. Frutos diciendo que "El figurón barroco se había por fin convertido en el héroe romántico" (1990: 153). Yo añadiría el término rústico: "héroe romántico rústico". Resultado sobre todo de la proyección de ensueños urbanos y por tanto romántico de un modo peculiar y muy limitado, tanto, que conlleva una visión falsa de la realidad rural.

No es más que un caso característico de la necesidad de ver con qué fines procede Bretón a unos determinados cambios, que hay que integrar en el marco más amplio de su labor de *refundidor*, estudiada por Flynn (1977), García Lorenzo (1976) o por Javier Vellón, que en fecha reciente ha publicado un estudio sobre su refundición de *No hay cosa como callar*, de Calderón (1996).

Y es que Bretón de los Herreros ofrece, dada la amplitud de su teatro y la reflexión teórica que lo acompañó, un singular *corpus* de textos donde puede calibrarse el alcance de la *representación de lo privado* en aquellos años, abarcando desde una peculiar asunción de la tradición española a la propuesta de fórmulas teatrales que reclama como completamente propias. Sus reflexiones van desde una formulación general a la consideración de detalles, interesando hoy acaso más que por su originalidad –escasa– por la presencia que durante medio siglo tuvo su autor en los escenarios, fiel del principio al final a una concepción clasicista del teatro como se comprueba cotejando sus primeros artículos con otros muy posteriores de mayor calado como *Declamación. Progresos y estado actual de este arte en los teatros de España*, ensayo sintético de sus ideas teatrales incluido en la *Enciclopedia moderna* de Mellado en 1852 (Mellado, 1852).

En este ensayo, una vez más, volvía a definir el drama como "la imitación viva, ora hablada, ora cantada, ora gesticulada de la vida y costumbres de la humanidad" (p. 659); y supeditaba esta noción a otra más general aún de que "La imitación es la esencia de todas las artes" (p. 664). Nada había cambiado de cuando en los años treinta escribía en el *Correo Literario y Mercantil* defendiendo la verosimilitud como base ineludible del arte dramático: "faltando a la verosimilitud nada razonable se puede hacer ni decir sobre la escena" (Bretón 1965: 153,"De la verosimilitud"); verosimilitud aristotélica y restringiendo selectivamente los temas de los dramas alegando que

> "Es máxima incontestable que lo verdadero no siempre es a propósito para presentarlo en el teatro, porque hay muchas cosas ciertas y positivas que no deben ser vistas, otras que no pueden ser representadas, otras que por demasiado estraordinarias no convencen al auditorio, como aquellas a que se refería Horacio cuando dijo:
>
> *Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi;*
>
> y dictaron a Despreaux este dístico que abunda el mismo pensamiento:

Une merveille absurde est pour moi sans appas.
L'esprit n'est point emu de ce qu'il ne crois pas. " (Bretón 1965: 153).

Lo extraordinario era así desterrado de la escena en favor de lo ordinario como venía ocurriendo en las poéticas clasicistas dieciochescas, representado aparentemente completo, ya que dirá:

> "Supuesto que el teatro debe ser una imagen perfecta, forzoso es que figure entera, y que por consiguiente sean verosímiles todas las partes que la compongan. De aquí la necesidad de observar las unidades de tiempo y lugar en un poema dramático que aspire a la perfección. De aquí la necesidad en que el poeta se constituya de hacer que cada personage se conduzca *siempre* en obras y palabras con sujeción al carácter de que se le ha revestido; *sibi constet*; de aquí en fin el cúmulo de dificultades inherentes al arte dramático, que no muchos saben apreciar y muy pocos logran vencer. Pero en vano podrá lisongearse el poeta de haber escrito una comedia sujeta a la severa verosimilitud si no la practican exactamente todos los actores en sus papeles respectivos por falta de comprensión, o de elementos físicos y morales para desempeñarlos." (Bretón 1965: 154)

De este modo, Bretón desplaza su atención de la escritura a la actuación de los comediantes, pretendiendo que éstos pueden continuar creando una imitación perfecta, pero que en realidad no es menos restrictiva. Y no sólo por la conciencia de que el arte escénico procede dentro de unas limitaciones materiales como reconocerá en "Declamación":

> "Otro cabo habíamos dejado suelto, y ya es tiempo de anudarlo: la cuestión de si debía ser ó no absoluta la imitación de la naturaleza en el teatro. Ya hemos hecho observar que el actor tiene que seguirla mas de cerca que otro cualquiera artista, y eso precisamente constituye la mayor dificultad del arte; pero su objeto como el de todas las demás, es copiar á la naturaleza, con tendencia á embellecerla, no á afearla, y descartando del cuadro, ó por lo menos sombreando todo lo posible los objetos innobles y repugnantes. No se olvide que entre el traslado artístico y la realidad hay siempre algo de convencional; y téngase muy presente que aun contra la misma verdad, cuya imagen debe el teatro representarnos, se pecará infalible y gravemente si el actor se propone seguirla á todo trance y sin ninguna restricción. La óptica y la acústica del teatro exigen que la voz se esfuerce algún tanto y á la gesticulación se dé cierto relieve, sin lo cual se pierden muchas inflexiones de aquella y á veces y en ciertos lugares no se oye la mitad de lo que en la escena se articula, y también pierde mucho de su vigor y eficacia el juego de fisonomía." (en Mellado 1852: 714)

De similar manera se había expresado en 1838 al referirse a la convención de la versificiación teatral:

> "Pero me dirán que si el teatro debe ser una imitación de la vida, aquel drama cuya distribución, cuya estructura, cuyo lenguaje se aproximen más á la verdad, será sin duda el mejor. Con efecto, la verosimilitud es primera

> regla, no solo para esta clase de poemas, sino para todas las artes de imitación: negar este axioma seria una herejía literaria; pero la verosimilitud teatral ha de tener ciertos límites, como todo lo humano. Nunca fue ni pudo ser misión de un autor dramático el trasladar á la escena las catástrofes de la edad pasada, ó los vicios de la presente, tales como la historia las cuenta y la observación los aprende. El talento y el buen gusto hallan medios de embellecer esta misma verdad sin desfigurarla; no es poeta quien no acierta á hacerlo así; la conveniencia social le exije; el público ilustrado le agradece. La misma prosa empleada en una comedia, por más natural que parezca, no carece de artificio; no es el lenguaje que usa el hombre en su casa, en su oficina, entre sus deudos y amigos. No se habla comunmente con el despejo y la corrección que el autor atribuye á los personages de su drama; y aunque asi fuera, queda todavía mucho que disimular en la imitación escénica: la decoración, que no puede ser cumplidamente exacta; el figurar que es de dia cuando es de noche; los entreactos, los apartes, los monólogos, etc. Si es forzoso, pues, renunciar á una imitación perfecta; si el espectador hace al poeta tácitamente ciertas concesiones en gracia del placer que aquel le promete, ¿le negará la que mayor recreación ha de causarle? Si tolera que un alemán hable castizamente la lengua de CALDERON, ¿no consentirá con menos repugnancia que el avaro y celoso D. ROQUE DE URRUTIA cuente sus cuitas y debilidades al malicioso MUÑOZ en verso castellano?" (Simón Díaz 1947: 4-5)

Los límites de la mímesis costumbrista bretoniana quedan así al descubierto. Para nada cuestiona a fondo el antiguo principio de la imitación; siempre permanece como en un horizonte ideal la voluntad de lograr la imitación más perfecta posible, pero siempre selectiva.

Más importantes que estas restricciones imitativas impuestas por las condiciones materiales de la representación, que nos muestran que para nada se está pensando en una representación naturalista y previenen acerca de cómo se debe entender su apelación a la *naturalidad* o lo *natural* en diversos escritos sobre todo cuando se ocupe del trabajo de los actores, eran para Bretón de los Herreros las restricciones morales que le llevaban a una selección muy estricta de lo que podía ser representado y además orientando el desarrollo de su representación a la transmisión a los espectadores de unas pautas de conducta. La finalidad educativa del teatro se constituye así en otro pilar fundamental de las ideas teatrales bretonianas.

El hipotético avance de la *comedia bretoniana* hacia la *comedia realista* depende de estas restricciones ideológicas y materiales que a decir verdad son muchas. La verosimiltud que tanto aduce como criterio fundamental a la hora de valorar las funciones que va reseñando es sólo una apariencia de voluntad objetiva, puesto que sirve de tapadera a otros intereses. La representación de las costumbres de la clase media es bastardeada. La ilusión de realidad lo es en la práctica de moralidad (*su* moralidad) y por este camino es fácil proceder a analizar toda la serie de

procedimientos de deformación de lo real que tanto abundan en su teatro: la caricatura con sus múltiples modalidades.

El esquema básico de la representación realista es invertido en la práctica: la pretensión de todo programa artístico que se precie de realista conlleva una visión distanciada de la realidad que es objeto de representación artística; el artista trata de interferir lo menos posible la reproducción de las situaciones concretas; aquí por contra al acercarlas a modelos generales morales y literarios –los consabidos procesos de tipificación costumbristas– anula lo testimonial y lo singular, lo desfigura al imponerse elementos ajenos a lo artístico (la moral), además de las propias limitaciones y convenciones materiales del arte escénico.

Bretón construye una imagen de la realidad que guarda a la postre escasa semejanza con aquélla. Y aún va más lejos. Cuando juzga obras de otros dramaturgos no se aplica, analizando su verosimilitud, a tratar de descubrir qué contienen de real, sino que las analiza desde su falseada imagen de la realidad con lo que importa más una valoración moral (desde *su* moralidad) que lo que puedan tener de mímesis de la conducta de unos seres humanos en unas circunstancias concretas. Así cuando condena al autor de *Los asesinos del correo de Nápoles*, hablando de "la nulidad del dramaturgo traspirenaico" (*Correo* 25-I-1832. En Bretón 1965) más que a los acontecimientos dramatizados apunta hacia la moral difundida por la obra. O habrá temas que rechaza en los escenarios si no son castigados. Es el caso del adulterio presentado sin condena moral, frecuente en el teatro francés, pero que rechaza para el teatro español ("Variedades teatrales" *Correo*, 6-VIII-1833. En Bretón 1965: 463).

La permanente defensa de las tres unidades clásicas como salvaguarda de la mímesis correcta suele enmascarar un rechazo de la representación de lo extraordinario, entendido no sólo como lo excepcional de los acontecimientos, sino como lo excepcional moral (lo singular) y que por lo tanto cuadra mal con su estrecha moralidad.

Todo esto tiene consecuencias de largo alcance a la hora de juzgar su teatro y cómo juzgó el teatro de su tiempo y no menos para valorar la herencia bretoniana en el teatro español posterior que se aplicó al análisis de *la representación de lo privado*. Su teatro retardó la llegada del teatro realista de costumbres contemporáneas; la enorme dificultad de los dramaturgos de la *alta comedia* para escapar a los tipos y a su caracterización moral se derivan en parte del carácter modélico que sobre ellos ejercía la comedia bretoniana.

Lo que no cabe negarle, sin embargo, es una gran coherencia de principio a fin en la defensa de su limitada manera de entender el arte escénico en sus distintos niveles, que supedita a estas ideas generales. En los años cincuenta, al prologar la edición de sus *Obras* podía por ello decir:

> "no me reprendo á mi mismo por haberme cabido en suerte un estilo malo ó bueno, pero todo mio, y porque teniendo mi *manera* propia de ver las cosas, tengo tambien para pintarlas otra que nadie me ha prestado" (Bretón de los Herreros, 1883-1884, I: LIX)

Son jugosas las apreciaciones sobre su *manera* de entender la escritura dramática que expone en este prólogo, probando que controlaba plenamente su pluma y la construcción de sus obras a la vez que realizaba un ejercicio de autoafirmación burguesa, la de quien se ha forjado una posición social mediante la literatura. Es curioso comprobar cómo la variedad aparente –de personajes y conductas– es sometida a unidad representativa y de intenciones; o dicho de otro modo, cómo la mera representación es distorsionada en función de unos intereses morales. Porque Bretón sostiene:

> "he procurado que haya variedad en los argumentos de mis comedias; y aunque no falte quien me acuse de lo contrario, creo poder decir sin vana jactancia que en igual número de obras nadie hasta ahora lo presentó más crecido de asuntos y lances y caracteres diferentes; con lo cual no quiero decir que todos, ni uno siquiera, de los caracteres, ni de los lances, ni de los asuntos de mi invencion poética lleven el sello de la perfección. No he copiado a nadie, pero me he repetido algunas veces a mi mismo; ora en la estructura de dos o más fábulas; ora en el modo de desenlazarlas; ora en la analogía de conducta, de miras o de pasiones entre diversos personajes; ora en fin, en el uso de ciertas frases, sobre todo de las proverbiales. Esto es verdad; pero ¿á qué escritor medianamente fecundo no le sucede algo ó mucho de esto? ¿qué pintor no tiene una *manera* que le es peculiar, y que en vano querría no tener, en uno ú otros de los accidentes de sus cuadros? En muchas de las figuras que no son retratos hechas por una misma mano, aunque sea muy maestra, ¿no reconocen los inteligentes cierto aire de familia? ¿No hay vírgenes de Rafael ó de Murillo que parecen hermanas gemelas? ¿Y qué mucho, si padres tan prolíficos las engendraron? Pero estúdiense, y se verá que en la actitud, i nó en el rostro, ó en el misterio que representan, ó en los varios afectos de que se muestran poseidas las figuras accesorias, ó en alguna otra circunstancia no indiferente se diversifican más de lo que a primera vista aparece." (p. LIX)

Bretón se debate entre su pretensión de haber dado cuenta de la variedad de costumbres dramatizadas y la defensa de su *manera* de *pintarlas*, que las somete a unidad de estilo, que lo es también de ideas cada vez más moderadas.

La afirmación de la *manera* personal es importante en lo que tiene ya de autoafirmación de una forma de proceder al escribir atento a los propios conceptos; pero Bretón iba, además, más lejos un poco antes en el momento de señalar los criterios que han regido la organización de su obra:

> "Esta colección lo es completa de todas las producciones dramáticas de mi ingenio cuya responsabilidad debo y quiero aceptar: sólo exceptúo las piezas llamadas de circunstancias, hechas todas por encargo de empresas teatrales ó comisiones de festejos, para objetos puramente políticos, muy *plausibles*, por supuesto, aunque no para todos, pero cuya oportunidad duraba sólo veinte y cuatro horas, y á veces pocos días más su *plausabilidad* relativa. Semejantes embriones oficiales ú oficiosos no pertenecen á Talía, ni á Melpómene, ni á Terpsícore, ni a Euterpe, ni á ninguna de las otras cinco hermanas, ora actúen en ellos los númenes mitológicos, ora figuras alegóri-

cas *ad líbitum*, ora personas de este mísero globo terráqueo en representación de partidos y facciones y sistemas encontrados. Por otra parte con el transcurso del tiempo y los desengaños de unos y otros, se mitiga el furor de las discordias intestinas, las parcialidades se hacen recíproca justicia, el tiempo se la administra á todas, desaparecen incompatibilidades que se creyeron eternas y se verifican fusiones que se juzgaron imposibles. ¿A qué reproducir engendros, que cualquier cosa fueron ménos literatura, después de los abrazos del *Congreso* y de *Vergara* y de las coaliciones que hemos presenciado, y de tantos reconocimientos, sumisiones, indultos y amnistías? Yo, que no peco ciertamente de rencoroso en mi particular, ¿renegaría como escritor público del espíritu de tolerancia y olvido de lo pasado que ya anima á todo buen español? De ningún modo; y si yo mismo necesito absolución por haber sido en ciertas ocasiones sobrado condescendiente, la pido con sincera contricion y firme propósito de la enmienda.

Fuera de los insinuados bosquejos, pocas veces ha jugado la política en mis dramas, y áun esas incidentalmente. Sin embargo, en *Todo es farsa*, en *Me voy de Madrid*, en *La redacción de un periódico*, en *Muérete y verás*, en *El hombre pacífico*, en *Flaquezas ministeriales*, en *La batelera de Pasajes*, en *El editor responsable* y en *La independencia,* creo haber hecho lo suficiente para que no falten en mi galería los cuadros que basten á pintar en lo posible esta interesante parte de las costumbres de la época, y creo haber cumplido mi objeto sin incurrir en odiosas personalidades, y sin que prevencion alguna adversa ni favorable, ni el afán de una mal entendida popularidad, me hayan arrastrado a rebasar la prudente línea que por muchos respetos debe trazarse todo el que censura los vicios y extravagancias de la sociedad en que vive." (pp. LVIII-LIX)

¿Qué queda así del teatro como documento de la época? ¿De la "comedia de costumbres" del día? ¿De los avatares políticos? Bretón está tratando de elevar su producción hacia el drama burgués con su carácter modélico. Suprime sus piezas más circunstanciales y ceñidas a la inmediatez de lo contemporáneo. Algo parecido hará con su poesía como se indica en el prólogo al volumen V de la edición de 1883: se ha suprimido la poesía *circunstancial* o aquella que se consideraba más *incorrecta* con lo que tiene de consabido ejercicio de autoafirmación de excelencia literaria y se reitera una vez más la intencionalidad moral de su escritura, que se impone sobre cualquier otra consideración: "El género satírico, que de suyo, siendo de ley, aspira á doctrinal, y aquí quizá lo sea, domina en esta compilacion." (Bretón, 1883-1884, V: 7)

Con estas supresiones nos obliga a que hoy tengamos que preguntarnos ¿qué Bretón leemos? Porque bien puede ocurrir que la crítica haya creado nuevas distorsiones al partir de estas colecciones de textos deturpados por el escritor. Deturpación, dicho sea de paso que no acaba en la edición de 1850, sino que continúa en "Plan para una nueva edición de mis obras" que se incluye en la edición de 1883, precedido de una nota de los editores indicando que asumen lo propuesto por Bretón:

"Cumpliendo lo dispuesto por el autor en la siguiente nota que sirve de continuación al prefacio anterior [el citado de la edición de 1850], esta nueva

> edición constará de las obras por él escogidas, las cuales se imprimirán con las enmiendas y correcciones hechas de su mano y letra en el ejemplar que tenía preparado con el fin de darlas otra vez á la estampa." (Bretón 1883-1884, I: LXII)

Bretón suprime de la edición de 1850 cinco traducciones, dos refundiciones y ocho piezas originales (*A la vejez viruelas, Achaques a los vicios, El ingenuo, La falsa ilustración, Mérope, La pluma prodigiosa, El carnaval de los demonios* y *Cuidado con las amigas*). Pero, además, aconseja no reeditar más una serie de obras publicadas solo sueltas por razones diversas y que no hacen sino alejar más y más su teatro de la realidad sobre la que se escribió y que se supone lo sustenta. Lo modélico se impone sobre lo documental, se borran las huellas de la historia en nombre del arte. No parece que los editores posteriores de Bretón hayan sido muy exigentes en estos aspectos, lo que hace pensar que habría que replantear el estudio de su teatro desde el comienzo. Una excepción fue Alonso Cortés, que cotejó ediciones con atractivos resultados para su edición de *Muérete ¡y verás!* y *El pelo de la dehesa*, según veremos.

Bretón de los Herreros, avezado en la *traducción* de obras, adecuándolas a las costumbres españolas (mejor, a *su* modelo de éstas) y avezado en la *refundición* de comedias españolas, sometiéndolas a su poética clasicista, se refunde a si mismo y hasta en muchos casos quisiera borrar por completo parte de sus obras. Es la distancia que media entre el periodista y *teatrero* de los años treinta y el académico posterior; entre la escritura como *modus vivendi* y el sueño de gloria de quien se considera dramaturgo consagrado que se codea con Calderón, Molière o Moratín. La atrevida comparación no es mía (nunca iría tan lejos), es suya, cuando justifica en 1850 su *manera* con fingida humildad:

> "En suma, no se me podrá reconvenir, puedo aseguarlo, de haberme calcado y reverdecido á mi propio tantas veces relativamente como *Calderon* con sus *escondidos* y sus *tapadas*, como *Molière* con sus *médicos* y sus *cornudos*, ó como *Moratin* con sus *viejos* y sus *niñas*; y razon será que á mí se me perdonen culpas de que no libertó la humana flaqueza á un *Calderon*, á un *Molière* y á un *Moratin*." (Bretón, 1883-1884, I: LX)

Hay que preguntarse, pues, no sólo cómo leemos a Bretón sino qué Bretón, el de las fechas de escritura y estreno de sus comedias o, por contra, el de estas comedias corregidas para la edición de 1850 o para la de 1883. Y hay que preguntarse también qué Bretón no leemos porque siguiendo sus indicaciones una serie de textos no han sido después reeditados ni bien ni mal y los pocos que lo han sido suelen tomar como referencia la edición de 1883. Las preguntas anteriores nos llevan a formular otra: ¿no es ya tiempo de leer con rigor histórico sus obras?

De la falsa *Ilusión de realidad* que Bretón propone en sus comedias bien puede haber ocurrido que hayamos pasado a una lectura ilusoria de su teatro con lo que a lo largo de los años se habrían construido no ya falsas imágenes del teatro bretoniano sino que por el reflujo hacia la realidad inicial que acompaña a la crítica

literaria contenidista, pudiera ser que nos hubiéramos imaginado la sociedad española de su/s tiempo/s a partir de los tipos y conflictos que ofrece el riojano con lo que se llevaría a las últimas consecuencias la falsedad del modelo de representación de lo privado del que partía, sustituyendo la imagen de un arte falso a la realidad.

La mímesis bretoniana se ofrece fuertemente condicionada por su moralidad de tal manera que sus comedias más que revelar la realidad la enmascaran. Y, además, a la máscara inicial, continuó añadiendo otras al corregirse a si mismo en las sucesivas reediciones de sus textos. Una primera labor que se impone es ir arrancando estas sucesivas máscaras mediante la realización de ediciones críticas, remontando el tiempo hacia el momento de escritura –con revisión de los autógrafos conservados, caso de *El pelo de la dehesa* regalado por Lombía a la Biblioteca Nacional (Simón Díaz 1947: VIII), o de la refundición de *No hay cosa como callar*, de Calderón, conservado en el Instituto del Teatro (Vellón 1996)–, estreno y primera publicación de las comedias si realmente lo que se pretende es considerar cómo Bretón se aplicó a la *representación de lo privado* de su tiempo.

No es muy frecuente en la crítica bretoniana encontrar advertencias acerca de los cambios operados en las ediciones; sólo lectores muy avisados como Alonso Cortés o Flynn advierten –al haberse tomado la molestia de cotejar ejemplares de ediciones distintas– que se han producido cambios entre las ediciones, que deben ser tenidos en cuenta (Flynn 1976).

Baste un ejemplo. *Muérete ¡y verás!* en su edición de 1837 –habría que considerar también su autógrafo– tiene un valor documental notable para conocer la tensión con que se vivía la guerra carlista. Las revisiones posteriores –1850, 1883– han eliminado esto. Lo de menos es que desaparezca la mención del sitio de Bilbao o los nombres de Cabrera y otros cabecillas carlistas. Lo llamativo es que han desaparecido los ataques de Bretón a través de sus personajes a los facciosos carlistas calificados como "serviles" y como "maldecida chusma".

En 1837, sin dejar de ser un alegato antirromántico como se suele destacar, es una pieza de teatro político donde los viejos modelos del teatro político liberal –incluida su excesiva retórica (Alfieri)– están vigentes en la enfática imaginería, en las contraposiciones entre libertad y esclavitud, en las llamadas al patriotismo. En boca de Isabel hallamos un parlamento ilustrativo; despidiéndose de Pablo, se muestra dispuesta a partir con él a la campaña –sólo la frena el pudor– para luchar por la libertad. Se suprimen versos como éstos:

"Quizá a manejar las armas
aprendería de ti,
y con tu amor alentada
lidiaría defendiendo
la libertad sacrosanta;
que también late en mis venas
la sangre zaragozana;
y a ejemplo de las gloriosas

heroinas que las águilas
en este suelo humillaron
de la usurpadora Francia,
verter sabría mi sangre
en el altar de la patria." (Bretón 1969: 20)

En boca de Pablo se ponía poco después un alegato en favor de la libertad:

En tierra por tanto tiempo
con lás lágrimas regada
de mísera esclavitud,
fácilmente no se planta
el árbol de la libertad.
Donde un hombre solo manda
y los demás obedecen
sumisos, ciegos, es llana
la ciencia de gobernar;
pero es forzoso que haya
encontradas opiniones
en un pueblo que trabaja
por regenerarse. ¡Y qué!
¿porque tengamos en casa
disputas, olvidaremos
a la facción de Navarra?
¿No hay un común enemigo
a quien osado combata
quien blasone de patriota?
Hoy arguir en la plaza,
lidiar mañana en el campo;
hoy en el cuerpo de guardia
y mañana en la tribuna;
hoy votar que haya dos cámaras,
mañana andar a balazos
para no quedar sin nada;
hoy escribir un artículo
contra el ministro que no anda
derecho, y mañana dar
un buen susto a Sopelana.
¿Es esto acaso imposible?
(...)
Deponga el buen español
sus rencillas ante el ara
de la hermosa libertad;
y pues a todos aguarda,
moderados y exaltados,
servidumbre, muerte, infamia,
si ciñe Carlos un día
la diadema soberana,
acuda animoso adonde

la voz del honor le llama,
y mientras una bandera
liberal se alce en España,
ella a combatir le guíe
contra la servil canalla.
Y el que diga lo contrario
es un pancista, un mandria." (Bretón 1969: 23-24)

Las comedias donde la vida política entra –aunque sea lateralmente– debieran ser más cotejadas con sus ediciones sueltas y los posibles autógrafos. Pero incluso otras como *El pelo de la dehesa* ofrecen datos curiosos. Alonso Cortés comenta cómo "el prudentísismo comedimiento de Bretón" (Bretón 1969: 133) le ha llevado a suprimir unos versos de Elisa explicando el origen de la riqueza de Don Baltasar, que estaban en las ediciones de 1840 y 1850, y que se referían a su especulación con la intendencia del ejército:

"Cuando usted me conoció
era yo muy rico, y luego,
como tomé por contrata
los víveres del ejército,
¡ya ve usted...! hablemos claro:
no es oro lo que yo anhelo..." (Bretón 1969: 133)

El asunto no es baladí ideológicamente, pero tampoco literariamente ya que muestra también que Bretón fue suprimiendo unos modelos teatrales –Alfieri o el primer teatro político liberal– en beneficio de otros. Bretón se quejaba en 1833 de las numerosas aduanas censoras que debía superar un dramaturgo antes de ver los hijos de su imaginación sobre las tablas. Se le olvidaron las de la autocensura y las de la acomodación del propio pasado. Suele suceder.

El análisis de la mímesis costumbrista bretoniana se encuentra, pues, viciado al día de hoy. No es suficiente con indicar su raigambre moratiniana (Le Gentil 1909; Garelli 1983: 15-19), que habría superado en los años treinta para crear su propia *fórmula cómica*; ni basta con añadir simplemente los nombres de los otros dramaturgos que adaptó o tradujo y de los que Le Gentil hizo ya un recuento minucioso en 1909. Se hace preciso averiguar cómo se integran en sus planteamientos dramáticos generales.

Sirva de ejemplo el *vodevil* y su mejor representante, Scribe. Entendido el *vodevil* como pieza teatral corta y ligera se aclimató en los escenarios españoles y en la crítica en los años treinta. Larra, Ventura de la Vega o el propio Bretón se avezaron en la escritura dramática traduciéndolos, aprendiendo sus atractivas fórmulas para crear enredos, sus ingeniosas soluciones para deshacerlos o la extremada importancia del chiste verbal en estas piezas que se centraban en la representación divertida de las nuevas costumbres urbanas. A Bretón le servirá en su suave crítica de las costumbres. El repaso de sus críticas de los años treinta ofrece un muestrario bastante completo de cómo veía las posibilidades del nuevo subgénero aplicado a corregir las costumbres.

En el artículo "De los sainetes" (*Correo Literario y Mercantil* 30-XII-1831) propugnaba por ello la sustitución de los entremeses que hacen reir según él "con chocarrerías y desvergüenzas" por el *vaudeville* francés "tesoro de agudezas" que "nos ha suministrado y suministra todos los días juguetes dramáticos muy lindos, que sin faltar al pudor y a la buena crianza divierten al espectador más que el mejor sainete, cuando se sabe acomodarlos a nuestra escena" (Bretón 1965: 171); el público español los oye cada vez con más agrado; sólo aquellos sainetes que "pintan las costumbres de nuestra plebe, y a veces con mucha sal" (p. 171) se salvan al coincidir, en definitiva con el nuevo subgénero que estaba contribuyendo a aclimatar y que se convirtió en una de las modalidades más eficaces de representación de las costumbres urbanas.

Planteamientos bastante similares presentaron Larra en su artículo de 1836 "Teatros y algo más" o Ventura de la Vega con su intensa dedicación a traducir este tipo de piezas. Lo que ocurría era que buscaban modelos de representación de las nuevas costumbres y se estimaban insuficientes los procedimientos del sainete tradicional. Los escritores que se movían en el entorno renovador de Juan Grimaldi –Bretón entre ellos– fueron quienes con más intensidad se aplicaron a la tarea.

Scribe es el autor de referencia. Basta repasar las críticas de Bretón en el *Correo Literario y Mercantil* para comprobar con cuanta atención seguía su difusión en España, *traducido* con los criterios que expuso en "De las traducciones" (tan coincidente de nuevo con Larra):

> "Para traducir bien una comedia del francés al castellano no basta saber á fondo el castellano y el francés: es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es preciso haber estudiado al hombre no solo en los libros, sino tambien en la sociedad; es forzoso haber observado el gusto del público; es indispensable saber renunciar a muchas gracias del original, que no lo serian en la traducción por la diferente índole de las lenguas, saber crear otras que las sustituyan, sin traerlas por los cabellos." (Bretón 1965: 93)

Siempre que tenga oportunidad reseñará *traducciones* de Scribe estrenadas en los teatros madrileños, destacando "la valentía de su pincel" (Bretón 1965: 113) para pintar caracteres con cuatro rasgos (reseña de *El testamento*, trad. de Ventura de la Vega); su comicidad amable en obras como *Madrina*, de la que el traductor ha sabido "*españolizar* los caracteres, y añadir algunas sales propias á las muchas del original" (Bretón 1965: 149); la "sana moral" y las "gracias" (Bretón 1965: 151) de *La madre política*; *Un abrazo al portador*, "linda fruslería, que sostiene el ingenio de Scribe" (Bretón 1965: 203); *La despedida o el amante a dieta* rica en "vis cómica" hasta el punto de que "las gracias de su diálogo disculpan la poca verosimilitud de algunos incidentes" (p. 203); *Hacerse amar con peluca o el Viejo de 25 años*, traducida libremente por Ventura de la Vega le da ocasión otra vez para perdonar incluso la débil verosimilitud de la pieza porque "son tan cómicas todas sus situaciones y tantas las sales de su diálogo, que bien podemos perdonarla este defectos" (Bretón 1965: 346), "hace reir sin descanso" (ibid.). *La*

vuelta de Estanislao (Bretón 1965: 353-355) y *No más muchachos* (Bretón 1965: 376-378) serán analizadas buscando similares motivos (pp. 353-355), aunque en la última al ser Bretón el traductor, sea muy prudente en la valoración. Como si Bretón escribiera aplicando mecánicamente unos patrones de valoración, se entusiasma con *Las capas*, traducida por Ventura de la Vega y exclama: "¡Qué argumento tan felizmente concebido! ¡Qué viveza, qué de sales en el diálogo! No sin razón es ésta una de las piezas que más han contribuido a la celebridad de Scribe." (Bretón 1965: 475)

Y no sólo los de Scribe sino otros vodeviles que se ofrecen son juzgados desde estas mismas premisas: *Acertar errando* (Bretón 1965: 164-166); *La Loca* (Bretón 1965: 196-197). Las obras que ofrezcan "caracteres poco marcados", "poca o ninguna gracia en el diálogo" como ocurre con *Las Novias* (Bretón 1965: 198-199) son rechazadas.

En la incipiente sociabilidad burguesa de los años treinta, el *vodevil* alcanza un gran prestigio, es punta de lanza de la crítica de las nuevas costumbres. Falta al día de hoy un estudio de su alcance (muy insatisfactorio Lamond 1961; Lafarga en su catálogo ofrece una rica relación de vodeviles que pueden servir de base para este necesario estudio), pero es sintomático de su prestigio que se den funciones completas de gala con vodeviles de Scribe como la ofrecida en el Teatro del Príncipe con *El segundo año*, *La hermanita y Miguel* y *Cristina* (Bretón 1965: 277-279). El ingenio en los argumentos, la comicidad de los incidentes y las lecciones morales que conllevan vuelven a ser los aspectos que Bretón destaca al reseñar la función en el *Correo Literario y Mercantil.*

Bretón se percataba de su novedad y apreciaba sus fórmulas teatrales, pero da la impresión de que el peso de la moral (*su* moral de nuevo) le llevó a *españolizar* –término suyo– tanto el subgénero que hasta puede pasar desapercibida su huella en sus textos dramáticos.

Bretón aparece, además, muy permeable a las novedades en otros géneros y da la impresión, por ejemplo, de que aplicó al teatro aspectos del programa del costumbrismo literario romántico; aunque naturalmente la representación teatral prescinde de determinadas técnicas de los *artículos de costumbres* hay aspectos fundamentales que les son comunes, partiendo de la idea general de que se trata de presentar costumbres y vicios atacando lo que tienen de ridículo. Bretón amplía el modelo moratiniano con los nuevos modelos costumbristas. La revisión actual de la literatura costumbrista ignora en exceso a mi entender lo ocurrido en el teatro de costumbres cuando en realidad *artículo de costumbres* y *comedia de costumbres* tienen unas zonas de interferencia que sería necesario delimitar más y mejor como han hecho con la novela Montesinos (1960), Romero Tobar (1983), o Sebold (1981) quien realiza interesantes apreciaciones sobre "Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses*, de Mesonero Romanos". Mesonero se declaraba adicto a la comedia moratiniana y a la de Bretón o Gorostiza; escribió, *La señora de protección y escuela de pretendientes*

(1827), no aprobada por el censor y que reescribió como artículo de costumbres: *Pretender por alto* (1832).

Y es que el punto de partida de este tipo de comedia y el del artículo de costumbres tienen mucho en común con su voluntad compartida de imitar las costumbres del día de la clase media contribuyendo a mejorarlas en una actualizada visión del viejo tópico del mundo como teatro donde se representa la vida humana. El uso de términos teatrales es por ello habitual en sus escritos costumbristas (Sebold 1981: 340-341 ejemplos). Este teatro del mundo había sido objeto de imitación en la comedia desde antiguo y los preceptistas modernos –Boileau, Luzán– habían reiterado los consejos de Horacio relativos a la observación de la realidad como preparación para la composición de la comedia.

El "*Ut pictura poesis erit*" [poesía y pintura se parecen] horaciano muy acentuado por Luzán en su *Poética* (1737) tenía una vigencia absoluta y se mostraba en una gran cantidad de términos pictóricos que usan indistintamente los costumbristas o los críticos teatrales como se puede apreciar en Bretón. Los nuevos costumbristas –articulistas o dramaturgos, poco importa en este aspecto su distinción– se aplican a *pintar las costumbres del día,* dando importancia a lo particular y abandonando los modelos universales. Y al pintar lo particular es dónde se tienen en cuenta modelos cercanos costumbristas del día como el citado Scribe y el subgénero del vodevil o las cercanas modalidades de "*cuadros de costumbres*" que se estaban cultivando en Francia o Gran Bretaña.

Y es así como la idea de presentar "cuadros de costumbres", remite al *Tableau de Paris*, de Mercier, y que parece haberlo usado por primera vez entre nosotros Mesonero Romanos en el *Correo Artístico y Literario* en la serie de "Costumbres de Madrid" (primer artículo, nº 12, 8-VIII-1828); desde su primer artículo Mesonero manifestaba sus propósitos: "Intentamos presentar al público algunos *cuadros de costumbres* de la capital de las Españas, cuidando atentamente de no entrometernos en particularidades que, convirtiendo en sátira nuestra festiva y decorosa crítica, exasperasen en vez de corregir."

José Escobar (1977: 34-35) aduce también "Las costumbres de Madrid" del propio Mesonero como artículo donde junto con el anterior empieza a utilizarse el término "*cuadro de costumbres*", traducción del francés "tableau de moeurs", para referirse al propósito de Mesonero de "presentar al público español cuadros que ofrezcan escenas de costumbres propias de nuestra nación, y más particularmente de Madrid, que como corte y centro de ella, es el foco en que se reflejan las lejanas provincias"; y Mesonero –como destaca Escobar– se preocupa de dejar bien clara la distinción entre sátira y "crítica festiva" (no sé si la distinción es tan clara en Bretón, que usa bastante sátira, pero la relevancia dada a la comicidad parece conjugarse con crítica festiva); intenta dar interés a sus cuadros "si no por el punzante aguijón de la sátira, por el festivo lenguaje de la crítica"; la sátira despiadada irrita mientras que la crítica festiva convence e invita a corregir las costumbres. Y es que, en definitiva, "El objeto de la literatura costumbrista es presentar una pintura moral de la sociedad más que una descripción física y topo-

gráfica" (Escobar 1977: 35). Es el "Madrid moral" ante todo lo que interesa al Mesonero Romanos de las *Escenas matritenses* y del *Panorama matritense*, el retrato de las costumbres de sus habitantes en el momento presente en que estaban produciéndose cambios notables. Esta nota de contemporaneidad es importante. Si se otorga un especial interés a la *clase media* es porque ésta estaba jugando un papel protagonista indudable en ese momento y los escritores la observaban curiosos en su vida privada y en sus formas de sociabilidad.

La *clase media* es una realidad histórico-sociológica de difícil determinación como ha recordado L. Romero (1994: 399) pero lo cierto es que los escritores que vengo considerando se refieren a ella como la gran protagonista social del momento. Mesonero en uno de sus artículos de la *Revista española* (10-XI-1832):

> "en mis discursos, si bien no dejan de ocupar su lugar las costumbres de las clases elevada y humilde, obtienen naturalmente mayor preferencia las de los propietarios, empleados, comerciantes, artistas, literatos y tantas otras clases como forman la medianía de la sociedad."

Bretón prodiga la mención de la *clase media*: en su artículo sobre "La castañera", constatando los cambios sufridos por el tipo desde Ramón de la Cruz, Cano y Olmedilla, escribe:

> "Lo que llamamos pueblo bajo ha menguado en calidad y en cantidad, como ha caido en riqueza y autoridad la aristocracia. Las clases medias absorben visiblemente a las extremas; fenómeno que en parte se debe a los progresos de la civilización, en parte al influjo de las instituciones políticas" (Bretón 1883-1884, V: 504).

Su poema "jocoserio" *La desvergüenza* (1852, pero primera edición 1856) es una colección de "cuadros morales" (*Obras*, 1883-1884, V: 347), que su sana y recta moral recomienda para dar cuenta de su siglo, que

> "Siglo es de medianías el que rige,
> y no lo negará quien lo observe." (*Canto VII, estrofa xxvii*)

Y una vez más la escritura se ampara bajo el lema horaciano del *Ut pictura poesis*:

> "La España de esta fecha en él te pinto
> Tal como yo la veo; te lo juro." (*Prólogo, estrofa, ii, p. 349*)
>
> "A los vicios combato en general
> Porque yo no sé hacer su apología;
> Mas ni un solo retrato individual
> Asunto ha dado a la paleta mía." (*Prólogo, estrofa iii, p. 349*)

El carácter de "género mestizo" (p. 350) que atribuye a su poema es acaso extensible a la mayor parte de la escritura bretoniana, traspasada de intenciones morales, cultive el género que cultive y orientado siempre a la mejora de las costumbres de la *clase media* desde una posición pesimista que se manifestaba tam-

bién en su "Epístola moral sobre las costumbres del siglo", dedicada a Ventura de la Vega (*Obras*, 1883-1884, V: 83-89).

La novedad de la literatura costumbrista es su interés en representar la *clase media* con su constante movilidad (y cuando no sea ésta su objeto, lo representado lo será *desde ésta* como ocurre con los tipos populares). La literatura costumbrista dará cuenta de las costumbres en su doble valor de la palabra *costumbre*: resortes morales y manifestaciones externas del comportamiento, de aquí el valor de descripción o pintura moral de toda esta literatura (Romero 1994: 397-428).

La presencia de estos términos en las críticas de Bretón sugiere que su manera de considerar la "comedia de costumbres" puede considerarse equivalente a Mesonero, Larra o Estébanez Calderón en la introducción del artículo de costumbres.

Por de pronto su firma es frecuente en el *Correo Literario y Mercantil* de Madrid –junto con *Cartas Españolas* del mismo Carnerero– que papel tan fundamental jugaron en la introducción de esta literatura. Bretón reseña, además, puntualmente publicaciones costumbristas como *El pobrecito hablador del bachiller D. Juan Pérez de Munguía* (esto es, Larra).

Al comentar los 4 primeros números (*Correo*, 1-X-1832) encuentra que "están generalmente escritos con el donaire y ligereza que requiere" el repaso en revista de "los abusos y estravagancias de que adolece la española sociedad" (Bretón 1965: 314-315); tan solo la "escesiva acrimonia" de la sátira contra la Corte del número 2 le parece que debe atenuarse, prefiriendo la graciosa ironía del tercer número donde el hablador se pregunta *si no se lee porque no se escribe, ó no se escribe porque no se lee.*

Cuando reseñe los números 5 a 7 (*Correo* 3-XII-1832), resumirá sus contenidos para hacer hincapié en el último donde Larra apostilla que su intención "al pintar los funestos efectos de la poca solidez de la instrucción de los jóvenes del día ha sido persuadir á todos los españoles que debemos tomar del estrangero lo bueno y no lo malo, lo que está al alcanze de nuestras fuerzas y costumbres y no lo que le es superior todavía..." (Bretón 1965: 341); con lo que da la impresión de que Bretón se apropia para su moderado programa costumbrista de las moderadas palabras del bachiller.

De "El castellano viejo" –centro del número 8 de *El pobrecito hablador*–, destacará que "Todo el artículo está escrito con veraz pincel, aunque tal vez con demasiada acrimonia" (Bretón 1965: 347). Y es que "Este bachiller es de la piel del diablo: á nadie perdona" (p. 347). Bretón tendía a identificarse con un costumbrismo más moderado en sus críticas al estilo de Mesonero (que como él corregirá sus artículos en sucesivas ediciones suavizando aún más). Su reseña de *Panorama matritense* en *La Abeja* –que no he podido ver– seguramente contiene indicios de cómo se identifica con su programa.

Larra, sin duda, iba a ir mucho más lejos, denunciando entre otras cosas las propias limitaciones de esa clase media madrileña que era el objeto literario de esta literatura. En "Jardines públicos" leemos:

> "La manía del buen tono ha invadido todas las clases de la sociedad; apenas tenemos una clase media numerosa y resignada con su verdadera posición; si hay en España clase media, industrial, fabril y comercial, no se busque en Madrid, sino en Barcelona, en Cádiz, etc; aquí no hay más que clase alta y baja; aquella, aristocrática hasta en sus diversiones, parece huir de toda ocasión de rozarse con cierta gente... (...) La clase media, compuesta de empleados o *proletarios decentes*, sacada de su quicio y lanzada en medio de la aristocrática por confusión de clases (...) En la clase baja, nuestras costumbres, por mucho que hayan variado, están todavía muy distantes de los jardines públicos. Para ésta es todavía monadas exóticas y extranjeriles lo que es ya para aquélla común y demasiado poco extranjero. He aquí la razón por qué hay público para la ópera y para los toros y no para los jardines públicos."

Pero, además de la común visión moralizadora con el artículo de costumbres se aprecian otras analogías. Si algunos de sus poemas festivos proporcionan bocetos de tipos de sus comedias (Garelli 1983: 23, ejemplos) otro tanto ocurre con algunos de sus artículos de costumbres publicados en la prensa como señala Garelli (1983: 24-25). Ofrecen personajes listos para pasar a la comedia, su retrato no es distinto al de personajes que en ocasiones embute en sus comedias, que si bien suelen ser retratos en movimiento, en ocasiones se congela la acción y se ofrece un retrato fijo de personajes; y siempre retratos morales.

Hasta ahora me he referido sobre todo a sus reflexiones sobre el arte escénico desde el punto de vista del autor dramático que reflexiona sobre su oficio o juzga lo escrito por otros. Cabe preguntarse no obstante, además, si esta moralizadora visión de la vida privada alcanza también a sus reflexiones sobre la representación escénica. La exigencia de verosimilitud moral será la pauta, el justo medio, el decoro.

Garelli ha destacado que la concepción de la comedia como *exemplum* moral a la par que como espectáculo divertido condujo a Bretón a interesarse por los actores no como ejecutores pasivos, sino como colaboradores directos del autor (1983: 50-53). Es cierto que en sus críticas y declaraciones sobre los cómicos que representaban sus obras se muestra elogioso con su trabajo y suele atribuirles parte fundamental en el éxito. Forma parte de su estrategia, en mi opinión, para hacerse con un lugar en el teatro español de su tiempo. En la medida en que se afirma en él, Bretón se coloca en un plano superior al situar en esa posición a la literatura dramática. Así ocurre ya en *Declamación*: artistas son el poeta y el actor, pero para Bretón el poeta tiene primacía, pues aunque el actor pueda añadir algunos atractivos al drama no es su necesario complemento. Dirá que "El cuadro está acabado y perfecto antes que el grabado lo multiplique, la imprenta solo puede y suele añadir erratas a la obra que reproduce hasta lo infinito" (Mellado 1852: 662).

Aunque Bretón se esfuerza por apoyar la mejora de la consideración social de los actores, se acaba imponiendo la propia consideración del literato como artista superior. Y en todo caso, traslada a su arte los mismos prejuicios o límites con que encaraba la imitación de la realidad por parte del escritor.

Se aborde por donde se aborde, la mímesis bretoniana limita con la moralidad, una moralidad muy estrecha. Y los límites de la moralidad bretoniana se hacen más estrechos con el paso del tiempo y con ellos se agudiza la traición a su mímesis de las costumbres. Su afán por llevar al teatro nuevas costumbres que aprecia en la sociedad española es desdibujado por la aplicación de un patrón cada vez más anticuado y repetitivo, que le fue reprochado ya en su momento; le faltó capacidad para ir ahondando en los conflictos de la nueva sociedad; su receptividad se limitó a la de los cuadros de costumbres de primera hora o a la de esquemas vodevilescos españolizados. No se percató de que debía ir hacia un análisis cada vez más ceñido a las conductas de las gentes con las que convivía sino que confundió sus mediocres aspiraciones morales y su cómoda posición en la no menos mediocre vida cultural de la Corte con la inmortalidad.

Al decir esto no trato tanto de emitir un juicio sobre su obra cuanto llamar la atención sobre algunos aspectos que deben ser considerados para perfilar mejor su horizonte de escritura. Como anunciaba al comienzo, este ensayo no son sino unos prolegómenos para abordar la lectura de Bretón. Mi impresión es que pisamos todavía un terreno poco firme por la falta de ediciones rigurosas. La noria de la crítica mueve una y otra vez la misma agua sin percatarse de que el pozo está bastante impermeabilizado, no afluyen aguas nuevas, sino tópicas. La renovación de la crítica bretoniana sólo será posible tras una edición cuidadosa de sus obras, que hará posible un análisis posterior de su teatralidad.

Referencias bibliográficas

Bretón de los Herreros, Manuel, "Literatura dramática. De la utilidad de la versificación en los dramas", *El Liceo Artístico y Literario Español*, 1838.

Bretón de los Herreros, Manuel, *Obras de.....*, Madrid, Miguel Ginesta, 1883-1884, 5 vols. Introducción de Cándido Bretón.

Bretón de los Herreros, Manuel, *Muérete ¡y verás! El pelo de la dehesa*, Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, 1969 (4 ed.). Edición, introducción y notas de Narciso Alonso Cortés.

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

Caldera, Ermanno, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università, 1974.

Caldera, Ermanno, *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini, 1978.

Caldera, Ermanno, "Bretón o la negación del modelo", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, 141-153.

Escobar, José, "'Costumbres de Madrid': influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828", *Hispanic Review*, 45, 1977, 29-42.

Flynn, Gerald, "Una bibliografía anotada sobre Manuel Bretón de los Herreros", *Berceo*, 91, julio-diciembre 1976, 167-194.

Flynn, Gerald, "The *refundiciones* of Manuel Bretón de los Herreros", *Estudios Iberoamericanos*, 3, 1977, 257-266.

Flynn, Gerald, *Manuel Bretón de los Herreros*, Boston, Twayne, 1978.

García Lorenzo, Luciano, "Berceo y el teatro romántico", *Berceo*, 90, enero-junio 1976, 69-82.

Garelli, Patrizia, *Bretón e la sua "formula cómica"*, Ímola, Galeati, 1983.

Gies, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, 1996.

Lamond, Marilyn, "Notes on Scribe's one-act Comedies-Vaudevilles in Spain, 1820-1850", *Romance Notes*, II-2, 1961, 89-93.

Le Gentil, Georges, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la societé espagnole de 1830 à 1860*, Paris, Librairie Hachette, 1909.

Mellado, Francisco de Paula, *Enciclopedia Moderna. Diccionario Universal de Literatura, Ciencias, Artes, Arquitectura, Industria y Comercio*, Madrid, 1852, T. XII [el ensayo de Bretón de los Herreros, pp. 659-716].

Montesinos, José F., *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1960.

Muro, Miguel, *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*, Logroño, 1985.

Rodríguez, Juan Carlos, "Escena árbitro / estado árbitro. (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días)", en *La norma literaria*, Granada, 1984, pp. 124-192.

Romero Tobar, Leonardo, "Mesonero Romanos: entre costumbrismo y novela", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XX, 1983, 243-259.

Romero Tobar, Leonardo, *Panorama crítico del romanticismo español,* Madrid, Castalia, 1994.

Rubio Jiménez, Jesús, "El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época", en *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 257-286. Yvan Lissorgues ed.

Rubio Jiménez, Jesús, "Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, 171-187.

Sebold, Russell P., "Lo romancesco, la novela y el teatro romántico", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 348, 1979, 515-536. Reedición en *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 137-163.

Sebold, Russell P., "Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos", *Bulletin Hispanique*, LXXXIII, 1981, 331-377.

Simón Díaz, José, *Liceo Artístico y Literario (Madrid, 1838)*, Madrid, CSIC, Instituto Nicolás Antonio, 1947.

Vellón Lahoz, Javier, "Moralidad y censura en las refundiciones del teatro barroco: *No hay cosa como callar*, de Bretón de los Herreros", *Revista de Literatura*, LVIII, nº 115, 1996, 159-168.

BRETÓN DE LOS HERREROS Y LA SÁTIRA LITERARIA

Ricardo Navas Ruiz
(University of Massachusetts)

Entre los cultivadores españoles de la sátira en el siglo XIX sobresalió Manuel Bretón de los Herreros. Satírico nato, como sus admiradores lo calificaron y él admitía con orgullo, dejó constancia de sus facultades en sus comedias, en su poesía y aun en no pocos de sus numerosos artículos en prosa. Repasando los estudios críticos sobre el autor, cuya bibliografía más reciente se debe a Flynn [1977], no deja de llamar la atención el desequilibio total de los mismos en favor del teatro. Si se alude a la prosa o a la poesía es dentro de éste con una función claramente ancilar. Hay, por supuesto, una razón para ello: la importancia intrínseca del género en la producción total del escritor, a la que cabría sumar, extrínsecamente, la menor accesibilidad de los textos poéticos y, sobre todo, de la prosa, sólo parcialmente recogida en libro [J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas, 1965].

Dada esta situación, es claro que el examen de la sátira bretoniana se ha centrado en la comedia. La prosa y la poesía apenas han sido tomadas en cuenta al respecto. Pero, aun dentro de la comedia, hay carencias notables. Existen muchas y numerosas observaciones sobre la sátira; pero se echa de menos una sistematización que permita obtener una imagen total de la misma y una determinación exacta de su significado. Ni siquiera Le Gentil [1909], cuyo retrato de la sociedad española de la época es ejemplar, intentó esa visión global. No se ha matizado tampoco suficientemente el manejo del lenguaje en el que Bretón es maestro, las diferencias tonales que van de la gravedad del moralista a lo paródico, la burla, la ridiculación y aun la trivialización.

Aunar los esfuerzos previos, completándolos con estudios de aspectos aún poco conocidos e integrándolos en una línea unificadora, se presenta, pues, hoy como una tentadora tarea crítica, porque Bretón vale más de lo que el injusto olvido en que va cayendo hace suponer y su sátira, múltiple y certera, ofrece un envés muy interesante de aspectos fundamentales de la realidad estandarizada de su época. Camino de ese sugestivo proyecto, esta presentación quisiera ser una contribución a la exploración de una parcela, quizá mínima, pero muy importante, de la sátira bretoniana, la que tiene por objeto la literatura en su sentido más amplio. Pero esta contribución nace obligadamente limitada todavía: el material manejado excluye la prosa, a pesar de su innegable importancia para el tema. Se atiende, por lo tanto, sólo al teatro y la poesía, esto es, los géneros de creación, en los que, como ya J. T. Reid [1934], apoyado en Le Gentil [1909], había destacado, Bretón es un ejemplo eximio del cultivo de la sátira literaria, aduciendo poemas como "El genio, los genios" y comedias como *El poeta y la beneficiada*.

1. El teatro como espectáculo

El teatro ocupa un puesto de privilegio dentro de la sátira literaria bretoniana. Bretón, miembro del círculo del empresario Juan de Grimaldi, contribuyó al esfuerzo de regeneración de la escena española impulsado por éste, no sólo con traducciones y obras originales, sino con estudios y críticas, según ha señalado Gies [1988]. Como ciertos artículos de Larra, estrecho colaborador también de Grimaldi, han de ser vistos aquéllos en conexión con tal propósito. Pero, además, tanto Larra como Bretón acudieron ocasionalmente a la sátira para denunciar los males del teatro.

La extensa sátira *El furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español* [Madrid, Burgos, 1828] provocó reacciones furiosas constatadas por Antonio Ferrer del Río [1846] y más tarde por C[ándido] B[retón] y O[rozco] [1883]: "Parecióle a Bretón conveniente y patriótico tomar la defensa del teatro nacional, injustamente deprimido por una turba de filarmónicos y así lo hizo en 1828 con la sátira titulada *Contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*, la cual fue recibida por los que se veían ridiculizados en aquellos magníficos tercetos con rabiosa ira que desahogaron vociferando dicterios e invectivas contra su autor". Gies [1989] la considera un episodio dentro de la pugna por el dominio de los teatros madrileños durante el reinado de Fernando VII, documentada también literariamente por el artículo de Mesonero Romanos, "La filarmonía."

Gies [1989] quiere ver cierta contradición entre este Bretón que condena la afición a la ópera y el que en varios artículos reseñó algunas elogiosamente. En realidad, el escritor riojano no se opone a la ópera en sí: "No soy yo de la música contrario; / sólo pudiera serlo un delirante." Llega incluso a confesar el júbilo que le produce oir obras de ciertos autores. Lo que condena es el favoritismo con que se la trata, elogiando irrestrictamente sus representaciones, frente al teatro nacio-

nal, olvidado y vilipendiado. Es posible que en ello haya motivaciones económicas, de dramaturgo que defiende su territorio. Versos como éstos podrían justificar tal interpretación: "No en el canto los duros a quintales / ose invertir quien a Talía niega / ocho maravedís y cuatro reales." El hecho de que las comedias de Bretón, según ha documentado Le Gentil [1909], no lograsen un gran éxito, apoyaría la hipótesis.

Pero sin duda hay algo más detrás. La sátira es una defensa del teatro nacional más que una condena del género italiano, aunque para elogiar a aquél tenga que mostrar las debilidades de éste. Bretón enlaza de hecho con una actitud anterior, la de aquellos que en el siglo XVIII sostenían el valor de la tradición frente a la invasión extranjerizante. En ello no estaba sólo a comienzos del XIX. Dejando aparte el caso de muchos costumbristas, es interesante notar que, paralelamente, pocos años antes, Zamacola, más conocido por Don Preciso, en su *Colección de las mejores coplas*...[1805] achacaba a la penetración de la ópera el olvido de la música nacional en las academias y su consiguiente decadencia. No deja de ser curioso que, como apuntó Le Gentil [1909], Bretón usase y elogiase la poesía popular en *Helena* [1834]. Más aun, en *El novio y el concierto* [[1839], comedia zarzuela en un acto bien estudiada por Muro [1991], enfrenta ópera y copla con decidido triunfo de ésta. Bretón y Zamacola operan en la misma línea de reivindicación de costumbres populares.

La composición en sí misma aporta interesantes datos, ya como estampa de época, ya como índice de ideales literarios del autor. Con lo que pueda haber de exageración propia de toda sátira, Bretón refleja con gracia el llamado furor filarmónico, esto es, la popularidad de la ópera entre la gente, que se aprende de memoria las arias, habla incansable de las obras más populares, imita en el lenguaje la jerga operística, se pelea por conseguir billetes. En contraste, el panorama del teatro nacional no puede ser más desolador: desiertos los locales, el público aburrido con Lope o Calderón, los actores silbados. Pero, ¿quién es esa gente? El escritor arremete contra una clase social, que califica de populacho. No se trata del "humilde menestral", sino de esos pedantes que no han leído los clásicos ni han ido a la escuela y se proclaman "insignes literatos", los que maldicen a España y alaban al extranjero, los que usan una lengua "gali-escita-castellana." Es de notar cómo señala de este modo el predominio económico de un nuevo grupo, la burguesía sin duda, indiferente al pasado, cosmopolita, superficial, contra el que arremete en diversas ocasiones.

Esta situación ofrece a Bretón la oportunidad educativa de la sátira. De un lado, arguye, la ópera presenta inconsistencias ridículas desde el punto de vista de la verosimilitud: ¿dónde, se pregunta, "Aunque perdone *Il posto*, canta un reo / delante del consejo de la guerra?" De otro, en contraste con el teatro, confía el éxito al canto, a la voz, no a la belleza de la palabra: "La poesía / del genio vive, y no de la garganta." Sin embargo, nada como la palabra para conmover en escenas sublimes "sin flautas, sin *tam-tam*, ni cascabeles." En definitiva, la ópera es arte impuro que debe recurrir a medios escasamente artísticos para atraer al

público. Finalmente, "¿Quién vale más, Racine o Mercadante? / ¿Es más justo reir en *El avaro* / que aplaudir una *pieza concertante*?"

Concedida la superioridad artística al teatro, Bretón apela al castellanismo, a la tradición patria en defensa del nacional: "Ya no es Castilla lo que fue Castilla," dice un interlocutor tratando de justificar el cambio de gusto. "Harto es mi galardón si a España vengo / del desprecio español, y en rima acerba / su decoro impertérrito mantengo," replica el autor. Y con palabras nacidas del corazón que revelan la fuente profunda de donde nace su sátira indignada exclama: "¡Oh tú, santuario de virtud severa, / teatro nacional, que fuiste un día / norma y recreo de la gente ibera: // Prestigio de mi ardiente fantasía,/ tú, a quien tanta vigilia he consagrado, / puerto amigable en la tormenta mía: // tú, que el sesgo camino me has trazado / do Inarco laureó la docta frente, / si bien se atasca en él mi pie cuitado: // Tú, que en vano a la moda intercadente / moral opones, variedad, buen gusto, / ludibrio ya y botín de intrusa gente: // teatro nacional, mi ceño adusto / tu inicua depresión vengar ansía / y vapular al populacho injusto."

Al teatro toca asimismo su *Sátira contra los abusos y despropósitos introducidos en el arte de la declamación teatral* [Madrid, Repullés, 1834], recogida en *Obras*, V [1884] como "Los malos actores." Bretón concurría en ella con las observaciones de Larra en artículos como "Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español" [1832] y "Yo quiero ser cómico" [1833]. También Mesonero trató tangencialmente el tema en "Los cómicos en cuaresma." Cuánto interesaba el asunto al dramaturgo riojano lo prueba su preocupación constante reflejada en sus artículos críticos y, sobre todo, en el extenso estudio "Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España" [1852].

Condensa en la introducción, notable por la intensidad emotiva ya que de cuestión personal se trata, las causas de la decadencia del teatro español parcialmente apuntadas en otros lugares: melomanía, zafios traductores, éxito del melodrama; pero también, en gran medida, la mala calidad de los actores: "Actor, si está en descrédito tu arte, / aunque tuyo no sea el crimen todo, / vive Dios que te toca mucha parte." Enumera entonces los principales vicios: fían el éxito a su físico como esas actrices que "a la luneta miran sonriendo / en el lance más crítico del drama;" exceso o falta de voz; incoherencia entre texto y expresión como cuando recitan versos de apasionado amor con cara de indignación; contorsiones de payaso o, por el contrario, inmovilidad estúpida; trajes impropios. Entre ellos hay uno que molesta particularmente a Bretón como parte interesada: la mutilación del texto cuando no lo entienden o los cambios que introducen en él. El remedio propuesto coincide con los que se trató de poner en práctica oficialmente: "Estudie el ignorante, pese a su alma, / y procuren los buenos ser mejores." En medio de tanta crítica, defiende, sin embargo, el estilo de vida de los cómicos y propugna que no se les ataque como individuos, sino como profesionales. Sale al paso así contra una continuada censura de los comediantes como gentes de mal vivir.

En "Uno de tantos," diálogo cómico inserto en *Obras* [1850], Fulano y Citano discuten sobre el modo de pasar el tiempo en la noche madrileña, escogiendo entre diferentes representaciones teatrales. Aunque, por supuesto, terminan por declarar la ópera el género favorito, el progreso del diálogo permite un doble propósito: de un lado, enumerar los espectáculos existentes y, de otro, expresar la que Bretón considera opinión común sobre ellos. Este doble interés, documental y valorativo, en cuanto a la situación del teatro hacia 1850 hermana la composición bretoniana con el larriano "Una primera representación" [1835], indicativo de la de 1830.

El bolero o baile andaluz, que se había puesto muy de moda, "es un baile tan soez." Las comedias clásicas se califican de "frías, sin movimiento," donde no se aprende sino lo que uno ve en la calle todos los días. El "sombrío melodrama" se rechaza agresivamente: "¡No por Dios! Calumnias, muertes, / robos al anochecer, / espeluncas, tempestades, / y el carcelero, y el juez, / y el huérfano y los *bailetes*, / que nunca paran en bien..." No mejor parada sale la comedia de magia: "Para mozos de cordel, / y paletos, y criados, / y niños, lo que hay que ver." Las tragedias han caducado porque ya no hay héroes. El teatro del Siglo de Oro no ofrece sino buenos versos llenos de conceptos pueriles. Lo demás, lances enmarañados, cuchilladas, nada: "Dios me libre amén / de las comedias *famosas*. / Sin moral, sin interés, / sin unidades; vacíadas / casi en un mismo troquel." ¿Y el sainete? "Son inmorales / groseros."

Años más tarde, en el "Canto VII. La literatura" de *La desvergüenza* [Madrid, Mellado, 1856], extenso y ambicioso poema satírico en octavas reales, que en muchas maneras se puede considerar el testamento literario del autor, resume éste dentro del panorama de medianías y trampas que dominaba la vida nacional los males del teatro: autores perdularios, empresarios codiciosos, público sin gusto, actores engreídos y sin formación. Apunta, por supuesto, excepciones; pero no bastan para salvar el estado de prostración de una escena dominada por la vieja ópera y un nuevo mal, la danza andaluza. Bretón arremete furioso contra este baile deformado, exagerado, pervertido, a base de chalanes, chulos y ladrones, en un dialecto vulgar que avergonzaría a los eximios poetas de la región. Condena enérgicamente de este modo el auge de un folclorismo chabacano convertido en evidente éxito de taquilla, que poco después documentaría un joven escritor, Gustavo Adolfo Bécquer, en "La nena" [30 marzo 1862].

2. Los malos escritores

La sátira de Bretón contra los malos escritores tiene, como otros muchos aspectos de su producción, en Leandro Fernández de Moratín su modelo indiscutible, según han probado Le Gentil [1909] y Garelli [1983]. De una manera u otra parecen estar siempre presentes en ella aquellas duras palabras de *La derrota de los pedantes*: "Ni son poetas, ni sabios, ni cosa que lo valga: son unas cuantas doce-

nas de docenas de pedantones, copleros ridículos, literatos presumidos, críticos ignorantes, autores de tanta traducción galicada, tanto compendio superficial, tantos versillos infelices...Persiguen y ahogan los mejores ingenios con sátiras tan mordaces como desatinadas, y aspiran por medios viles a levantar su gloria sobre la ruina de los demás." No olvida tampoco el autor riojano la crítica de las comedias disparatadas en *La comedia nueva*. "A Moratín" se titula un poema suyo en que invoca su magisterio para denunciar los males de hoy que soy los mismos de ayer: los pedantes y los ignorantes que se creen genios.

El tópico discurre bajo diferentes matices. En "Letrillas" y "Epigramas" [*Poesías*, 1831] dejó caer ocasionalmente en forma concentrada aspectos del tema. En "Cosas vitandas" recoge una acusación presente en *La derrota de los pedantes*: "De imaginar que Tiburcio, / con leer sólo el *Rengifo*, / como a hacer un logogrifo / a hacer un poema aprenda, / *Dios me libre y me defienda*." Contra los oportunistas y falsarios se dirige en "Reputaciones fáciles": "Leer sin meditación / las obras de Victor Hugo; / jamás doblegarse al yugo / del gusto y de la razón; / dar una ruin traducción / por obra de mi chabeta; / en una insulsa cuarteta / hacer gala de cinismo; / loarme en fin a mí mismo..../ y cáteme usted *poeta*." Denuncia al plagiario en uno de sus "Epigramas": "No hay que decir a Facundo / que estudie buenos modelos. / ¡Si los sabe de memoria! / Testigos todos sus versos." Pero ha tocado el asunto con mucha más intensidad y ambición en varios poemas extensos.

La *Sátira contra la manía contagiosa de escribir para el público* [Madrid, Repullés, 1833], recogida en *Obras*, V[1884] bajo el título "Los escritores adocenados," tiene por epígrafe una cita de Moratín tomada de *La comedia nueva* [II, 8]: "¡Qué!, ¿no hay más sino meterse a escribir a salga lo que salga, y ya soy autor?" Por ser su propósito más general que el teatro, Bretón ha suprimido entre "salga" e "y" estas palabras: " en ocho días zurcir un embrollo, ponerle en malos versos, darle al teatro." La filiación moratiniana viene atestiguada por datos más esenciales: la coincidencia con algunos tópicos discutidos en *La derrota de los pedantes*, que ya señaló Le Gentil [1909] y el recurso de fingir la existencia de un futuro escritor a quien se instruye o anima como en *Lección poética*. Igual que su maestro, llama a ese ficticio discípulo o interlocutor Fabio. Bien es cierto que el nombre Fabio es clásico en este tipo de meditaciones morales o literarias; pero el lector culto de 1833 debía de recordar todavía el de la *Lección poética*.

Bretón comienza con una exclamación de asombro: "¡Oh qué sabio es Madrid!," testimoniando la proliferación de escritores y publicaciones. Bajo el recuerdo quizá de aquel larriano "¿No se lee en este país porque no se escribe o no se escribe porque no se lee?" ["Carta a Andrés escrita desde las Batuecas," 1832] y contradiciéndolo irónicamente, se pregunta ante la balumba de escritos: "¿A quién se guarda la lectura / si todo el mundo sin cesar escribe?" Resulta curiosa por lo menos, si no chocante, la existencia de testimonios casi simultáneos tan contradictorios, por parte de dos escritores que eran en ese momento buenos amigos y pertenecían a un mismo círculo literario. Tan amigos que Bretón se permite un gran elogio de quien entonces usaba a veces el pseudónimo de Bachi-

ller Pérez de Munguía, uno de los pocos que cabe espigar en la obra del riojano dirigido a un contemporáneo: "Si natura el talento no te ha dado / que al bachiller Juan Pérez de Munguía / y su pincel maestro te ha negado, // no como él con donaire y valentía / a escarnecer abusos te limites / que jamás ley humana estirparía. // Mejor es que a gritar te desgañites / contra todo mortal que te haga frente / y el pan si puedes y el honor le quites."

La receta que Bretón ofrece a Fabio para que triunfe con sus escritos muestra en su envés las carencias de la creación literaria del momento. Falta una crítica seria, "un Boileau que le escarmiente;" el uso correcto y castizo del idioma, "loco será quien destruir presuma / la gálica irrupción;" el estudio profundo de temas y estilo: "Hay necio que a Marón llama colega / si publicar consigue una charada / *en versos crudos de gaita gallega*; el respeto a quien se empeña en escribir buena poesía y cultivar el gusto del público: "Lo repito: es muy necio quien enseña / verdad, buen gusto, y de la insana plebe / en derrocar los ídolos se empeña;" un teatro de calidad. En consecuencia, no es difícil triunfar con cierta audacia: basta ser petulante y embrollón, coplear por más que se relinche, plagiar, adular al poderoso, presumir de sabio, mostrar buena apariencia, traducir y hacer pasar la traducción por obra original, cultivar el melodrama, satirizar y hablar mal de todo el mundo ["muerde y adula"], usar ciertas palabras técnicas que nadie entienda. Bretón se muestra sumamente cáustico en la denuncia de tales atrevimientos: "Tú coplea y verás cómo te luces; / que entre cisnes también hasta el Parnaso / trepan desde Madrid los avestruces."

Cabe preguntarse y así lo hace el propio autor si este desolador panorama no tenía excepciones, si no existían en medio de tanta moralla los pocos sabios que siempre existen: "¡Qué! ¿sólo puebla el mundo literario / esa plaga de autores ignorantes / que denuncia tu cáustico inventario? // ¿Todos somos plagiarios y pedantes? / ¿No hay ya quien libros de honra y de provecho? / en el idioma escriba de Cervantes?" Bretón acepta la existencia de sabios cuyos nombres dice callar para no ofender su modestia. Pero aun se atreve contra el "huraño doctor" que no interviene, "que mirando de lejos la batalla, / o sabe mucho y todo se lo calla, / o nada sabe y todo lo reprende."

En el "Canto VII. La literatura" de *La desvergüenza* [1856] vuelve sobre algunos de estos asuntos. Como satírico consagrado, se queja de que la sátira sea personal y no general, de que penetre en la vida privada y no se atenga a la pública, de que se emplee para difamar y medrar de este modo: "Triste es buscar la fama por la senda / de la difamación." El buen satírico no desciende a esas bajezas, mantiene siempre la urbanidad, la objetividad, la independencia. Lo otro es propio del "oscuro libelista hambriento." Es interesante notar el recurso al hambre como explicación de ciertas conductas innobles en un escritor perteneciente después de todo al siglo que enfatizó el capital como motivador de acciones humanas. Al hambre o al lucro deben su existencia también el escritor adulador y el venal, "que a cualquier opinión su pluma arrienda."

Con el recuerdo explícito de Moratín "que hizo en ellos cruel carnicería," fustiga una vez más a los pedantes. Pero la pedantería, definida por él como "ostentar mucho lo que mal se aprende," ya empieza a no ser un mal, remplazado por otro peor, la ignorancia: ya nadie estudia, ya no puede haber eruditos a lo don Hermógenes. La ciencia se aprende en manuales, en el café, el club o el periódico. De saber literatura todo el mundo presume. "¿De leyes? Nada sé, nada produzco; / mas las declaro absurdas y me luzco." Y no falta quien dice que si se tiene talento, sobra el saber: "Con él, ¿qué ciencia habrá que yo no estrene / si una parte adivino y otra copio?" Bretón, consciente de la evolución de los tiempos, denuncia así lo que Ortega y Gasset llamaría luego el señorito satisfecho a cuyo nacimiento asistimos en estos textos decimonónicos: ignorancia, irreponsabilidad, arrogancia, como las del populacho aludido en líneas previas. Nada extraña que el satírico califique el siglo XIX como el siglo de las medianías.

Un aspecto muy importante del mal escritor es el que se refiere al uso del lenguaje, porque en definitiva mal escritor es el que no sabe usar su idioma. Constató el Marqués de Molíns [1883] que Bretón se interesó siempre por el lenguaje como demuestran sus tareas académicas y trabajos del tipo de "Los progresos de la lengua castellana" [*La Abeja*, 16 enero 1835] y "El abuso de ciertas palabras" [*La Abeja*, 29 junio 1836]. Maestro del lenguaje lo llamó Le Gentil [1909], haciendo suya una observación de Juan Valera [1890] sobre la benignidad de su parodia. Y cuantos lo han estudiado coinciden en declarar que la naturaleza peculiar de su genio consiste en el dominio perfecto del idioma, en su capacidad de moldearlo y adaptarlo a todo tipo de situaciones. Su sátira no podía olvidar este asunto.

En el "Canto VII. La literatura" de *La desvergüenza* [1856] el enfrentamiento con el dialecto vulgar del baile andaluz le lleva a proscribir las deformaciones a que está siendo sometido el castellano: "Habla de mis abuelos, rica, noble, / limpia, sonora, ¡oh cómo te pervierte / la atrevida ignorancia a paso doble! / La jerga gitanil, ¡oh dura suerte!, / y de París la frase o de Grenoble / conspiran de consuno a darte muerte, / y pocos salen, ¡ay¡, en tu defensa / ni en la tribuna libre ni en la prensa." El vulgarismo, el galicismo, la manía del esdrújulo, la rudeza de la frase, el ripio, están arruinado "el idoma español vario y sonoro."

Esta defensa gallarda del español en poesía tiene una cara más especifica y cómica en el teatro.Fue también el Marqués de Molíns [1883] quien reveló que Bretón escribió de niño muchos y malos versos al estilo de Gerardo Lobo y que, al descubrir el buen gusto moratiniano, se burló de quien había sido admirado modelo. A través de él, satirizó juntamente cierto estilo ripioso y enrevesado que había sobrevivido a lo largo del siglo XVIII. En *A Madrid me vuelvo* [1828] hay un poeta, Abundio, cuyo lenguaje altisonante y barroco parodia a veces el épico-patriótico de Lobo: "No tantas el turbio Reno, / no tantas el ancho Ganges..." [I, 5]; "No de otra suerte, intrépidos guerreros / que en el de las Termópilas barranco...." [II, 8]. Y otras su oscuro y ridículo barroquismo como en la escena en que declara su amor a Carmen: "Mi sitibunda pasión, / que al de Tántalo equivale, / si bien la juzgo, suplicio, / bendice el grato mensaje / que ofrecerte me procura / mis

humildes homenajes, / mis homenajes humildes..."[I, 9]. Alude también cómicamente a sus modelos: "De Plauto y Terencio, / dilectos hijos de Apolo, / quisiera tener el plectro; / o del que con culta vena / ilustró el hispano suelo, / Góngora insigne que tantos / sutiles parió conceptos" [III, 4]. Ante tanta extravagancia otro personaje replica que se está durmiendo porque no entiende nada

Le Gentil [1909] señaló la burla de Lobo en *Los dos sobrinos* [1825] por su manía al juego ridículo de palabras: "*Joaquín*: Dulce tía a quien me une / la simpatía más tierna, / simpa-tía que será / muy en breve simpa-suegra, ¿cuándo aquí del himeneo / arderá, tía, la tea?.- *Juliana:* ¡Bravo, bravo! Muy bien dicho. / ¡Qué donaire! ¡Qué agudeza!. - *Joaquín:* El mismo Gerardo Lobo / para mí es niño de teta!" [IV, 9]. A él alude también sin duda la escena VII del segundo acto, que Flynn [1978] ha comentado, basada en un soneto de Joaquín, lleno de ripios estúpidos. En *El cuarto de hora* [1840], Le Gentil [1909] ha notado los juegos logrados con la repetición de consonantes en la escena en que Marchena improvisa unos versos malísimos en el album de Carolina y doña Liboria los comenta: "Es preciosa hipérbole / llamar jaletina al talle. / "Fino, fiel, firme y fogoso. " / Estas cuatro efes valen / un tesoro, y ¡con qué gracia,/ para servir de remate, / con el nombre del poeta / coincide el consonante." La sátira de Bretón a ciertas degeneraciones estilísticas diciochescas pervive largamente. En *La escuela del matrimonio* [1852] hay todavía una burla de un poema bucólico y de la simpleza de ciertos anagramas [I, 5].

Naturalmente, al triunfar el romanticismo, enfocó su atención a sus formas de estilo más caracterizadoras y exageradas. En "¿Soy poeta?" [*Obras*, 1850], Bretón llegó a la conclusión de que o El Ateneo se equivocaba llamándole poeta "o ciertos vates novísimos / han perdido la chabeta." La composición va montada sobre palabras representativas del movimiento: estro, bruja hedionda, cementerio, fantasma nocturno, maldigo, adulterio, sangrienta mano, Satanás, suicidio. Con habilidad el escritor resume motivos invocados por los románticos o tramas desarrolladas en novelas y dramas. Y, como en muchas otras ocasiones, reafirma su ideal de lenguaje castizo y claro: "Quiero hablar en castellano / pues mi lengua es de Castilla."

3. El escritor: obra y contexto.

El análisis de la sátira literaria de Bretón contribuye, según se va observando, aunque sea de modo indirecto, a aclarar algunas de sus ideas o, al menos, de sus actitudes ante el mundo de la literatura. El "Canto VII. La literatura" de *La desvergüenza* [1856], repetidamente citado a lo largo de estas páginas, es ejemplar al respecto. Su "Prólogo" es en buena medida una confesión de amor a lo que fue devoción constante de su vida: "Alma literatura, tu sosiego / no quisiera turbar, yo que bendije / tus aras tantas veces." Por esa dedicación y ese amor, precisamente, se siente obligado a denunciar, pidiendo perdón por hacerlo, - se trata evidentemente de un recurso retórico, una litotes -, las desvergüenzas a que algunos

la someten: "Perdóname...../ que tus trapitos saque a la colada." Pero, ¿cómo hacerlo con altura?

Esta pregunta implícita le lleva a discutir algunos problemas de la sátira, específicamente, el uso de la octava real en un poema jocoserio, lo que algunos podrían tildar de "pecado de poética y prosodia." Si Lope y otros, sostiene, cantaron en verso menor glorias y amores, "bien podrá alguna vez musa plebeya / la clámide vestir de la epopeya." Lo que se propone hacer, pues, es invertir el modelo, dignificar lo plebeyo del mismo modo que se puede plebeyizar lo noble. Para ello invoca no sin ironía la libertad poética del presente, a la que sin embargo pone un límite, la necesidad del verso, porque rima y estrofa ayudan a no trivializar los temas: los que desprecian el yugo de la métrica, destrozan la patria lengua con el ripio. Está claro en todo ello la garra del satírico que toma su arte muy en serio y que, aunque consciente de cultivar un género menor, lo juzga equiparable a cualquier otro.

Dentro de esta misma problemática de la sátira en la creación literaria se explica "La letrilla obligatoria" [*Obras*, 1850]. Siguiendo la conocida estratagema lopesca en "Un soneto me manda hacer Violante," Bretón se queja del esfuerzo que supone componer bajo presión y, mientras lo hace, como Lope en relación al soneto, establece las condiciones de la letrilla. Discute la dificultad que implica la sátira, mucho mayor que la de otros géneros, las reacciones contrarias que provoca en heridos y alabados, su ambigüedad en cuanto al destinatario, su inutilidad desde un punto de vista de enmienda moral y, por supuesto, su nulo valor económico para el autor: "¿Y a mí, qué prebenda / me dan en Castilla / por decir verdades / en una letrilla?"

Se insinúa evidentemente en esta composición una diferencia que no puede pasarse por alto: la de la obra inspirada y la obra forzada. Desde otro punto de vista y con consecuencias más trancendentales se recoge la misma en la comedia *El cuarto de hora* [1840]. Dice un poeta, Ortiz: "¡Soy fatal! Cuando los fragua / por vano antojo mi mente / y el corazón no los siente, / hago yo versos como agua. / ¡Y hoy, amor, nada me inspiras / cuando declararme quiero! / ¿Qué mucho? Eres verdadero / y los versos son mentiras" [I, 1]. Se implican en estos versos dos supuestos importantes que iluminan ciertas actitudes bretonianas: frente a la literatura, esencialmente falsa, la vida es la verdad; la palabra literaria es, a su vez, esencialmente mentirosa. Esto lo saben los personajes de su teatro, según se verá. De hecho, en la comedia citada, Marchena, el oportunista rival de Ortiz, no tiene reparo en copiar o pedir a improvisadores versos que le hagan salir del paso, pues versos pide la pretendida Carolina: "No sé lo que es consonante / ni nunca las vi tan gordas. / Mas, ¿quién se apura por eso? / Cojo las primeras coplas / que vengan a cuento y ¡zas! / en dos minutos se copian. / O voime al Café del Príncipe, / y mientras bebo una copa, / cualquiera de aquellos *genios* / me improvisa una salmodia." Nótese de paso el contraste entre el poeta auténtico y los poetastros de encargo que, según se desprende del texto, pululaban por ciertos círculos madrileños.

La última cita que se adujo de "La letrilla obligatoria" lleva al planteamiento de lo que podría llamarse condición social del poeta, objeto de varias composiciones y algúna comedia. Preocupa no poco al escritor la incapacidad del poeta para hacer dinero o conseguir bienes materiales con las inevitables consecuencias negativas que ello acarrea. En una de sus letrillas, "Paciencia," lo expone resumidamente y con resignado humor: "¿Qué puedo dar a mis damas? / Sonetillos y epigramas. / Llega un cafre, rueda el oro / y me deja el bien que adoro / a la luna de Valencia. / ¡Paciencia!."

Con más extensión encara el tema en "Lamentos de un poeta" [*Obras*, 1850], romance escrito en esdrújulos, cuya ambigüedad es aparente: a pesar de la denuncia, sincera sin duda, de lo poco que cuentan poeta y poesía, Bretón parece querer decir lo contrario de lo que dice, que no cambiaría de profesión. Son precisamente los esdrújulos, cuyo uso señaló Nicomedes Pastor Díaz [1844], los que aportan ese tono entre serio y jocoso como un significativo guiño de ojos. Por supuesto, allí está el renegar de la profesión y preferir cualquier otra más lucrativa: todo es mejor " que hacer versos para el pábulo / en esta edad macarrónica." Y allí está la enumeración de males que acompañan al poeta: las mujeres lo ignoran, la iglesia lo censura, el crítico lo insulta. Nadie da nada por un poema: "Mordaz se llama a la sátira, / a la epopeya monótona, / al idilio sandio y rústico / y a la elegía platónica" mientras el teatro yace prostrado por obra del furor filarmónico. Y sin embargo, ¿dejaría Bretón de ser poeta?

El Marqués de Molíns [1883] vio en *La pluma prodigiosa* [1841] un brillante alegato sobre la condición de la literatura, que no da de comer, escrito en un momento difícil económicamente en la vida del autor. Pero el asunto se puede espigar en otras comedias. Baltasar comenta de Abundio en *A Madrid me vuelvo* [1928] que se moría de hambre en la corte con la literatura "porque en este siglo infame / dice que son muy contados/ los que quieren ilustrarse." En *Marcela* [1831] Juliana se burla de las dádivas de poeta y, anticipando cierta rima de Bécquer, dice: "Yo agradeciera, no obstante, / tal honor, fineza tal, / ¡oh caballero galante!, / si envuelto en el madrigal / me diese usted un diamante."

Junto a la del poeta no ignora Bretón la condición social o circunstancias de la obra escrita. Critica ocasionalmente cosas relativamente intranscendentes como en "Paciencia" a los aprovechados que piden prestada la obra en vez de comprarla: "¿Se vende una obrilla mía? / Nadie va a la librería. / A título de amistad / me la piden...Es verdad / que alaban luego mi ciencia. / ¡Paciencia!. " Pero se burla más acremente de otros fenómenos como en "Exorcismos" del sistema de anuncio de la obra mediante grandes carteles callejeros. Eso no garantiza la calidad: "Cuando tanto pedantón / escribe sin ton ni son, / ¿yo creer que un libro es bueno / porque veo un muro lleno / con el amplio cartelón /que no pondera su anuncio?" Esta forma de propaganda le disgusta particularmente, pues contra ella ha hablado repetidamente.En relación con un estreno teatral el mecanismo está descrito en *El poeta y la beneficiada*[I, 10].

En el fondo, lo que rechaza es lo que cree medios ilegítimos de promocionar la literatura. Para un tradicionalista como él, la literatura vale o no vale; pero no ha de ser sometida a los trucos de la comercialización. En tal sentido, en el "Canto VII. La literatura" de *La desvergüenza* [1856] describe un fenómeno nuevo, la pandilla. Cierto es que en el pasado habían existido partidarios y enemigos de algunos escritores; pero más bien como algo visceral que metódicamente organizado. El siglo XIX asiste al nacimiento del grupo, de la mafia protectora. El escritor solitario está condenado al fracaso. Es preciso que la pandilla lo proteja, que alabe la obra antes de publicarse, que aplauda en el estreno o la publicación. Bretón desentraña de este modo las estratagemas más burdas, sutiles sin embargo para el fin que se desea conseguir pues se hacen aparecer como naturales, de la propaganda comercial en relación con la creación literaria.

En el "Canto octavo. Artes y oficios" de *La desvergüenza* [1856] alude Bretón a la imprenta, al afán de lucro que la preside, las impresiones descuidadas y, de modo particular, a las publicaciones por entregas que en realidad aumentan el precio de la obra y engañan al suscritor o lector cortando artificialmente la acción para mantener el interés y la venta con el consiguiente perjuicio de la calidad. El destino no siempre glorioso de la producción literaria se describe en "La feria de Madrid" en la que se venden al peso las obras: "Allí en montón poligloto / ruedan *Marco Tulio* roto, / *Cervantes* descabalado, / *Tasso* lleno de laceria..../ ¡Y a real los dan en la feria! " Claro que no mejor suerte corren los autores mismos como ese busto de Lope de Vega, "El mimado de Clío y de Calíope / y Talía y Melpómene y Erato, / Lope de Vega en fin, Lope, el gran Lope," que durante muchos años sirvió, –"¡oh baldón!"–, de molde de pelucas, según afirma en "A un pretendido retrato del autor."

En un momento en que periodismo y literatura estaban en buena medida muy unidos, no es extraño que el escritor riojano haya vuelto su atención hacia aquél, dentro del cual contaba además muchos amigos y él mismo colaboraba asiduamente. En *La redacción de un periódico* [1836] se acerca a un tema que ocupó a Larra en varios artículos, básicamente, la dificultad de escribir y mantener uno: "Si cuatro pueden medrar, / cuarenta van al hospicio. / Así en tres años de fecha / lo menos treinta finaron / y todos ellos soñaron / una fortuna deshecha" [I, 1], comenta don Fabricio, enumerando y calificando con ironía varios de los desaparecidos. Toda la comedia es un documento inapreciable de la vida del periódico en la España romántica en clave satírica, cosa que no dejó de irritar a los periodistas de entonces. La censura, el trabajo para llenar cuartillas, la caza de temas, las ventas nulas, los subscritores reaccios, las quejas de los que se consideran ofendidos, todo va desfilando en diferentes escenas llenas de comicidad. Una letrilla final resume los males criticados. Sin ellos "¡Gran dicha fuera / ser periodista!." Desde otro punto de vista más serio, si bien la acción transcurre en Francia, *El editor responsable* [1838] representa una burla de la prensa progresista. El título mismo del periódico es una caricatura, *El Terremoto.* No obstante, Bretón no es

insensible a la persecución política, ya que la obra es precisamente el proceso judicial por un artículo comprometedor políticamente.

Siendo el periódico el vehículo fundamental de la crítica literaria en ese periodo, no es extraño que Bretón aproveche la ocasión para referirse directamente a la misma. En *La redacción de un período* [1836] aparecen dos de sus caras. De un lado describe la critica teatral a la que pide: "Yo no repruebo la crítica; / pero sea sin encono, / sin mofa, que cuando se aja / demasiado el amor propio / de un hombre, así se corrige / como da peras el olmo" [II, 1]. Poco después aparece el agraviado, el poeta, malo en este caso, que se defiende: "Sale a defender sus versos / desaboridos, perversos, / cierto poeta canijo. / Injuriando a sus censores / y armándoles un proceso, / piensa triunfar; mas por eso / ¿serán sus coplas mejores?" [II, 4].

No ha sido tema muy explorado el de la relación de Bretón con sus críticos; pero quizá no fuera muy cómoda. Varias veces alude a los críticos pesados como en estos versos de *Sátira contra los hombres en defensa de las mujeres* [Madrid, Aguado, 1829]: "Mas, ¡ay de mí si un crítico postema / con indigesta pluma envenenada / a mis versos fulmina su anatema." Y si pide el papel corrector y director de la crítica en "Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España" [1852], deplora situaciones como la existente en el Siglo de Oro en que se basaba en la amistad o la enemistad, el epigrama sangriento o el madrigal apologético.

4. Tópicos literarios

La sátira de Bretón tiene como blanco fundamentalmente situaciones o temas contemporáneos. Ello no obsta para que ocasionalmente el autor haya resucitado algunos tópicos clásicos, camuflándolos tan perfectamente en un barniz de modernidad que la crítica no ha logrado identificarlos como tales. Pero la alusión es tan clara que no parece posible negar su presencia. En *La hipocresía* [Madrid, Repullés, 1834] encara, por ejemplo, el mito de la edad de oro para indicar, por supuesto, que ha desaparecido. Pero, en vez de añorarla o dejarla en lontananza como contraste, según suele ser habitual, niega rotundamente su misma existencia cuya invención atribuye a algún poeta loco: "Cuentan que en otra edad afortunada, / edad que algún enfermo visionario / improvisó roncando en la almohada..." E insiste en destruir prosáicamente la leyenda: "¡Oh siglo de Saturno: en algún hoyo / para siempre te hundieron. Ya no brota / de leche ni de miel ningún arroyo. / Sólo de tí nos queda la bellota," con clara alusión simbólica a los cerdos que la comen.Podría parecer tal ataque aversión personal al mito; pero hay algo más significativo. Bretón se muestra buen discípulo del historicismo decimonónico, al dar la preminencia a la historia sobre la fantasía creadora: "Fiel la historia esas fábulas desmiente / que forjó la entusiasta poesía."

Mayor importancia en su obra tiene otro tópico conocido como menosprecio de corte y alabanza de aldea, ante el que Bretón adopta por lo general una actitud negativa, no sin conceder ocasionalmente su mérito a la opinión opuesta. Varias son las ocasiones en que ha contrastado campo y ciudad, Madrid concretamente, con algún pueblo perdido en la meseta castellana o en Aragón. En "La manía de viajar" [1845], satirizando la moda de irse a pasar el verano en una aldea a pesar de sus muchas incomodidades, comenta lo hermoso que sería contemplar el paisaje pintado por los poetas, "Si este solaz bucólico y sencillo, / que admiro yo... en Virgilio y en Valbuena, / no fuera precursor de un tabardillo."

El tópico tiene mayor representación en la comedia. Aparece tempranamente en *A Madrid me vuelvo* [1828] donde se lo menciona específicamente en relación con la paz que el protagonista añora y no encuentra en Madrid: "Hallarla será más fácil / en la pacífica aldea. / No en vano tanto la aplauden / los poetas y mil pestes / nos dicen de las ciudades" [I, 4]. Triunfa al fin la tesis contraria tras experimentar las maldades de los pueblos: "¡Qué horror! A Madrid me vuelvo, / que allí hay más comodidades, / si los vicios no son menos."

En *El hombre pacífico* [1838], en cambio, Benigno se queja de haber dejado el pueblo creyendo encontrar paz y seguridad en Madrid: "Profugo / del pueblo en que nací....., / por la paz suspiraba / y la busqué en Madrid." [I, 12]. Y en *Don Frutos en Belchite* [1845] Elisa, ante la manifiesta antipatía del protagonista por la corte, propone un compromiso: "No. Contigo aldea o corte, / todo es para mí lo mismo."

El Siglo de Oro proporciona otro mito o tópico a la mirada satírica del escritor, el honor. El "Canto X" de *La desvergüenza* [1856] se titula precisamente "El honor." Tras diversos intentos por definirlo, se enfrenta Bretón al problema del honor conyugal y, como no podía ser menos, topa con Calderón y su teatro. ¿Lo ensalza? ¿Lo añora? Nada de eso. Se limita a constatar: "¡Oh cuán inverosímiles son ya / los maridos de Lope y Calderón." Más aún, niega que en la realidad fuesen tan ejemplares los maridos de aquel tiempo, como prueba la vida de Felipe IV, y cree que Quevedo fue pintor más exacto: "Y harto mejor que aquel cómico enredo / [donde hay menos verdad que poesía] / con sus donosas jácaras Quevedo / la fiel pintura de su siglo hacía."

Quizá opinión como ésta explica algunas sátiras bretonianas al estilo calderoniano. Flynn [1978] ve como parodia de Calderón el monólogo de Nemesia [II, 1] de *Un tercero en discordia* [1833] que trata de dramatizar un problema trivial mediante un estilo elevado. El uso de la décima remite por supuesto a varios monólogos de aquél en tanto que a través de la glosa de los versos "Aprended flores de mi / lo que va de ayer a hoy," aparecen conocidos motivos como el de "¡ay triste de mí!" Este motivo sirve para introducir el tema del suicidio romántico en *Don Frutos en Belchite* [1845]: "¡Ay mísero, / mísero de mí, infelice" [I, 6].

5. El romanticismo y los románticos.

El romanticismo fue objeto de la sátira bretoniana a partir de 1830 aproximadamente. La actitud del autor ante el movimiento ha sido caracterizada adecuadamente por Díez Taboada y Rozas [1965] en relación con sus artículos de crítica: Bretón no fue un cerrado clasicista; pero criticó a los románticos por sus exageraciones, inverosimilitudes y atrocidades de comportamiento como robos, muertes, asesinatos. Lo mismo opina García Lorenzo [1976] quien, como otros, señala, sin embargo, que Bretón cedió a los encantos de la moda en algunos dramas: *Don Fernando el Emplazado*, *Vellido Dolfos* y, sobre todo, *Elena.*[1834].

Al burlarse del romanticismo, Bretón se aleja un tanto de los parámetros moratinianos, aunque siga manteniendo como criterios de juicio el buen gusto y la verdad. Se aproxima, en cambio, a un grupo de contemporáneos, básicamente costumbristas, que, ya por convencimiento clasicista, ya por lo divertido del asunto, cultivaron la sátira antirromántica, según ha puesto de relieve Peers [1954]: Tapia, Mesonero Romanos, Segovia, López Pelegrín, Príncipe y otros cuyas actitudes e ideas comparte el escritor riojano.

Bretón no se ocupó mucho del romanticismo en su poesía. Su sátira poética más mordaz es "El genio, los genios" [*Obras*, 1850]. El título es sin duda por sí mismo satírico, pues el romanticismo usó y abusó de la palabra, siendo no pocas las composiciones dedicadas a elucidar su significado. Así lo sugiere el autor, al notar burlonamente que proliferan hoy los genios mientras "En el siglo de Cervantes / floja la cosecha fue."

Distingue dos tipos de genios, el relacionado con la literatura y el relacionado con el comportamiento. Entran en el primero los escritores que no estudian el idioma, traducen malamente obras francesas y proclaman, "gimiendo en pie quebrado," la existencia de una misión que cumplir. En otros términos, se burla de la imitación romántica francesa imperante y del concepto de misión literaria, reivindicado por José Zorrilla y muchos otros, que fue objeto de no pocos comentarios y ataques. Lo que se critica en el comportamiento es evidentemente trasunto de ciertas tipologías literarias: el niño de doce años "que ya fuma y va al café;" la muchacha que no aprende a coser; la casada que contempla desde un palco "la lógica de *Antony* /, de *Marión* el burdel" y luego practica lo que ve; el que seduce a una mujer gritando "Maldita seas, mujer, / y amartilla una pistola / y se la apunta a la sien." Pero la intención del poeta va más allá, a la condena de la influencia nefasta de lo literario en la conducta, del caso literario al caso real.

En este contexto se explica un famoso soneto escrito en el album de su esposa a los cinco años de casado, transcrito por C[ándido] B[retón] y O[rozco] en los "Apuntes sobre la vida y escritos" que precede la edición de las *Obras* [1883-1884]. Bretón aclara en los dos versos finales por qué sobrevive su matrimonio: "Mi mujer no ha leído a Víctor Hugo / ni voy yo a los cafés: he aquí el secreto." Conviene, sin embargo, no tender a confundir obra y persona, o en otros térmi-

nos, conviene separar lo que puede ser o no práctica de la vida privada del autor de lo que es su sátira literaria que no refleja necesariamente su comportamiento.

Estos "genios románticos" aparecen en composiciones más extensas dedicadas a otros asuntos. En "La adolescencia," sección tercera de su sátira "La vida del hombre" [*Obras*, 1850, aunque publicada previamente en *La risa*], se hallan asociados a aquellos seres que "les da por la gloria" y definidos con connotaciones tan precisas cuanto sarcásticas: "Como a aquéllos, por la sífilis / nuevo linaje de búhos, / aunque blasonan de cisnes. / Genios son no comprendidos; / es decir, imcomprensibles, / cuya misión en la tierra / es renegar de su estirpe. / Sus númenes son vampiros, / brujas, espectros, caribes...; / su paraíso el infierno, / su vida suplicio horrible."

La tipología romántica está más aprovechada por Bretón en el teatro. El romántico y la romántica actúan en varias comedias. El ejemplar más notable es, al menos por la unanimidad con que lo han tratado los críticos, el poeta don Amadeo Tristán del Valle de *Marcela* [1831]. Qualia [1941], tras afirmar que Bretón en *La falsa ilustración* [1830] había ridiculizado la influencia de la filosofía romántica, ve en el personaje la representación básica del disparate. Agustín del Campo [1947] opina que Bretón censuraba en él la facilidad para convertir la vida en actitud literaria y jugar con ella irresponsablemente. Flynn [1978] lo llama el poeta del "weltschmerz," del dolor universal, al que en definitiva el autor ridiculiza haciéndole ir a llorar su pena en un río sin prestigio literario, el Manzanares. Caldera y Calderone [1988] notan el romanticismo de su parlamento final.

A pesar de tal unanimidad, una lectura atenta de las palabras y escritos de Amadeo permiten deducir que se expresaba todavía en no escasa proporción a lo neoclásico: compone madrigales y cita en latín [I, 4], escribe letrillas en hexasílabos [II, 4] y su despedida [III, 12], si bien alude a la muerte y la tumba, está llena de tópicos clásicos: ingrata, fiera, insensible, himeneo. Hasta ese ir a llorar junto a un río no deja de remitir a viejos pastores enamorados.La critica no parece haber trazado con precisión en este caso la línea divisoria de dos movimientos. Después de todo en 1831 el romántico no era aún muy popular en la sociedad española. Amadeo resulta un tipo intermedio, un prerromántico quizá.

Más inmerso en la casuística se halla Joaquín en *Me voy de Madrid* [1835]. Lleva una vida disoluta, transforma a Manuela en una romántica con ideas de emancipación, sostiene que los clásicos son impenitentes: "Y predicar a esa gente / es predicar en desierto." [I, 10]. Bretón acentúa la falsedad de su actitud mediante dos procedimientos. A nivel lingüístico, muestra que toda su retórica no es otra cosa que palabrería, estrategia de seducción, mentira, que puede emplear indistintamente en relación a cualquier mujer, en el caso, Marcela [I, 10 y 12] y Tomasa [II, 8]. A nivel de conducta, la venta del retrato que Manuela le regala revela la verdad de su posición: no hay nada de idealismo en él, todo es puro oportunismo.

Otro mentiroso de la misma clase se pinta claramente en *Todo es farsa en este mundo* [1835]. Caldera y Calderone [1988] hablan de Faustino como del farsante que se vale de la retórica para convencer a Pilar. Faustino emplea un lenguaje

exaltadamente romántico: "¡Ah! Satán, / Satán incendió en mi pecho / esta pasión infernal." [I, 3], que se exagera aun más en la declaración a la pretendida [III, 12] con alusiones a destinos, fusión de almas, patíbulos, espectros. Tanta pasión se desinfla al hablar de matrimonio: " Pero conyugales vínculos, / vamos, no son para mí. / ¿Y qué dirán los románticos?" Ambos críticos apuntan en *La falsa ilustración* [1830] al embustero que saquea la retorica para convencer a Carolina de que se fugue con él. Un poeta mentiroso, Bureba, que trata de seducir con un lenguaje artificial aparece en *La batelera de Pasajes* en una escena que fue justamente alabada por el Marqués de Molíns [1883]. Un tipo un tanto diferente de romántico es aludido fugazmente en *El pelo de la dehesa.* [1840] [I, 1] cuando la marquesa se refiere a "esa cáfila / de galancetes insulsos," genios, románticos, con una misión en el mundo, que dirán del protagonista: "¡Lástima de joven! / Su esplín le abrirá el sepulcro."

Al llegar a este punto, se impone una precisión importante. La critica supone que Bretón identifica la perversión del lenguaje con el romanticismo, como si don Juan estuviera ya en el ambiente y lo condenara por sus técnicas verbales de seducción. Sería absurdo negar esa identificación, bien probada con los ejemplos aducidos. Pero hay que proceder con cierta cautela en cuanto a su asignación exclusiva al romanticismo. Se ha observado previamente que Bretón piensa en general que la literatura es falsa, en oposición a la vida, y que en consecuencia el lenguaje literario encierra básicamente una mentira.. La situación es documentada por Bretón entre los románticos con gran juego cómico, pero también en otros que no lo son.

De mano maestra se halla dibujada la romántica en *Me voy de Madrid* [1835], comedia en que se contraponen con humor la clásica Tomasa y la romántica Manuela, según ha estudiado Iravedra [1947]. Ochoa criticó al autor por su postura en *El Artista.* [1835]. El marqués de Molíns [1883] notó como anécdota personal que Bretón se casó con doña Tomasa poco después del estreno de la obra. Manuela enfatiza su adaptación al siglo, el rechazo de la rutina y el sentimiento vulgar. El diálogo de la escena IX del acto I entre las dos muchachas sirve admirablemente a la exposición de dos ideologías contrarias: la mujer clásica dedicada a las faenas de la casa y la romántica liberada, lectora infatigable. Bretón tomaba así partido en un extenso debate sobre la condición femenina del que Kirkpatrick [1992] ha señalado algunos momentos importantes.

En relación con la tipología romántica se puede plantear el problema de si y en qué medida ciertas obras dramáticas de Bretón satirizan sin nombrarlos a determinados escritores vivos. Ya el marqués de Molíns [1883], y siguiéndole Le Gentil [1909], observaron que algunos espectadores de *Marcela* [1831] identificaban a don Martín con Patricio de la Escosura y a don Amadeo con Juan González de la Pezuela y Ceballos, amigo del autor que le dedicó un poema de corte neoclásico, "A mi amigo Juan de la Pezuela." Puede ser que así fuera; pero, si el hecho es cierto, Bretón debe referirse más a un comportamiento que a una obra,

pues ambos eran muy jóvenes y bastante desconocidos en 1831. Lo que llegaron a ser con el tiempo, justificaría, en cambio, establecer una relación entre los personajes del drama y los escritores mencionados.

Mucha mayor transcendencia como episodio de la historia literaria del siglo XIX es la supuesta sátira contra Larra contenida en *Me voy de Madrid*, comedia estrenada el 21 de diciembre de 1835, justamente cuando ya aquél había regresado de su viaje a París emprendido en abril de ese año. Es de nuevo el Marqués de Molíns [1883] quien dedica todo un capítulo de su obra a narrar el suceso, destacando su propia intervención en la reconciliación. Carmen de Burgos [1919] ha precisado algunos errores cronológicos cometidos por el Marqués, acusando a éste de tergiversar el episodio y culpando de mezquindad a Bretón. Burgos establece con acierto la relación amistosa de los dos escritores y discute las reseñas larrianas a *Un tercero en discordia*, *La redacción de un periódico* y *Un novio para la niña*, apuntando asimismo ciertas observaciones de Larra como posible motivación del resentimiento bretoniano. Tarr [1836] ha aportado también datos iluminadores al suceso.

Si se prescinde de posiciones interesadas, habría que encarar directamente en el texto la figura de Joaquín como encarnación de Larra. Lo que se ve es un perodista temido por lo mordaz de su sátira, propalador de chismes, amigo de nadie, seductor empedernido que emplea su dominio del lenguaje como arma principal, autor de textos ambiguos que pueden leerse al derecho o irónicamente según convenga, capaz de venderse al gobierno, deudor y cobarde. Hay que admitir que algunos rasgos podrían convenir a Larra; pero tal como se exponen, parecen más caricatura que retrato satírico. Si Bretón juzgaba así a su amigo, no se entendería ni la amistad entre ambos ni la fácil reconciliación.

Resulta difícil de creer que Bretón opinase así de alguien que estimaba: recuérdese que sólo dos años antes en *Contra la manía contagiosa de escribir para el público*[1833] lo declara satírico ejemplar y genial. Por lo demás, no se ha prestado atención a un dato interesante: la figura de Joaquín, seductor, manipulador del lenguaje, jugador y tramposo, tronera fatuo, ya había aparecido con el mismo nombre en una obra mucho más vieja, *Los dos sobrinos* [1825], si bien con otro oficio, el de capitán. ¿No estaría Bretón, más que atancando a un amigo, jugando con un personaje sin duda divertido para el espectador y adaptable a diversas circunstancias?Es posible que hubiera cierto oportunismo por parte del riojano en escoger el título y dar cabida a ciertos rumores como también que, aprovechando el estreno, los enemigos de Larra lo señalasen con el dedo. Añádase además lo que pueda haber de imitación literaria indicada por Burgos [1929]: la influencia de *Los jugadores* de Regnard de donde provendría, entre otras, la escena de la venta del retrato de la amada, utilizada asimismo por Espronceda en *El estudiante de Salamanca*. Le Gentil [1909] niega, sin embargo, tal influencia

Una escritora viva, aunque no española, es satirizada, según Le Gentil [1909] en *El editor responsable* [1838], George Sand. Le Gentil explica con detalle los ataques de los que Sand fue objeto en España por sus ideas socialistas y sus opi-

niones sobre Mallorca, si bien hay que notar por lo que pueda afectar a esta comedia que *Un invierno en Mallorca* no apareció hasta 1842. Sand estaría encarnada en el personaje de Josefina que curiosamente [I, 1] pone a aquella autora entre sus lecturas en lo que sería un acto autorreferencial. Bretón le hace exponer sus ideas feministas, de emancipación y revolución social, en contraposición a su rival Ana que acepta su condición tradicional: "¡Grima y compasión me das, / oh criatura cobarde / y estacionaria! Forzoso / será que yo te desasne / y que a la altura del mío / tu flaco espíritu ensalce" [I, 1].

Menos polémico es el uso de algunos escritores famosos como símbolo de lo romántico. Le Gentil [1909] se ha referido a la mención satírica de Ossián en *Todo es farsa en este mundo* [1835], cuyo titulo por lo demás recuerda el de un artículo de Larra. El exaltado romántico don Faustino pinta así la belleza de Pilar: "Por ese blando talle que parece / fantástica visión de caledonio / bardo o sueño fugaz de peregrino / trovador provenzal" [III, 12]. En la misma obra, doña Vicenta contrasta la condición de Pilar con la de ciertas heroínas literarias románticas, mencionando autores de moda: "Ella ha nacido en Madrid, / no a orillas del Senegal; / No ha leído a *Víctor Hugo*, / ni a *Lord Byron* ni a *Dumas*" [I, 3]. Estos escritores se convierten en el obligado cliché de lo rechazable en cuanto a buenas costumbres. Dice Fructuoso a Manuela en *Me voy de Madrid* [1835]: "Pues yo te prohibo / romantiquizarte; ¿estamos? / Que a gobernarme la casa / no te han de enseñar lord Byron / ni Víctor Hugo" [I, 1]. Poco después Manuela confiesa haber asistido a la representación de *Lucrecia Borgia* de Hugo, exclamando: "¡Aquélla sí que es mujer! / No porque yo me proponga / imitarla en sus maldades. / Pero ¡qué alma tan hidrópica / de agitaciones sublimes!" [I, 9]. Todavía en *Un francés en Cartagena* [1843], en la pesadilla de violación que sufre Dolores, oye a Gustavo decir: "Eres mía. Soy el héroe / de Dumas. ¡Calla y sucumbe! / Soy Antony" [II, 1] A estos nombres se han de sumar los de Soulié, Jorge Sand [I, 1] y Paul de Kock [III, 6] de *El editor responsable* [1838]

La parodia o ridiculización del drama romántico y sus situaciones es un recurso frecuente de la sátira bretoniana, señalado adecuadamente por la crítica. Sólo es necesaria una precisión ocasional: no siempre se ha distinguido claramente entre el drama romántico y el melodrama que le precedió y con el cual presenta algunas coincidencias. Observaba Qualia [1941] cómo *La comedia nueva* de Moratín determina la dirección de Bretón en la crítica al teatro. Ataca, dice, las mismas cosas que aquél porque tiene delante las mismas cosas: la comedia del siglo de oro, las malas traducciones francesas, el melodrama. La afirmación es cierta cuando es éste la referencia. En *El ingenuo* [1828], por ejemplo, don Matías se yergue en enemigo de las reglas y defensor del melodrama. Su ideal es *Marta la Romarina*, atribuida a Cañizares. Situación semejante se da en *Un tercero en discordia* [1833], como, además de Qualia [1941], ha señalado Flynn [1978]. Don Saturio se precia de dramaturgo estimable precisamente porque ha leído a todos los autores que Moratín condenaba: "¿Soy yo algún zote, algún bobo? / Yo he leído a Cañizares, / a Arellano, a Valladares, / Comella y Gerardo Lobo" [II, 8].

Pero no es tan cierta cuando lo satirizado es el drama romántico mismo en el que Bretón hace blanco después de distintas maneras. Moratín no basta a explicarlo. Un primer problema encarado un tanto incómodamente por la crítica ha sido la contradicción evidente de que aquél haya ensayado el mismo género que condenó. Se apela a la concesión a la moda o al deseo del autor de probar que podía competir en él. Pero hoy se comienzan a avanzar otras hipótesis muy sugestivas, si bien difíciles de documentar. Con respecto a *Elena* [1834], Gies [1994] ha insinuado una muy interesante. Si fuera cierta, nos encontraríamos ante un esperpento, una caricaturización sorprendente. Bretón habría acumulado en este drama todas las exageraciones del romanticismo para probar precisamente su absurdo. Todo en él sería un puro disparate sin soluciones lógicas. En este sentido, habría que considerar *Elena* un logro maestro de la sátira bretoniana. Sin embargo, el público de su tiempo no pudo entenderlo así y condenó la obra por sus incoherencias.

Admitida esta evidente capacidad de caricaturización, cabría analizar *Muérete ¡y verás!* [1837] como una parodia especifica de *Los amantes de Teruel,* según han hecho Caldera y Calderone [1988], no sólo como una sátira del drama romántico en general según era la opinión generalizada, presente, por ejemplo, en Allen [1966], Chaskin [1969] y Flynn [1978]. Caldera y Calderone sostienen que ya algunos criticos percibieron la relación, al estrenarse la obra. No fue el caso, luego, ni de Le Gentil [1909] ni del Marqués de Molíns [1883] que insistió en compararla con *Catalina Howard* de Dumas. Los criticos italianos hablan acertadamente de una especie de transcodificación a nivel burgués: el tono cómico destruye la dramaticidad del modelo, manteniendo sin embargo el carácter romántico. Es por esta razón por la que Bretón elimina el factor sorpresa, tan importante en *Los amantes*, anticipando los hechos para que el espectador lo sepa y el malvado sufra. El escritor riojano habría hecho uso así de la llamada ironía dramática para rebajar la intensidad emocional.

La sátira del drama romántico reviste normalmente formas más directas y llanas. En *Un tercero en discordia* [1833] ha señalado Flynn [1978] el abuso del recurso al suicidio romántico como mecanismo para conseguir el propósito amoroso: "Porque si en tanto infortunio / me abandona, no hay remedio, / me suicidio." [III, 4].. También cabe verlo en estas palabras de Mamerto en *Don Frutos en Belchite* [1845]: "¡Adiós, Simona!... Si en son / fúnebre, pausado y triste, / oyes tañer las campanas, / no preguntes, no averigües / por quién doblan. El difunto / soy yo." En *El plan de un drama* [1835] Flynn [1978] apunta la burla del drama romántico en general y Gies [1994] habla de risa en paradigma lúgubre. Caldera y Calderone [1988] afirman que " una parodia de los dramas contemporáneos asoma en la brillante comedia *La pluma prodigiosa*" [1841]. Gies [1994], por su parte, considera la obra más ampliamente como una metáfora de la escritura y de la profesión del escritor.

El poeta y la beneficiada [1838] ha sido analizada también como sátira del drama romántico. Le Gentil [1909] indicó lo que puede haber de parodia de *Don*

Alvaro: "Don Blas: Matadla. –El Prior: / misericordia. –Don Pedro: / ¡aquí de mis fuertes puños! / [Se oyen gritos a lo lejos]./ Elvira: ¡favor, socorro!.../ La bruja: ¡Dios del infierno, / salga de su centro el mar / y crujan los elementos..." [II, 1]. Y asimismo, en cuanto al drama que se anuncia, notó la conexión del título con el de la conocida sátira de Mesonero, "El romanticismo y los románticos": "Drama de grande espectáculo, / heroico, sentimental, / en prosa, en siete jornadas / y en once cuadros." [I, 10]. Caldera y Calderone [1988] han añadido la burla de *El Trovador*, aunque bien podría ampliarse a otros: "Hay lances soberbios. / Tres batallas, un naufragio, / brujas... se reza el trisagio.../ Este cuadro es jocoserio. / Sólo hay tres muertes o cuatro." [II, 4].

Qualia [1941] calificó algunas escenas de *El hombre pacifico* [1838] de travestí de episodios melodramáticos del drama romántico. Casilda asume la terminología romántica para exponer la huida de casa de su padre: "Se cumplirá / mi atroz destino funesto. / Sí, que la misión fatídica / de este ser perecedero / que llaman mujer.../ En sus fibras / nada responde al acento / del trovador melancólico... / ¡Jamás!. / Antes iré al cementerio" [I, 14], terminología que su interlocutor, Benigno, califica de retruécanos y jerigonza.

Pero no siempre fue el drama romántico lo satirizado. Como nota final de este trabajo, cabe indicar que en *Marcela* [1831] Bretón se burla de la novela del tiempo, no tanto quizá la histórica cuanto la llamada gótica. Martín le aconseja a Amadeo sobre lo que debe escribir si quiere ganar dinero y darse a conocer: " Mal hará, / si no es alguna espantosa / novela donde haya espectros, / y violencias, y mazmorras, / y almas en pena, y suicidios" [I, 8].

Referencias

Allen,Rupert: "The Romantic Element in *Muérete ¡y verás!*," *Hispanic Review*, 34 [1966], 218-227.

Bretón de los Herreros, Manuel: *Obra dispersa* [Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965]. Ed. y estudio de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas.

Burgos, Carmen de: *Fígaro* [Madrid, Alrededor del mundo, 1919].

Caldera, Ermanno, y Calderone, Antonietta: "El teatro en el siglo XIX [1808-1844]" en *Historia del teatro en España*, II [Madrid, Taurus, 1988].

Campo, Agustín del: "Sobre la *Marcela* de Bretón", *Berceo*, 2 [1947], 41-55.

Chaskin, Silvia: *Social Satire in the Works of Manuel Bretón de los Herreros* [Ann Arbor, University Microfilms, 1969].

Díez Taboada, J. M. y Rozas, J. M: v. Bretón, *Obra dispersa.*

Ferrer del Río, Antonio: *Galería de la literatura española* [Madrid, Mellado, 1846].

Flynn, Gerard: "Una bibliografía anotada sobre Manuel Bretón de los Herreros", *Berceo*, 91 [1976], 167-193.

Flynn, Gerard: *Manuel Bretón de los Herreros* [Boston, Twayne, 1978].

García Lorenzo, Luciano: "Bretón y el teatro romántico", *Berceo*, 90 [1976], 69-82.

Garelli, Patricia: *Bretón de los Herreros e la sua formural comica* [Imola, Galeati, 1983].

Gies, David T.: *Theatre and Politics in Nineteenth-century Spain. Juan de Grimaldi as Impresario and Government Agent* [Cambridge, Cambridge University Press, 1988].

Gies, David T.: "Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII", *Bulletin Hispanique*, 91 [1989], 37-60.

Gies, David T.: *The Theatre in Nineteenth-century Spain* [Cambridge, Cambridge University Prees, 1994].

Iravedra, Luisa: "Las figuras femeninas del teatro de Bretón", *Berceo*, 2 [1947], 17-24.

Kirkpatrick, Susan: *Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain. 1835-1850.* [University of California, 1989].

Le Gentil, George: *Le poéte Manuel Bretón de los Herreros et la societé espagnole de 1830 a 1860* [Paris, Hachette, 1909].

Marqués de Molíns,Mariano Roca de Togores: *Bretón de los Herreros* [Madrid, Tello, 1883].

Muro, Miguel Angel: *El teatro breve de Bretón de los Herreros* [Logroño, Gobierno de La Rioja, 1991].

Pastor Díaz, Nicomedes: *Galería de españoles célebres contemporáneos* [Madrid, Boix, 1844].

Qualia, Charles B.: "Dramatic Criticism in the Comedias of Bretón de los Herreros", *Hispania*, 14 [1941], 71-78.

Reid, J. T.: "Romantic Irony and Satire," *Hispania*, n. especial [1934], 81-96.

Tarr, F. Courtney: "More Light on Larra," *Hispanic Review*, 5[1936], 89-110.

Valera, Juan: *Historia de España*, v. XXII [Barcelona, 1880], 269.

REPRESENTANDO A BRETÓN

Bernardo Sánchez Salas
(Universidad de La Rioja)

A mi amigo M. A. Muro, representante de Bretón en la tierra.

Si, como defendía Bretón en su época eufórica, *Tiendas universales son los teatros, donde cada marchante encuentra lo que busca..., y algunos un poco más*[1], él fue, como rey de la comedia durante medio siglo, su principal proveedor y, como tal, su objetivo comercial consistió siempre en tener satisfecho al cliente. Las cuentas del negocio, con altibajos en los balances y casi una quiebra final, fueron espectaculares. Bretón logró que las prácticamente 180 obras que salieron de su puño y letra acumularan entre el 14 de octubre de 1821, fecha de su primer estreno, *A la vejez viruelas*, y el 16 de enero de 1867, fecha de su último estreno, *Los sentidos corporales*, un total de cerca de 3.000 representaciones sólo en Madrid[2], o sea, 3.000 veladas a telón abierto y a sala llena, bien en el Príncipe, bien en la Cruz o en salones

1. Artículo *Teatro*, publicado en *El Correo Literario y Mercantil* el 4 de abril de 1831 y recogido en el volumen *Manuel Bretón de los Herreros, Obra Dispersa* (Edit. J, M. Díez Taboada y J. M. Rozas), Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1965, pp. 35-36.

2. Vid. *Lista de las obras dramáticas de D. Manuel Bretón de los Herreros por orden cronológico* elaborada por Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins, en *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras*, Imprenta de M. Tello, Madrid, 1883, pp. 546-554. Los datos que manejaré relativos al número de representaciones están sacados de esta valiosa lista. El año entre paréntesis que acompaña a los títulos de las obras es el del estreno, no el de publicación o redacción por tratarse este artículo del hecho de la representación de sus textos.

más eclécticos. Se contabilizan en esta cifra aquellas funciones que siguieron ininterrumpidamente al día del estreno y en el mismo local, con lo que calcúlese que hubo obras que se mantuvieron arriba del cartel durante tres meses seguidos.

Obras que, al menos para mi sorpresa, no son las sospechosas habituales, es decir, el escueto triunvirato de cabecera *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (1831), *Muérete y ¡verás!* (1837) y *El pelo de la dehesa* (1840), ni mucho menos. El grupo de piezas que fueron más representadas en vida de Bretón son un conjunto de comedias en un acto, la mayoría traducidas del francés; escritas en prosa entre 1831 y 1844 y estrenadas –excepto una de ellas– en el teatro de Juan Grimaldi, auténtico promotor, productor y, en definitiva, inventor del comediógrafo D. Manuel Bretón de los Herreros, en cuya habilidad y humor vio el mejor vehículo para el lucimiento de su esposa, la actriz Concepción Rodríguez.

En cabeza de la tabla se sitúa *La familia del boticario*, estrenada el 13 de mayo de 1831 y acreedora de 102 representaciones en el Príncipe y dos ediciones de Repullés. Consiste en un *vaudeville* para seis personajes original de Duvert y Chapeau, en prosa, muy breve pero fragmentado en 19 escenas y que presenta las tribulaciones bígamas del boticario madrileño Benito Linaza, casado en secreto con Rufina, una muchacha toledana, pero impelido por su tío, el también boticario Serapio Balsamina, a otro matrimonio con su prima Rosita, un mantecado recién salido del convento. Una estratagema de travestismo que convertirá a Rufina en Rufino y una argucia para desviar la atención de Rosita hacia Hilario, ayudante de la rebotica solventará el enredo. Hoy, desde luego, lo podían haber firmado, salvando alguna distancia, Marc Camoletti o Ry Cooney. Ocupa el segundo lugar *Un paseo a Bedlam o la reconciliación por la locura*, traducción de la pieza homónima de Scribe y Poirson, igualmente en prosa, matizada con ribetes melodramáticos, párrafos italianizantes y estrenado con mucho éxito en el salón de costumbre el 18 de julio de 1828; tanto éxito que llegó a las 95 funciones sin interrupción. A esta historia ambientada en un sitio tan "próximo" al público madrileño como el manicomio inglés de Bedlam[3] le siguió con un haber de 80 representaciones la comedia, esta vez original, en verso y aupada al escenario del Teatro de La Cruz, *A lo hecho pecho*, estrenada el 11 de septiembre de 1844, fecha importante por ser tope en la trayectoria de Bretón y muelle de su repliegue. La cuarta posición está compartida por la comedia de Scribe traducida en prosa *Los primeros amores* y la comedia original y en verso *Una de tantas*, en mi opinión y en la de Miguel Angel Muro[4] una de las más ajustadas, brillantes e hilarantes pie-

3. Esta institución psiquiátrica histórica sería objeto de más ficciones teatrales, pictóricas y, posteriormente, cinematográficas. Nos interesa citar aquí, por vecindad de fechas a Bretón, la serie del pintor inglés William Hogarth (1697-1764) *The Rake´s progress*, realizada entre 1733 y 1735 y compuesta de ocho *plates*. La octava de estas piezas se titulaba *Bedlam* y mostraba el ingreso del caballero Tom Rakewell en dicho manicomio. En 1946, el director norteamericano Mark Robson, se inspiraría precisamente en este grabado para armar la trama de la película titulada *Bedlam*.

4. *Una de tantas, en suma, presenta (con un acierto que no será general) algunas de las características más señaladas del teatro breve de Bretón*: Vid. *El teatro breve de Bretón de los Herreros*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1991, p. 27.

zas destiladas por el "toque Bretón". Ambas hicieron 75 representaciones en el Principe desde su estreno madrileño el 15 de mayo de 1831[5] y el 2 de marzo de 1837, respectivamente. Y en el quinto lugar un programa doble: *El amante prestado*, traducción en prosa de *L´amant prête* de Scribe y Duveyrier ("Melesville"), estrenada en casa Grimaldi el 2 de junio de 1831 junto a *Romeo y Julieta (el 5º acto)*, única tragedia original y en verso de esta lista. *Marcela* ocupa un muy honroso sexto lugar con 66 representaciones, seguida de *A Madrid me vuelvo* (1828) con 40 y *El pelo de la dehesa* con 37.

Sería imposible dictaminar ahora todos los factores que hicieron de estas *comediejas* –como él las llamaba– un éxito, pero baste destacar, por si fuera uno de los resortes del gusto de su público, el que, al menos en las cuatro primeras comedias, el artefacto cómico sobre el que gira la acción es el engaño y la falsificación de personalidad. En *La familia del boticario*, Rufina se disfraza de Rufino con las ropas de Benito; en *Un paseo a Bedlam*, Alfredo se hace pasar por loco para recuperar el amor de Amelia; en *A lo hecho, pecho*, el pretendiente llamado Figurín se disfraza para seducir a la protagonista y en *Los primeros amores* Eduardo se hace pasar por Gaspar para ganarse a Carlota, prima del anterior. Por supuesto que el "¿Quién es quién?" y el cruce de personajes y mensajes, so capa de la noche, provoca el irresistible funcionamiento de *Una de tantas*.

El negocio, la *tienda universal* del teatro que abriera Bretón en complicidad con Juan Grimaldi, fue rodando, como algunos novios de sus sainetes, *a pedir de boca* , pero al abrir otras tiendas la competencia se mutaron los géneros en venta a la vez que los gustos de la clientela. De manera que algunos de los viejos productos se pasaron de fecha. Pasó Bretón de los trece estrenos de 1831 a los dos de 1844 y a una rebaja considerable de la media de días en cartel. Hasta 1867 ya no estrenaría más de una o dos comedias al año.

A mediados de la década de los cuarenta se produjo efectivamente el quiebro de quien, incluso en palabras de su contendiente Larra, fuera *infatigable sectario de la musa cómica*, el *único que había conservado constantemente encendido el fuego sacro* y *una columna de nuestro teatro nacional*[6]. No se cumplió aquel vehemente y coetáneo pronóstico que hiciera Ferrer del Río acerca del futuro de Bretón:

> *Pudiera acontecer que los sucesores de los sármatas y de los hunos se derramaran de nuevo por el Mediodía y el Occidente de Europa con sus cuerpos medio desnudos, sus cortantes hachas, su indómita fiereza y sus salvajes corceles, borrando toda huella de civilización do quiera que fijasen su desoladora planta; gozara entonces su torba vista en el voraz incendio que redujera a cenizas bibliotecas, archivos y cuantas fábricas sirvieran de depósito al saber humano; asentarían su dominio sobre montones de escombros, y sometidos a cruel servidumbre de los pueblos conquistados, no tendrían lágrimas para llorar tamaña desventura. Pues bien, si estuviera escrito en el libro de la*

5. Se había estrenado antes en Sevilla en 1830, como *La falsa ilustración* (10 de febrero).

6. Crítica a la obra de Bretón *La redacción de un periódico* (1836), recogida en MONLEON, José, *Larra. Escritos sobre teatro*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1976, pp. 367-372.

Providencia porvenir tan doloroso para la nación española, todavía cabe asegurar que el nombre de Bretón sobreviviría a tanto desastre, salvándose del universal naufragio; aún quedaría algún vestigio de sus comedias sobre el polvo de las ruinas[7].

Este retrato optimista fue publicado en un crítico 1846, año en que Bretón, ya ingresado en el medio siglo de vida, distraído por sus cargos administrativos, tocado por los rencores políticos, desplazado por alumnos como Tomás Rodríguez Rubí y asediado por otras modas teatrales, sólo logró estrenar una pieza de título gafe: *Errar la vocación*, de la que se dieron siete únicas representaciones. En el 47 colocaría dos, *Fuego de Díos en el querer bien* y *Desde Toledo a Madrid*, con éxito mediano; en el 48 una terna –*Un enemigo oculto*, *Memorias de Juán García* y *El Intendente y el comediante*– que no levantaron nunca más de cinco funciones y en el 49 la única *¿Quién es ella?*, obra que ni siquiera quiso firmar. Su frecuencia productiva se estancaría durante las dos siguientes décadas en dos o una obra al año, no consiguiendo superar, en el mejor de los casos, la veintena de representaciones, como *Por poderes* (1851) con 20, *El abogado de los pobres* (1866) con 23 o *La escuela del matrimonio* (1852) con 22, comedia, ésta última, original que al decir de D. Mariano Roca de Togores, Marques de Molins, fue probatoria casi *in extremis* de una vitalidad dada por perdida tras una época en la que un aislado y receloso Bretón *Ya no frecuentaba los teatros, ya no se le veía en público; si deberes sociales le sacaban rara vez de su retiro, aparecía triste, taciturno, casi como una viva contradicción de sus festivas obras y de su jovial reputación*, y en la que *Ni en su casa misma, ni a sus íntimos amigos leía sus últimas producciones, y creeríase que había muerto su genio*[8].

Según Juan Valera, quien no obstante seguía apostando en 1904 porque la fortuna crítica de Bretón no amenazara con eclipsarse en el futuro, la cuarentena citada puso al autor *muy tétrico, misántropo y desconfiado durante los últimos años de su vida y singularmente de 1840 a 1844 o 1845. No he de negar yo que por entonces afligiesen a Bretón recelos y temores harto fundados y la amargura y la pena de imaginar que el favor del público iba abandonándole, y que la severidad de los críticos frisaba la injusticia*[9].

Muy amargo retorno tuvieron que tener en la memoria del Bretón autor y también crítico afirmaciones que él mismo había sostenido en tiempos de bonanza sobre el comportamiento del público, como aquella en que decía que *El público, que no siempre se deja sorprender por los charlatanes, y recto juez tarde o temprano da a cada uno lo que le corresponde*[10] o cuando se felicitaba porque...

---

7. *D. Manuel Bretón de los Herreros*, en *Galería de la Literatura Española*, Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado, Madrid, 1846, pp. 127-140.

8. *Bretón de lo Herreros. Estudio crítico*, La España Moderna, Madrid, 1893, p. 27.

9. *Don Manuel Bretón de los Herreros*, en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 de enero de 1904. El artículo de Valera había sido publicado originalmente en el tomo V de su obra *La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX*.

10. *Teatro. Cuatro palabras sobre aplausos y desaires*, *Correo Literario y Mercantil*, 9 de mayo de 1831; recogido en *Obra Dispersa*, Op. cit. p. 51.

gracias a mi buena estrella no ha sido el público tan avaro de aplausos en las representaciones de mis obras que puedan quitarme el sueño[11].

Pero, finalmente, todo parecía quitarle el sueño y la seguridad en sí mismo al que había sido uno de los valores más consolidados del siglo teatral. Véase como se traslucen sus cavilaciones en una carta personal que remite al empresario teatral D. Manuel Catalina el 11 de febrero de 1860 pidiéndole que le devuelva sin estrenar el libreto de *El peluquero y el cesante* (1860):

> *Estimadísimo amigo mío: el nuevo examen que he hecho a mis solas de la pieza* El peluquero y el cesante, *me persuade de que, aún escrita sin pretensiones, no debo prometerme de ella gloria alguna. Por otra parte, deseo que si algo más se estrena todavía, tenga mejores condiciones literarias y no siga muy de cerca a mis dos últimas comedias. He resuelto, pues, recoger dicha pieza, que ruego a V. me devuelva con un sobre, sin dejar por eso de agradecerle la benevolencia con que la recibió, ni desistir del propósito de escribir para V. cuando pueda...*[12].

Las dos comedias anteriores a las que se refiere Bretón pertenecían a la hornada de ese mismo año: *Entre dos amigos*, original en tres actos y *Elvira y Leandro o el premio*, original en cinco actos, ambas estrenadas en el Príncipe con un escaso montante de doce funciones en total. *El peluquero y el cesante* fue publicada en 1861 en doble edición por Mellado y por una tirada especial de *El Museo de las Familias* pero no consta que fuera nunca representada. La misma suerte correría en 1862 la "pieza cómica ambulativa" *Entre Santo y Santa*[13].

El estreno en enero de 1867 de la que sería su última comedia original *Los sentidos corporales*, función a la que el público del Teatro Jovellanos aún concedió el discreto beneficio de seis representaciones y la crítica un benevolente *placet* de cualquier forma innegable a esas alturas, acabó suponiendo su retirada de todo lo que había significado públicamente durante casi medio siglo sobre las tarimas de los principales teatros de la Corte. La ironía quisó, además, que sus propios sentidos corporales no tardaran en fallarle, en lo que parecería una clausura homónima de vida y obra, pero también habrá que advertir que, como si simultáneamente se presentara algun tipo de resistencia al siniestro prefiriendo, en cambio, cerrar el círculo, brotaron algunas viruelas al septuagenario Bretón, por otro lado aún en activo en varias batallas, como la del secretariado de la Real Academia Española y aún no descabalgado del título de *príncipe de los poetas cómicos*, aunque sí de las tablas de los dos grandes coliseos madrileños de repertorio, su casa y reino del pasado.

---

11. *Literatura dramática, Correo Literario y Mercantil*, 8 de junio de 1831; Ibidem, p. 73.

12. Transcrita en la *Colección de Indices de Publicaciones Periódicas* dirigido por Joaquín de Etrambasaguas, tomo VI: *Liceo Artístico y Literario (Madrid, 1838)* por José Simón Díaz, Instituto "Nicolas Antonio" del CSIC, Madrid, 1947, p. XIX.

13. Vid. *Catálogo de las obras* de Bretón en la edición de *Obras* de Ginesta, Madrid, 1883-84, pp. XXVIII-XXIX.

Digamos que, en tiempo de descuento y en escenarios de segundo orden, Don Manuel todavía pudo asistir al goteo de reprises de algunas de las piezas que le habían hecho merecedor de aquel principado. La tibieza con que había sido recibida *Los sentidos corporales* fue solapada a los pocos meses con el éxito renovado de *El pelo de la dehesa*[14] o *Muérete y verás*[15]. Una comedia hoy olvidada, pero en su día cuarta en el *ranking* con 75 funciones, la antes mencionada *Los primeros amores*, fue repuesta en noviembre de 1869[16]. La incombustible *Marcela* volvería a pasear su dilema por el escenario del Liceo Romea en julio de 1869 y luego en los meses de mayo y julio de 1870[17] cuando la salud del combustible dramaturgo ya había amenazado con entrar en barrena. La pieza que se convertiría su primer taquillazo, *A Madrid me vuelvo* (1828), fue apañada exclusivamente por y para el personal femenino de la Sociedad del Teatro Lope de Rueda con motivo de la fiesta de los Santos Inocentes de 1869[18] y el arreglo que habia estrenado en 1833 de la comedia jocosa de Scribe y Delavigne *Le vieux garcon et la petite fille* con el doble título de *No más muchachos o el solterón y la niña* fue repuesta en el teatro Alhambra en enero de 1873[19] para costear una beneficiencia con un empleado del ferrocarril.

En ese mismo año de 1873, Bretón regresaría varias veces a su Teatro Principe, entonces ya rebautizado Español, pero lo haría de cuerpo presente y amortajado con el hábito de San Francisco. Su cadaver pasó delante de sus puertas la mañana de un lunes de noviembre, camino del nicho 367 del cementerio de San Ginés y San Luis. Cuentan las crónicas que los actores del Español echaron sobre su feretro un último telón de flores[20]. Al día siguiente se re-estrenaron de urgencia en el templo teatral del que durante tantos años fuera talisman el queleño dos de sus comedias originales, una corta y otra larga, pertenecientes a su época dorada, *Mi secretario y yo* (1841) y *Un novio a pedir de boca* (1843)[21]. De ambas quedaba el recuerdo de sus buenas horas en el viejo Príncipe, con 57 y 24 representaciones respectivamente. En los días siguientes a la muerte de Bretón, el señor Roca, empresario del nuevo Español acordó con el concurso de un grupo de escritores un repertorio bretoniano de inmediata reposición mientras llegaban noticias de veladas homenajes en teatros de punta a punta de España, como en Zaragoza, donde se había subido a la escena *A Madrid me vuelvo* y *Una de tantas* o Sevilla, donde había sido muy apreciado y representado, que había preferido la *Marcela* y *Mi secretario y yo*[22].

---

14. Reestreno en marzo de 1867 (Vid. *24 Diarios*, Colección Indice de Publicaciones Periódicas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tomo XIX (1830-1900), Madrid, 1968, p. 298).
15. Reestreno en septiembre de 1867 (Ibidem).
16. Ibidem.
17. Ibidem, pp. 298-99.
18. Ibidem, p. 299.
19. Ibidem.
20. Ibidem.
21. Ibidem.
22. Ibidem, p. 300.

Hasta el fin de siglo, las comedias y personajes de Bretón sobrevivirán a golpe de aniversarios y funciones, al igual que las misas, de "cabo de año". Los teatros madrileños de segunda generación, es decir, aquellos posteriores a los decanos de la Cruz y de el Príncipe, nos referimos al Teatro de la Comedia, al Lara, al Variedades, al Alhambra, al Circo, al nuevo Teatro, al Novedades, al Apolo, al Princesa, etc...pagaron óbolos circustanciales al magisterio de Bretón. Es más, algunos de ellos probaron a abrir sus puertas bajo su estrella, como el caso simétrico del Variedades, que se inauguró el 16 de septiembre de 1875 con *A Madrid me vuelvo* y la Comedia que abrió dos días después con *Me voy de Madrid* (1835)[23], aquella pieza que en sus 30 representaciones de 1835 había provocado la querella entre Larra y Bretón.

Antes de 1898, se da noticia en prensa, por ejemplo, de representaciones esporádicas sobre las tablas de los nuevos teatros de funciones escogidas de Bretón como *Muérete ¡y verás!* (1837), *Una de tantas* , *¡Por una hija!* (1856), *El qué dirán y que se me da a mí* (1838), *Dios los cría y ellos se juntan* (1841), *Ella es él* (1838), *El abogado de los pobres* (1866) , *Pascual y Carranza* (1843), *El cuarto de hora* (1840), *A Madrid me vuelvo*, *Me voy de Madrid*, *¿Quién es ella?*, *A lo hecho pecho* (1840), *Cuentas atrasadas* (1841), *Un Paseo a Bedlam*, *¡Una vieja!* (1839), *María Estuarda* (1828), *La Independencia* (1844), *Un tercero en discordia* (1833), *Errar la vocación*, *Un novio a pedir de boca*, *Un novio para la niña* (1834), *El enemigo oculto* (1848), *El pelo de la dehesa*, *Lo vivo y lo pintado* (1841), *El pro y el contra* (1838) y, por supuesto, la que se irá significando como pujante, *Marcela o ¿a cuál de los tres?*[24]. En su gran mayoría piezas de larga duración, originales, pertenecientes a su periodo aúreo de producción y con un rendimiento en taquilla acreditado con creces en su día (no es casual la puntería de esta selección ya que tres de las que fueran cinco obras más representadas tras su estreno figuran en esta cartelera *post-mortem*: *Un paseo a Bedlam*, *A lo echo, pecho*, y *Una de tantas*).

Una alegría se hubiera llevado el finado autor si hubiera podido ser testigo de cómo María Guerrero, entonces señorita Guerrero, se incorporaba en marzo de 1890 a la nómina de damas de su teatro a través de un papel estelar en una función, en el teatro de la Comedia, de *Muérete y ¡verás!*[25], si bien su alegría se hubiera visto quizá atenuada por el hecho de que el programa era en honor al "furor filarmónico" de Julián Gayarre. En alguna ocasión confesó la Guerrero que su vocación teatral se había despertado al asistir en 1885 y acompañada preceptivamente de su padre, Don Ramón Guerrero, a una representación de dicha comedia, con la que se inauguraba el Teatro de La Princesa[26]. El personaje de Isabel debió flecharle hasta tal punto que sólo cinco años más tarde ya era suyo. Bretón fue, así, padrino ausente pero directo de una de las leyendas de la escena espa-

23. Ibídem.
24. Ibídem, pp. 300-304.
25. Ibídem, p. 303.
26. MANZANO, R., *¿Quién fue María Guerrero?*, Ediciones G.P., Colección *¿Quién fue...?*, Barcelona, 1959, pp. 21-22.

ñola, aunque no sería la última sobre la que habría de detentar algún ascendente. Margarita Xirgu, sería a la vez la póstuma Marcela de una escuela de interpretación y la primera de otra, el último epígono de Concepción Rodríguez o Teodora Lamadrid y la primera Marcela moderna. Como ahora se verá, la actriz recurriría a Bretón hasta el final de su días y profesión en Uruguay.

A propósito de la Xirgu, que estrenó el miriñaque de Marcela en el Teatro Bretón de los Herreros de la capital riojana en una memorable función de 1916: ¿Cómo se representaba a Bretón en lo que él mismo denominó irónicamente, en un artículo del Correo, *Logroño e islas adyacentes*?[27]. En La Rioja, Bretón ha sido muy invocado y muy poco visto. Ha formado parte del decorado de la boca de algunos escenarios y fachadas de teatros y cines; ha formado parte del mobiliario urbano con calles y locales diversos y a su nombre y sólo a su nombre se dedicaron dos teatros, quiero esto decir que rara vez se representaron sus obras, ni para inaugurarlos, cuando hasta en el Teatro Isabel II de Tetuán se representaba en septiembre de 1860 *Mi secretario y yo*[28].

Haro fue la única localidad riojana en la cual, todavía en vida de Bretón, concretamente en 1841, año de rehabilitación política –a escasos meses del esándalo de *La Ponchada* (Octubre de 1840)– y de abundante cosecha (siete comedias a estrenar), se erigió un teatro con su nombre sobre el solar de un antiguo convento. En Logroño, en un tramo del llamado Muro de las Escuelas, abrió sus puertas el 19 de septiembre de 1880 un coliseo que no habría de re-bautizarse Bretón de los Herreros hasta doce años más tarde, después de que su propietaria, la Junta de la Caja de Ahorros, decidiera el cambio de nombre *en memoria del que fuera insigne hijo de la Rioja*[29], circustancia que aprovecharían los Ayuntamientos de Logroño y Quel para hacer extensivo el cambio a un par de calles. Pero, lo que son las cosas, mientras que aquel primer teatro conocido como Principal o Quintana se inauguraba con *Un novio a pedir de boca*, a cargo de la Compañía de Manuel Catalina el re-nombrado con vehemencia por propietarios y autoridades como Bretón de los Herreros no logró colocar la noche de su apertura, el 10 de enero de 1902, ni una sola comedia del mentado autor, saliendo favorecidos por la Compañía de Francisco Fuentes los señores Echegaray y Eusebio Sierra. Lo que estaba planeado como un tributo, pues la empresa se había llenado la boca prometiendo una solemne función de *Muereté ¡y verás!*– quedó en un fiasco, que al decir de algún cronista[30], gafaba a un edificio que por *no consagrar una velada a honrar al ilustre poeta representando alguna de sus obras, no puede tener buena sombra*. Sería, al cabo de 14 años, iniciativa de Margarita Xirgu y su Compañía

27. *Teatro. El Correo Literario y Mercantil*, 18 de abril de 1831, *Obra Dispersa*, Op. cit. p. 42.

28. BACAICOA, Dora, *El teatro en Tetuán en el año 1860, Revista de Literatura*, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, nº 5, Madrid, 1953, pp. 96-97.

29. Vid. SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, *Periodo 1900-1905. La cuestión del Teatro Bretón, Manuel Bretón de los Herreros y La Rioja: una relacción tangencial*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1991, pp. 35-42.

30. Fray- Cirilo (D. Zoilo Zorzano y Gómez), responsable de la columna de sociedad y espectáculos del diario *La Rioja*, titulada *Menestra*.

neutralizar este maleficio cuyo causante real no era la superchería de la gente de teatro, con ser mucha, sino más bien aquello que el polígrafo de Torrecilla en Cameros Eduardo Barriobero Herrán definió como *elástica mole del indiferentismo regional*[31]. Hasta la intervención de La Xirgu sólo he localizado en prensa una representación *amateur* de *Pascual y Carranza* en el Liceo Najerino el día 28 de de abril de 1906, fiesta patronal. De dicha función dijo el cronista de la localidad:

> *La señorita Lucía Lozano estuvo admirable en el papel de Fermina, mereciendo los nutridos aplausos que se le dieron por su naturalidad en la escena. Ramón Bacigalupe que hizo de Pascual, Abelardo Barsinaga, de Carranza, Felix de Oñate, de don Luis y Pelegrín Noguerado de Mateo. Todos ellos desenpeñaron sus respectivos papeles con dominio escénico y buena recitación del verso.*
>
> *La indumentaria no dejó nada que desear, puesto que sacaron los trajes y equipos de soldados completos y sin faltar el menor detalle*[32].

La representación de *Marcela* en el Teatro Bretón de Logroño[33] el 22 de septiembre de 1916 protagonizada por Margarita Xirgu constituyó un hecho aislado y un homenaje *pro domo sua* que además de tardío provenía de una instancia externa. El editorialista de una revista que sacaba periódicamente el propio teatro confesaba:

> *Nosotros, ni aún en el momento de glorificar a los que fueron, costumbre muy española, nos mostramos como debiéramos ser, siquiera en vida no hayamos reconocido ni aún sus méritos, que ensalzaron desinteresadamente plumas ajenas y pueblos también ajenos a aquél que los vio nacer. Sentimos, si se quiere, más simpatía por los de fuera que por los de casa y no ha de extrañarnos que sean los de fuera los que hayan de trazarnos la pauta que debiéramos seguir*[34].

Por si fuera poco, la celebración, una *matiné* fuera de programa, causó muchos problemas domésticos entre las autoridades municipales, de la Diputación y la empresa del teatro; de hecho el Ayuntamiento de Logroño no consta que estuviera presente en la función, aunque sí el de Quel, diputados y gobenador civil. La Xirgu, que visitaba el Bretón por segunda vez– y aún lo haría en seis temporadas más hasta 1936– improvisó *Marcela* para Logroño en medio de un extenso repertorio que iba desde D´Annuncio a Rusiñol pasando por Martínez Sierra (perdón, María Lejárraga). En la misma revista citada se hacía crónica de la excepcional representación:

> *Sólo elogios podemos dedicar a los intérpretes, que estuvieron a una altura envidiable, dando a los personajes el colorido especial de los tiempos en*

---

31. *Para las Fiestas de San Mateo*, *La Rioja*, 12 de noviembre de 1895.
32. (s.a.) *La Rioja*, 27 de abril y 1 de mayo de 1906.
33. Vid. SÁNCHEZ SALAS, Op. cit. pp. 48-55, *Una representación de Marcela o ¿a cuál de los tres? en Logroño, a cargo de la Compañía de Margarita Xirgu.*
34. (s. a.) *Revista del Teatro Bretón de los Herreros*, nº 23 de septiembre de 1916.

que la obra fue escrita. Cosa hoy muy difícil, pues no todos los artistas saben serlo saliéndose de esas comedias modernistas importadas del francés que tanto están mermando el prestigio de los literatos españoles.

Margarita Xirgu, sobre todo, estuvo sencillamente colosal. No es posible ver a esta mujer sin rendirse a su arte puro y delicado, exquisito. En toda la obra derrochó gracia sin límites y la concurrencia no cesó de ovacionarla en todos los momentos. Vistió la obra muy de la época.

(...)

En fin, que el homenaje, fue digno de Bretón de los Herreros, y yo creo que nos lo tomará en cuenta desde aquella santa mansión en que descansa.

Margarita Xirgu acudiría a una nueva cita con Manuel Bretón de los Herreros en tiempos de su exilio vital y profesional uruguayo. En 1956, con cincuenta años de teatro a la espaldas, dirigió para la Comedia Nacional de Uruguay obras de Shakespeare, Maulnier, Xavier de Acha, y *El pelo de la dehesa*[35]. Casualmente, en diciembre de ese mismo, año, el María Guerrero de Madrid, dirigido por Claudio de la Torre, reponía *Muereté ¡y verás!* dentro de un ciclo de revisión del teatro español decimonónico. La crítica opinó lo siguiente de esta repesca:

La comedia de Bretón de los Herreros está ya bastante marchita. Para darle lucidez y frescura ha sido necesario un esfuerzo considerable que no ha regateado Claudio de la Torre. Gracias a esta cuidada y bella puesta en escena, con un vestuario vistoso, unas espléndidas decoraciones de Burgos y Redondela, unos efectos luminosos de Mayoral y una excelente interpretación, en la que sólo se resiente un poco la declamación por lo poco que actualmente se hace en verso, el espectáculo "sabe" a cosa nueva, se contempla con agrado y se aplaude con gusto. Elvira Noriega, Luisa Sala, Serrador (Pastor, supongo), *Picazo* (¿Angel?) *y todos los de la casa realizaron una labor magnífica*[36].

Esta comedia en cuatro actos que en los días de su estreno en 1837 alcanzó una muy aceptable cifra de 34 representaciones ha sido, con el tiempo, una de las que mejor ha sobrevivido. El 6 de marzo de 1940, el S.E.U. de Logroño la subió al escenario del Bretón para celebrar la festividad de Santo Tomás de Aquino y, de paso, realizar un homenaje al dramaturgo, seguramente sin representación desde 1916. En la crónica de la representación primaron las noticias sobre su buena recepción oficial y política sobre la descripción de la función:

Es de resaltar, con alabanza, la oportunidad del rendimiento tributado por el S.E.U. a la memoria del notado poeta de la tierra y así mismo el acierto logrado en la representación. Porque se nos ha rogado silenciar los nombres de los comediantes –el respeto a la modestia es consigna que debemos destacar–, nos vemos privados del placer de

35. Vid. BURGUEÑO, María Esther y Roger Mirza, *Margarita en América, una pasión inexitinguible*, en *Margarita Xirgu. Cronica de una pasión*, Cuadernos de El Público, nº 36, Madrid, Octubre de 1988, p. 27.

36. (s.a.) *Nueva Rioja*, 15 de diciembre de 1956.

elogiarlos singularmente, pero ello no quita para que les ofrezcamos nuestro aplauso, uno más que añadir a los muchísimos con que su labor fue justamente premiada. La escena –decorado y vestuario–, ofrecieron un aspecto brillante y por supuesto, tanto lo fue el de la sala, especialmente en la segunda función, en la que las autoridades, corporaciones y entidades estuvieron presentes o representadas.

Atendiendo a la amable invitación que les dirigió el S.E.U. asistieron a la función, representaciones del pueblo de Quel presididas por el alcalde de aquella localidad y entre las que figuraban las jerarquías locales de Falange Española Tradicional y de las JONS[37].

Habría que esperar hasta 1988 para asistir a una especie de festival Bretoniano en su propia tierra. Producido por el entente "Cultural Rioja" se desarrolló entre los meses de julio y noviembre un ciclo de actividades diversas en torno a Bretón con el fin último de volver a probar sobre las tablas su arte de hacer comedias. El guante lo recogieron dos compañías jovenes, Lucrecia Arana, dirigida por Ricardo Romanos y La Luna, dirigida por Ricardo Pereira. Las piezas elegidas fueron tres comedias cortas originales, de diálogo sobresaliente y bien engrasada maquinaría: *Una de tantas*, *¡Por no decir la verdad!* (1843) y *Lances de Carnaval* (1840).

Del resultado de la puesta, que, por cierto, recorrió La Rioja con éxito, puede decirse que hasta el momento son un hito en lo que supone trabajar seriamente, desde el punto de vista formal y semiótico, la dramaturgia de la herencia bretoniana. Los tres montajes demostraban un mesurado distanciamiento paródico, jugaban la convención del teatro dentro del teatro y conseguían reconstruir una comicidad que se reveló todavía muy eficaz. Más reciéntemente, en marzo de 1993, la comedia en un acto *El Ebro* escrita en 1855 por Bretón con destino a la inauguración de la navegación de dicho río desde la Rápita hasta Mequinenza recuperó su condición de "pieza de circustancia" para ser re-estrenada por la Compañía Teatro Pobre, dirigida por Fernando Gil Torner, con destino a la inauguración oficial del Parque del El Ebro. Las representaciones tuvieron lugar en un tablado de corral de comedias situado en una plaza que se asomaba a las mismas márgenes del río. Por último, hace pocos meses, la también Compañía local C.L.A. Pepe Eizaga llevó al Teatro Bretón, por primera vez desde su rehabilitación, un texto de su repertorio: *El pelo de la Dehesa*. En el próximo mes de diciembre, Teatro Pobre y La Garnacha volverán a Bretón y al Bretón, con dos montajes producidos por el Ayuntamiento de Logroño. Uno de ellos será la perenne *Marcela*.

El que una actriz como Margarita Xirgu, en absoluto sospechosa de continuista –y a su repertorio me remito– adoptara este papel, demostrando comprender a Don Manuel y, desde luego, las razones de Marcela, vino a significar una especie

37. *Nueva Rioja*, 7 de marzo de 1940.

de reconocimiento del pasado escénico y el salvoconducto para su presente de uno de sus elementos más valiosos.

Efectivamente, sólo el troquel de una mujer, la heroína Marcela, y de su *zapping* sentimental, se perfilaría como paradigma resistente de aquel teatro que lo fue todo pero que, en el último tramo del XIX, parecía no sólo intimidado ante los nuevos formatos de espectáculo sino verdaderamente sepulto en el aluvión de sus variedades. Marcela es el signo que ha quedado de todo el inventario de Bretón de los Herreros, un almacen repleto que fue depurándose y adelgazándose hasta que en el trance de mudar de siglo no quedaba más personal a bordo que la inteligente, emancipada y, según el pacato Martín, *dada al diablo* Marcela. Si Bretón no logró salvar los muebles de su carpintería teatral sí salvó a un mujer libre que aún hoy sigue siendo capaz de seducirnos por encima de sus otros juguetes y charadas.

Marcela, esa viuda *despejada* y *marcial*, en terminología rescatada por Carmen Martín Gaite[38], es una mujer del nuevo siglo y la albacea y vestigio de Bretón, que permaneció en el siglo anterior. En 1954, un Azorín recalcitrante, el mismo Azorín que en su artículo de 1921 *Bretón contra Larra*[39] clamaba condescendientemente *¡Ay, no queremos acordarnos de Marcela y de otras muchas comedias de Bretón que hemos leido! ¿Cómo pudo mantenerse todo esto? ¿Qué sociedad era aquella que mantenía todo esto?,* el mismo Azorín que afirmaba no haber *nada tan incongruente, absurdo y falso como el teatro de Bretón*, un mero versificador facilón y venero *de renglones cortos*, se inventó en una de sus colaboraciones en *ABC*[40] toda una película cinematográfica a su costa y a la de Marcela, anclándolos en su inadaptación para los tiempos del gas, el advenimiento fotográfico y la marcha del mundo. La tituló, al viejo modo de los títulos teatrales dobles, *Madrid en 1840, o la felicidad* y le puso la cara de dos actores del momento: Conchita Montes –incuestionable tino aquí el de Azorín al elegir al prototipo femenino de Neville– sería Marcela, en palabras del guionsta *un tipo femenino esbelto, fuerte, de enhiesto bulto, vivos y graciosos los ojos*, una muchachita *preciosa, retrechera. Con dinero y con belleza*, obsequiada por tres pretendientes de los que Azorín no recuerda bien el empleo. Fernando Fernán Gómez sería Juan Isidro, un *madrileño redondo*, colmo de lo madrileño; es decir, padre gallego, madre sevillana, abuelo paterno valenciano y materno catalán. Juan Isidro es el hermano de Marcela y Azorín inventa para su nueva película que ambos viven juntos y huérfanos en una heredad de los alrededores de Madrid. Por vecino tienen a un tal Manuel Bretón de los Herreros, *autor in fábula*, que de vez en cuando *da una palmadita en el hombro de Isidro, coge entre las suyas la mano de Marcela y comienza a*

38. *Los usos amorosos del XVIII en España*, Lumen, Barcelona, 1972, pp. 120-130.

39. Capítulo VI de *Rivas y Larra (Razón social del Romanticismo español)*, en *Obras Completas*, Caro Reggio, Madrid, 1921, p. 189-224.

40. *Madrid en 1840, ABC*, Madrid, 18 de agosto de 1954. Recogido en el volumen AZORÍN, *El cinematógrafo. Artículos sobre cine y guiones de películas (1921-1964)*, Fundación Caja del Mediterráneo, Colección Pre-Textos, Valencia, 1995, pp. 196-198.

improvisar versos bonitos. Para Azorín, Bretón es un mueble atrabilario, mezclado en la *turmix* de novedades que acosa al no menos atrabilario y aturdido Juan Isidro, a quien bien se le ve el pelo de la dehesa, obra, por cierto escrita precisamente en el Madrid de 1840.

La prueba que, siguiendo el guión de Azorín, demuestra el desfase de Juan Isidro, más protagonista de la película que Marcela, es el contraste de su anticuada mentalidad con las recién estrenadas técnicas de reproducción fotográfica que convierten "lo vivo" no ya en "lo pintado", como rezaba aquella vieja comedia de Bretón, sino en un fantasma impreso en cristal. Leamos:

> *Isidro sale de casa aplacado, sereno; pero su serenidad sólo dura un momento. Va, para distraerse al Liceo (...) Al Liceo han traido un aparato prodigioso: se pone uno delante, a cuatro pasos; se está uno quieto un momento –cosa de nada, tres minutos– y sale después el retrato, mismamente que si el retrato fuera vivo (...) Divaga por Madrid, sin rumbo (...) Al anochecer no falta en los alrededores de Palacio: contempla largo rato una mariposita luminosa, brillante, dentro de un farol, en el pico de un mechero (Aquí, dos o tres primeros planos de con Isidro embobado, estático, ante la luz del gas)* –acota Azorín– *¡Qué maravillas de la ciencia! ¡Y qué caos en la mente de Juán Isidro! El aparcero, los pretendientes de Marcela, don Manuel Bretón de los Herreros, el gas, el daguerrotipo, el Liceo... ¿Dónde tiene la cabeza Juán Isidro? (...) El mundo marcha; todo llega. Un industrial ha prometido a Isidro ponerle gas en su casa el año próximo; Marcela se ha retratado en el Liceo.*

Además de retratarla, Azorín, enmendando a Bretón, acabará casándola y condenándola a la felicidad del título. Conste que sería esto del consentimiento en el casorio lo que al inventor original de Marcela le hubiera resultado más extraño –además de antipático, supongo– de todo el argumento de esta película apócrifa, porque a aquel escritor supuestamente de *genio infantil*, en palabras de Azorín, ni el Daguerrotipo le debía asustar ni, si me apuran, la idea del propio Cinematógrafo. Se verá por qué.

De lo primero, bien podría haber estado al tanto gracias a su vecino y enemigo en letrillas D. Pedro Mata, médico cirujano titular y correspondiente del círculo médico de Montpellier, quien tradujo por primera vez al castellano, precisamente en 1839 –otro acierto de calendario de Azorín al datar su film–, la *Historia y descripción de los procederes del Daguerrotipo y Diorama* de Louis Jacques Mandé Daguerre[41]. Respecto a lo segundo, Bretón certificó estar familiarizado con el efecto de los *cuadros disolventes* y las ilusiones opticas en un comentario que, a propósito de la ruptura de la preceptiva referida a la unidad de acción dramática, publicó en 1833 en *El Correo Literario y Mercantil.* En él se lamentaba de los nuevos autores que dividían en más de cinco la acción *dando a cada una de estas partes cuantas divisiones se les antoja, y llamándolas Tableaux*

41. Reeditado en 1991 en Mallorca por Miquel Font Editor.

por no darles el nombre de actos, que significa lo mismo, ora en fin apelan al changement à vue, con cuyo cómodo recurso mudan el lugar de la escena conviertiendo el teatro en linterna mágica[42].

La película que decía haber visto Azorín en 1954 no se filmó más que en sus mientes y por lo tanto no pudimos ver representado en una pantalla a Bretón, pero sí que 23 años más tarde sería inventado su personaje y puesto en escena literalmente como una máscara más del entorno parnasillesco de Larra. Esto sucedió en la obra original de Buero Vallejo *La detonación*[43], estrenada en el Teatro Bellas Artes de Madrid el 20 de septiembre de 1977. El actor Guillermo Carmona incorporaba al dramaturgo con 40 años, según la anotación de Buero en el *dramatis personae*, es decir a fecha de 1833, año en cuyo otoño murió Fernando VII, regentó María Cristina y se proclamó a una niña de tres años como Isabel II. La datación es importante por el contexto político general y por algunos detalles en particular como el que Mesonero Romanos diga en la parte primera de la función que Bretón ya ha estrenado *con muy feliz suceso* tres obras cuando historicamente eran ya por lo menos 19 las piezas que había dado a la imprenta y a la escena.

Pero, al margen de precisiones biográficas, en las que Buero no se podía detener porque tenía que coreografiar un friso de más de medio centenar de personajes de la época, lo importante es que por primera vez vemos a Bretón de los Herreros inscrito en una doble embocadura: la del espacio de la representación –espacio al que tanto alimentó con sus ficciones– y la de su tiempo. El único testimonio gráfico legado en el que pudiera reconocerse a Bretón contextualizado era aquel célebre cuadro de Antonio María Esquivel pintado hacia 1846 titulado *Los poetas o lectura de Zorrilla en el estudio de Esquivel*[44] y en el que el nuestro posaba entre el general Antonio Ros de Olano y el escritor Antonio Gil de Zarate. Pero se trataba de un retrato mudo y estático, un retablo de familia medianamente bien avenida y fijado en unos momentos en los que además, como ya se ha visto, la supernova bretoniana comenzaba a ensombrecerse.

Puede, sin duda, que la máscara de Bretón en *La detonación* no resulte grata –se puede sospechar que tampoco del todo fidedigna–. El Bretón imaginado por Buero es torvo, socarrón, avinagrado, ministril y ensañado con Larra, que es el héroe trágico de la función y contra quienes todo y todos parecen conspirar. Pero a pesar de ello su presencia se revela pertinente dramáticamente y tiene peso y significación propia en el contexto físico y moral, lo que le aleja del tópico del tipo ripioso, del poetastro, de ese vecino ingenioso de un Madrid Isidril. Buero le dió al acanallado Bretón de *La detonación* una parte nada despreciable. Sus inter-

---

42. *Literatura dramática. Sobre la división de los dramas en actos*, 9 de octubre de 1833. Recogido en *Obra Dispersa*, Op. cit. pp. 486-486.

43. El texto de *La detonación* fue publicado –junto a *Las palabras en la arena*– por Espasa-Calpe, selecciones Austral en 1979. Manejo esta edición.

44. Vid. *En el estudio de Esquivel. Una imaginaria reunión que ha pasado a la historia*, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo VII, CSIC, Madrid, 1971 y GARCÍA CASTANEDA, Salvador, *Juán Martínez Villergas y un cuadro de Esquivel*, *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. VII, 1973, pp. 179-192.

venciones son bastante numerosas, tercia en todas las discusiones y entre otras "frases" a él le tocará anunciar la próxima muerte de Fernando VII:

> *-Señores, noticias calentitas y de muy buena fuente. ¡Pipí! un chocolate con bizcochos.*
> *(...)*
> *Su majestad...*
> *(...)*
> *Se muere sin remedio.*
> *(...)*
> *No saldrá de esta*[45].

Replicar al pronunciamiento de Larra *Asesinatos por asesinatos, ya que los ha de haber, estoy por los del pueblo* con un *¡Digo! Mientras la sangre no sea de usted...*[46] o anunciar el estreno en el teatro de Grimaldi de *Me voy de Madrid* tras ironizar a coro, y no poco, con la huida de España de "Fígaro" en este tenor:

> *BRETON.- (Con aviesa sonrisa) Pronto ¿Saben ustedes que Fígaro nos abandona?*
> *ventura*
> *(VENTURA DE LA) VEGA.- ¿Se va?*
> *BRETON.- Al extranjero, naturalmente.*
> *(CLEMENTE) DIAZ.- Ese no vuelve.*
> *MESONERO (ROMANOS).- También yo me fui y he vuelto, Díaz.*
> *DIAZ.- Porque usted es un buen español.*
> *VEGA.- Por favor, Díaz. Hable de ese modo cuando Larra esté presente.*
> *DIAZ.- Si se ha ido, ¿Cómo va a estar presente?*
> *VEGA.- Entonces no le nombre.*
> *BRETON.- ¿Por qué no? Son chanzas sin malicia por la huida de Figaro.*
> *MESONERO.- ¿Huida?*
> *BRETON.- Perdón. Partida.*
> *DIAZ.- Huida o partida, ¡al fin España se libra de Fígaro!*
> *MESONERO.- ¡Por favor!*
> *BRETON.- Por cierto, ¡qué casualidad! ¿Saben el título de mi nueva comedia?*
> *GRIMALDI.- ¿Cuál es?*
> *BRETON.- Me voy de Madrid.*
> *(PADRE)GALLEGO.- No lo hallo de muy buen gusto.*
> *BRETON.- ¡Si no aludo a nadie! El protagonista se llama don Joaquín, lo cual hace deshacer cualquier equívoco. Oigan lo que dice cuando se va:*
>
> > *"Bien, quiero obrar como cuerdo;*
> > *más me voy a fastidiar,*

45. *La detonación*, Op. cit. pp. 80-81.
46. Ibidem, p. 121.

porque debo confesar
que no vivo...¡si no muerdo!"
DIAZ.- ¡Eso es madrugar! (BRETON ríe entre dientes. MESONERO se levanta, molesto)[47].

Nos guste o no, ahí estaba Bretón concursando en el teatro de su siglo.

La viudita Marcela siguió su carrera en solitario ya en el nuestro representando a su comediógrafo donde fuera menester. No despreciaba ni un solo "bolo" en las giras veraniegas de los Festivales de España de 1964, por ejemplo, o en la televisión, un teatro que Bretón no hubiera podido ni soñar. La Marcela audiovisual sería la actriz Concha Cuetos, en un montaje realizado para aquella adaptación española de los *Playhouse* de la televisión norteamericana que era el recordado –y yo confieso sin ambages que añorado programa– *Estudio 1*: teatro catódico en blanco y negro, entre semana y en *prime time*, algo absolutamente impensable hoy por hoy. En una de aquellas sesiones nocturnas, posiblemente entre un Miller y un Arniches, se repuso la obra de Bretón. A través de la producción del Centro Territorial de TVE en La Rioja se realizaron consultas en los archivos de TVE en Madrid interesándose por la supervivencia de aquella grabación excepcional con vistas a ser visionada en este Congreso, pero la respuesta fue que el *videotape* de *Marcela o ¿cuál de los tres?,* como otros muchos documentos, no se había conservado.

Lo cierto es que la conservación de Marcela se acredita muy espaciadamente, limitándose a casi una comparecencia por década. En los 60 giró al raso con los festivales veraniegos; a principios de los 70 debutó en televisión y en los años 80 fue vista en una sola ocasión sobre el escenario del Teatro Espronceda 34 de Madrid de mano del director José Luis Tutor e interpretada por la actriz Vicky Lusson. El *trust* de pretendientes estuvo a cargo de Juan José Otegui, Enrique Ciurana y Pablo Isasi. El crítico teatral de *ABC* Lorenzo López Sancho realizó una extensa crónica de la que me interesa recordar dos fragmentos, uno vindicativo en que se exponía :

> *Sacar del injusto olvido a un autor que gozó de enormes éxitos en nuestra época romántica, que sirvió de enlace ciertamente crítico y bien humorado entre dos concepciones del arte dramático, digamos para simplificar que la moratiniana y la más desmelenada de los románticos, es una magnífica idea. Volver a colocar sobre un escenario a Manuel Bretón de los Herreros, más que un acierto es una respuesta a necesidad tan evidente como descuidada*[48].

y otro que daba noticia del criterio dramatúrgico de la puesta: *José Luís Tutor ha dado a la mínima farsa el tono declamatorio, teatral a la antigua que, visto ahora, acentúa la comicidad y el tono paródico del texto.*

---

47. Ibidem, pp. 127-128.
48. *Crítica de Teatro: Marcela o ¿cuál de los tres? Oportuna revisión de Bretón de los Herreros*, *ABC*, 1 de noviembre de 1981.

Quisiera acabar este *Representando a Bretón* con dos recuerdos asociados a un "representante" o "agente" de Bretón. Hace más de ocho años, el 15 de marzo de 1988, Francisco Nieva, con el pretexto de contestar a una consulta de Giorgio Strehler, entonces director del Teatro de Europa, publicó en una "tercera" de *ABC* un artículo titulado *Había que decirlo*, en el que, en líneas generales, denunciaba la falta de convicción, conocimiento y sentido que demostraban recientes puestas en escena de nuestros clásicos, en su opinión, vicarias de modelos teatrales importados. De entrada, en la primera columna, afirmaba lo siguiente: *lo útil dentro de nuestro medio específico sería restaurar la obra de Moratín y de Bretón de los Herreros.* Ahí lo dejaba, pero de su argumentación posterior podemos inferir que en los textos de Moratín y Bretón yacía –¿sigue yaciendo?– una fórmula, como diría la profesora Garelli, y una aguja de marear teatro a menudo despreciada e ignorada por algunos propios, tan amantes de lo ajeno.

No sé si en boca o pluma de cualquier otro autor yo hubiera dado crédito a tan extemporánea propuesta de restauración escénica autóctona, pero sí viniendo de Nieva, precisamente por encarnar a pie de obra el único eslabón reflexivo sobre la tradición teatral decimonónica. Y he de decir que Nieva no sólo no hacía falsete sino que aún lo recuerdo perfectamente unos meses más tarde de aquella "tercera" deambulando carrejo arriba, carrejo abajo del patio de butacas del Auditorium municipal de Logroño, por aquellos días sede del 9º Festival de Teatro de la ciudad, ajustando los montajes de su "apunte dramático" *Te quiero zorra* (1988) y de su "melodrama rápido" *No es verdad* (1988). Y lo recuerdo, sobre todo, porque de uno de los bolsillos de su chaqueta de hilo sobresalía una edición conjunta de *Una de tantas*, *Lances de Carnaval* (1840) y *Por no decir la verdad* (1843), tres actos de Don Manuel Bretón de los Herreros.

EL DISCURSO EN LA OBRA DRAMÁTICA DE BRETÓN DE LOS HERREROS: DIÁLOGO Y ACOTACIONES

María del Carmen Bobes Naves
(Universidad de Oviedo)

Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), poeta y periodista, se dio a conocer como dramaturgo en 1824 (*A la vejez, viruelas*), fecha a partir de la cual estrena continuamente, a veces dos obras y más en un año (en 1828: *A Madrid me vuelvo, El ensayo*, *El rival de sí mismo*, *El ingenuo*) y llega a componer hasta 103 obras originales, y hasta cerca de 200 si sumamos adaptaciones y traducciones. Algunas censuras lo retraen y es menos prolífico a partir de 1840. Aunque cosecha todavía grandes éxitos, a partir de esta fecha el humor festivo que campeaba en sus obras se va tornando en desconfianza y recelo, y en los últimos veinte años de su vida creará menos y se dedicará principalmente a sus tareas como secretario de la Real Academia Española de la Lengua, para la que había sido propuesto en 1837.

Fue un personaje importante en su época, porque, aparte de la fama que le proporcionaron sus obras dramáticas, fue conocido como periodista, autor de artículos de temática muy diversa, aunque principalmente de crítica de teatro y llegó a ser director de *La Gaceta de Madrid*; además trabajó a partir de 1836 en la Biblioteca Nacional, de la que fue director y también fue administrador de la Imprenta Nacional. No obstante, su mayor fama y gloria la debe a la escena, para la que creó un tipo de comedia costumbrista, festiva y llena de ingenio que se conoce como "comedia bretoniana".

Nos proponemos analizar el discurso de sus obras dramáticas originales, especialmente de algunas de las llamadas "comedias bretonianas", que consideramos

temáticamente herederas de la comedia de enredo del teatro clásico y de la comedia moratiniana, aunque con rasgos propios y fuerte originalidad y desde luego, mucho más avanzadas en las líneas que reflejan unas relaciones sociales entre los dos sexos. Son obras escritas generalmente en verso y con cortas y escasas acotaciones, aunque con múltiples didascalias que facilitan su representación en el escenario, particularmente en algunos pasajes de encuentros y despedidas, cuya técnica escénica denota un profundo conocimiento y una acertada intuición de las posibilidades del diálogo escénico en relación con los espacios dramáticos lúdicos y escenográficos. Todas ellas, como destacan la mayor parte de los críticos, discurren con verso suelto y fácil, que en ningún momento constituye un lastre para la realización de un diálogo escénico fluido. A esta habilidad en el manejo de los signos escénicos, reconocida por la crítica unánimemente, se contrapone, también según la crítica contemporánea, una falta de inventiva en la fábula dramática y en los caracteres, ya que hay muchas obras que repiten las secuencias de funciones y los esquemas de actantes. Esta idea, manifestada por Larra en algunas de sus críticas a propósito de los estrenos de Bretón de los Herreros, fue repetida sin entrar en su verificación por otros críticos, a pesar de las razones que dio el autor para mostrar su escasa veracidad.

Nacido en la España del Neoclasicismo, sus primeras obras tienen ecos, sobre todo temáticos, de las comedias de Moratín: *A la vejez, viruelas* está inspirada en *El sí de las niñas* y escenifica varias veces los conflictos de matrimonios con edades muy desiguales, pero se aleja de didactismo y del tono moralizante, e insiste más en los hechos destacando sus aspectos cómicos y acaso ridículos; por ejemplo, *Un novio para la niña* termina con una escena que pone en solfa las moralejas que cierran las comedias moratinianas:

Diego: ¡Qué desenlace
para una comedia! Ahora
la moraleja: ¿sí?
(*con burlesca declamación*)
¡Madres
que teneis hijas!, guardaos
de oprimirlas, que más vale
no casarlas...

Por otra parte su vida transcurre paralela a la trayectoria romántica desde sus inicios hasta sus epílogos; conoce la polémica sobre el teatro español, que es al fin y al cabo la lucha entre el teatro libre, es decir, el teatro clásico español y el teatro sujeto a normas que impone el movimiento neoclásico afrancesado. Bretón de los Herreros supera, en una orientación realista, los conflictos de la comedia clásica, aunque se inspira en una temática muy próxima, y sigue las normas del teatro neoclásico sólo cuando conviene a sus fábulas y no las hace inverosímiles: en algunas comedias que se atienen a ellas, puede observarse que las unidades de espacio y tiempo no son un lastre para el ritmo de la acción, aunque en algunos momentos pueda parecer que las heroínas cambian demasiado rápidamente sus

decisiones: están dispuestas a otorgar su mano a uno de los pretendientes y a las pocas horas deciden que se casan con otro; claro que hay que advertir que para estas mujeres no cuenta para nada el sentimiento, sino la valoración que hacen de las cualidades de los pretendientes, y si aparece uno mejor, abandonan al que sea.

Por otra parte, en el teatro de Bretón de los Herreros, y particularmente en su teatralidad (algunos efectos escénicos que destacaremos), se advierte que el romanticismo ha dejado alguna huella. Los estrenos románticos más destacados: *La conjuración de Venecia* (1834), *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), *El trovador*, (1836) *Los amantes de Teruel* (1837) y en 1844 el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, vienen a coincidir con el estreno de las obras bretonianas más características: *Elena* (1834), *Todo es farsa en este mundo* (1835), *Me voy de Madrid* (1836), *Muérete, ¡y verás!* (1837), *El pelo de la dehesa* (1840)... Advertimos que los principales tópicos románticos son ajenos a la "comedia bretoniana", pero se pueden encontrar en alguna de sus obras, como *Elena*, que Bretón compone a petición de sus amigos, y en sus dramas históricos (*Fernando el Emplazado*, 1837, o *Vellido Dolfos*, 1839); en las comedias, en forma esporádica y circunstancial, hay alusiones y efectos dramáticos de tono romántico, pero nunca como motivos funcionales en la fábula, y faltan totalmente los sentimientos arrebatados propios del drama romántico; en cambio sí se encuentran con cierta frecuencia en las obras más típicamente bretonianas la sátira y la parodia de los excesos románticos, alusiones al desengaño y al esplín, a la vestimenta, a las actitudes enfermizas y a los sentimientos exacerbados de algunos jóvenes románticos. En general, y según expresa directamente en un artículo de 1831 (*El Correo Literario y Mercantil*), Bretón huye en su teatro de todos los extremos, y busca ante todo "el efecto teatral", aunque falte a las normas y se aleje de las modas; se inspira frecuentemente en casos sociales del momento, pero como autor de su tiempo conoce lo que está pasando y ejerce su facultad de elegir lo que le parece mejor en temas y personajes, en normas y efectos dramáticos, en estilos tradicional, neoclásico o romántico.

Creo que el "efecto teatral" lo consigue Bretón mediante del discurso de sus obras, más que por la historia, o por los sentimientos que experimentan o que enfrentan a sus personajes. Las fábulas descansan con frecuencia en la manifestación de algunos caracteres muy marcados por un rasgo: la mujer coqueta que se ve obligada a elegir entre varios pretendientes; los hombres excesivamente toscos, celosos, o confiados, etc. La mayoría de los críticos repitieron los juicios que Larra formuló a propósito del estreno de algunas obras y llegó a ser tópica la idea de que las historias y el cuadro de personajes se repiten en la mayoría de sus comedias, y puede que así sea en las más conocidas, que son también las más típicas de ese estilo bretoniano y las que mayores triunfos obtuvieron en el escenario.

Con ocasión del estreno de la comedia original en tres actos y en verso titulada *Un tercero en discordia*, Larra comenta, en relación a obras anteriores, los aciertos y las repeticiones de Bretón:

"Una comedia nueva del aplaudido autor de *A Madrid me vuelvo* y de la *Marcela* no podía menos de llamar la pública expectación, y aún de prevenirla favorablemente.

En esta composición dramática, como en la *Marcela*, se ha propuesto el poeta no censurar un defecto ridículo determinado, no ridiculizar un vicio feo o una pasión denigrante, no un objeto moral circunscrito y de general aplicación. Un cuadro bien presentado, en que se reúnen a formar el conjunto varios caracteres sacados de la sociedad, hábilmente colocados en contraste, parece haber sido la idea del autor.

En la *Marcela* es una mujer amable, cuya peligrosa amabilidad da esperanzas a tres amantes igualmente indignos de su alto cariño. En *Un tercero en discordia* es una joven perseguida también por tres amadores; los caracteres nuevos que presenta esta composición dramáticas son los de los dos amantes mas importunos de Luciana. El uno es un joven en demasía desconfiado del cariño y de la fidelidad de su amada; en una palabra, un hombre celoso; el segundo es un necio por el contrario harto confiado en el amor de una mujer que no le ha dicho siquiera que le ama, pero de cuyo cariño cree poder estar seguro; en una palabra, un presuntuoso. *Un tercero en discordia* que ni es celoso, ni presuntuoso, sino un tipo de la perfección social, un amante que ama sin prisa, sin mal humor nunca, que jamás confía en que es amado, que nunca exige nada, impasible, eterno, imagen del no movimiento y de la no acción, es el justo medio presentado en ese carrusel amatorio (...) a los ojos de una muchacha bastante fría, como el autor nos la presenta, bien educada, y de suyo sosegada, no hay duda de que don Rodrigo debe de ser el amante preferido, el esposo.

(...)Acabaremos este rápido juicio con una observación. En nada brilla más el singular talento poético del señor Bretón, que en la sencillez de sus planes; en todas sus comedias se conoce que hace estudio y gala de forjar un plan sumamente sencillo; poca o ninguna acción, poco o ningún artificio (...) una comedia apoyada principalmente, en la pintura de algunos caracteres cómicos, en la viveza y chiste del diálogo..."

El esquema de la mujer pretendida por varios galanes, todos ellos con algún defecto destacado que le da carácter y lo define, menos uno sin defectos -y sin virtudes- que será el elegido, se repite efectivamente, y fueron generales las críticas que se le hicieron a este propósito; Bretón argumenta que si bien determinados personajes se repiten (lo que hoy denominaríamos el "cuadro actancial"), son diferentes en su presentación y están matizados de modo que la repetición se refiere sólo a su funcionalidad, no a sus caracteres, es decir, se repiten como actantes, no como personajes:

"Insisto en que he sido tan variado como el que más en mis escritos teatrales; y esto a pesar de ser tantos y del corto espacio que de unos a otros ha mediado, lo cual me ha impedido, al bosquejar el plan de cada comedia, revisar con nimia escrupulosidad las anteriores para esquivar toda reminiscencia de ellas. Así, he reproducido, por ejemplo, no sé cuántas veces el carácter de *coqueta*, no pocas el de *farsante*, o de amor, o de virtud, o de nobleza, o de patriotismo, y muchas más el de *vieja ridícula*; pero ni todas mis coquetas lo son de la misma manera y en iguales circunstancias, ni todos mis buscavi-

> das están vaciados en el mismo modelo, ni tengo en mi estudio aparatos litográficos que estampen hasta lo infinito la primer señora cuyas extravagancias me chocaron".

Lo que sí nos parece manifiesto es que tanto la fábula de las comedias de Bretón como el cuadro de actantes, que efectivamente se repite en algunas, aunque matizados de modo diferente por su propio ser o por las circunstancias en que los coloca el autor, según él mismo reconoce, responden a unos fines muy distintos de los que tuvieron en el teatro clásico, que también repitió esquemas y tipos, y de los que tuvieron en la comedia moratiniana. La construcción de los caracteres en contrapunto, y por referencia al objetivo que se proponen, que es el amor de una mujer, da lugar a fábulas variadas en las que cada escena muestra a cada uno como es por contraste con los otros, hasta terminar en la escena final de la elección hecha por la dama. Este esquema actancial, que se realiza con variantes en muchas de las comedias, tiene una funcionalidad clara y muestra siempre el mismo conflicto: la mujer, con la cabeza fría, debe elegir marido entre los pretendientes que se le presentan. Éste es el tema que Bretón plantea en sus obras, y a él se debe la reiteración de los cuadros de actantes.

La reiteración de los personajes, en su dimensión funcional, es decir, como actantes, se dio siempre en el teatro, desde el clásico al actual, y siempre se habló de tipos repetidos, "protagonista", "antagonista", "la dama", "el caballero", "los criados", etc. Pero las relaciones en que Bretón sitúa a sus personajes, aún manteniendo el mismo conjunto, generan unos problemas sociales y familiares, que no tienen nada que ver con reivindicaciones acerca de modos de convivencia entre los sexos, como plantea el teatro clásico, ni con actitudes moralizantes y didactismo sobre virtudes y vicios como hace Moratín, y tampoco escenifican las dificultades de la conquista de la libertad de la mujer, que fue el tema general de la comedia clásica española, ni la educación conveniente para las niñas como en la comedia moratiniana, sino que se trata de un tema nuevo con variantes y matices: el ejercicio efectivo de la libertad de la mujer, en la elección de marido, desde una perspectiva social que considera a la mujer como persona adulta, libre y bien pensante. Quizá demasiado bien pensante, aunque escasamente "sintiente".

Y conviene destacar el notable cambio que realiza la comedia bretoniana respecto a la comedia de capa y espada de los dos siglos anteriores: mientras las damas de nuestro teatro clásico simulan, engañan, trajinan con prisas y sin pausas para evitar un matrimonio impuesto por el padre o por quien las tuviese a su cargo, las damas de Bretón, pretendidas por dos o tres galanes, los tratan con soltura de igual a igual, y son personas adultas que, sin asomo de sentimientos, eligen sopesando dineros y cualidades y conceden su mano al que razonablemente es mejor: su amor, si existe, tiene carácter cartesiano, como en el teatro de Racine. Da la impresión de que las mujeres de nuestro teatro clásico, que son adultas para enamorarse, generalmente de un galán que no es el candidato oficial, se presentaban como menores de edad y debían someterse a las decisiones de sus tutores, o bien inventar disculpas y mentir a diestro y siniestro con "engaños a los ojos" en una sociedad en la que "nada es como parece" (M. G. Profetti). Las

mujeres moratinianas, educadas en la hipocresía y el engaño, tienen que ser dirigidas y aconsejadas por sus madres que saben lo que les conviene, por lo que ellas, si no mienten, tampoco hablan, sólo asienten sobre sus propios sentimientos. En la comedia bretoniana, las mujeres, por fin, han visto reconocido su derecho a organizar su vida y no aparecen ni el padre ni la madre que imponga o que aconseje; ahora su problema es aprender a decidir: son ellas las que tienen que elegir entre dos o tres pretendientes y eligen marido guiadas por la fría razón: será elegido el que no es celoso, el que no es pretencioso, el que tiene dinero, o al menos puede mantener una casa... Son mujeres muy razonables, las de Bretón. Y con esta situación de fondo, las fábulas tienen un desarrollo parecido: tiene que haber una mujer y varios hombres en un cuadro actancial en el que las acciones de unos contrastan con las de otros para que la dama pueda estar informada; el triunfo corresponderá al pretendiente que objetivamente sea el mejor, independientemente de los sentimientos, que no aparecen, y el cuadro de actantes no puede variar mucho de una obra a otra; los papeles funcionales son fijos en personajes que se matizan por las circunstancias, y que pueden tener madre, padre, hermanos, amigos..., con un papel circunstancial, que amplía el cuadro general de la obra.

Las damas, bellas y discretas, de la comedia de capa y espada, que luchan por su libertad de elección con engaños sin cuento, tienen que asumir, coquetas y frías, en el teatro de Manuel Bretón de los Herreros el ejercicio de su propia libertad y deben elegir con prudencia entre varios al pretendiente que pueda resultar un buen marido, y esta elección la harán no por definirse en sus gustos frente a las imposiciones paternas, y no por seguir los consejos de su madre, sino por la conveniencia de un matrimonio equilibrado en edad, seguro en recursos financieros y armonioso en las relaciones de la pareja.

En un teatro de este tipo se repiten los caracteres y los conflictos tienen muchos motivos en común en las diferentes obras, pero hay que pensar que durante casi doscientos años, las comedias de capa y espada repitieron también los mismos esquemas de caballero-criado y dama-criada, padre o tutor, y personajes secundarios o desdoblados, siempre respecto a los mismos temas con variantes anecdóticas de poco relieve: lo fundamental eran los engaños sin cuento de las mujeres que querían tener libertad de elección; en la comedia moratiniana no hay repeticiones porque son escasas las obras, y en las comedias de Bretón vuelven a repetirse las historias y los cuadros de personajes, porque en realidad son variantes sobre un solo tema.

Teniendo en cuenta la escasa originalidad de las historias, aunque supongan un cambio profundo de los temas de fondo del teatro clásico y de la comedia moratiniana, y la repetición de los cuadros de actantes exigida por la historia, vamos a comprobar que la originalidad de Bretón de los Herreros hay que buscarla, y es notable, en el discurso de sus comedias, y que su modo de utilizar el diálogo, las didascalias, las acotaciones y los apartes, es muy peculiar y muy efectiva para crear los "efectos teatrales" que busca su autor, y además están muy en consonancia con los espacios dramáticos, lúdicos y escénicos que utiliza.

Hartzenbuch ya había destacado refiriéndose a Bretón que "en el manejo de la lengua, en el uso del metro, y en la chispa del diálogo, no hay escritor moderno ni antiguo que se mantenga a su altura", y Narciso Alonso Cortés, que recoge esta cita en el prólogo que puso a la edición del teatro del Bretón en Clásicos Castellanos, remata: "cuantos elogios se hagan de Bretón serán escasos. Lejos de patentizar el artificio del diálogo dramático, sus personajes hablan como hablamos todos en nuestro trato cotidiano. La riqueza y la propiedad del léxico, que Bretón posee como poquísimos escritores, no le llevan nunca a los alardes del hablista afectado (...). Hablando en verso, parece que los personajes de Bretón no podrían decir las cosas más que como las dicen".

Situado ya Don Manuel Bretón de los Herreros en la historia del teatro y valoradas las censuras que se le hicieron sobre sus reiteraciones, vamos a analizar el discurso de sus obras para destacar sus méritos textuales y espectaculares. Y vamos a comprobar que este análisis confirma una tesis semiótica que se repite con cierta frecuencia: la que considera que todos los elementos de la obra dramática están relacionados entre sí, de modo que a un discurso corresponde una determinada escenografía, y a unas formas de diálogo corresponden espacios dramáticos interiores, por ejemplo.

Diálogo, didascalias, acotaciones y apartes.

1. *Diálogo primario*

Vamos a diferenciar el que llamamos "diálogo primario", establecido entre el escenario y el público, antes de levantarse el telón y los diálogos textuales del próximo apartado. En la cita que hemos incluido más arriba, Larra alude a la "expectación" previa al estreno, y a la "prevención favorable" que suscitan las obras de Bretón: el público podía esperar que el autor de la *Marcela* y de otras obras de éxito, los deleitase con una nueva creación artística semejante.

Cuando se levanta el telón para el estreno de una nueva comedia de un autor conocido, el público, que generalmente no ha leído la obra, está dispuesto a contrastarla con las que ya conoce y esas expectativas creadas por el contexto literario anterior y por las críticas que ha suscitado son el punto de partida para establecer una especie de diálogo, una relación interactiva entre el escenario y el público que ha acudido al estreno; la interacción a veces se traduce en formas de asentimiento y a veces en formas de discrepancia, que puede llevar a límites extraños de violencia.

D. M. Kaplan, en un corto estudio, "La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria" (VV.AA., *La cavidad teatral*, Barcelona, Anagrama, 1973) y apoyándose en tesis psicoanalíticas de R. A. Spitz (*Life and Dialogue*, 1963), habla de las relaciones de reciprocidad que se establecen entre los actores y el público, y llama diálogo primario (para diferenciarlo de toda forma de diálogo verbal del texto) a la interacción que se produce por la presencia de unos y

otros en un espacio compartido, el ámbito escénico enfrentado, y que origina efectos de pánico en el actor (bien conocidos por sus declaraciones) y que Kaplan supone que existen también en el público: el hecho de estar esperando una representación suscita en el público una especie de agresividad. La pasividad de que suele acusarse al público es sólo aparente y limitada al movimiento, pero no tiene nada que ver con su participación emocial. Están equivocados los que creen que el público necesita estímulos físicos (que los actores traspasen las candilejas y se dirijan directamente a la sala, que griten, que el director maneje luces violentas para agredir al público y despertarlo, que el autor plantee los problemas siempre en situaciones límite...). La pasividad física no implica en absoluto la negación de la percepción y el juicio que el público va haciéndose a medida que se representa el espectáculo.

El actor desarrolla frente al público una agresividad, provocada por su propio pánico, que deriva de su inseguridad ante las reacciones que suscitará su actuación, y el público adopta una actitud de expectativa, no exenta también de agresividad, que constituyen el llamado "diálogo primario". Generalmente esa relación agresiva en principio se reconduce hacia una situación de seguridad en el actor y de interés, entusiasmo, placer, etc. en el público, o bien deriva a una bronca, cosa que no suele ocurrir en otro tipo de relaciones públicas, por ejemplo, en el restaurante, aunque no gusten los servicios. Las reacciones, tal como las describimos, son típicas del teatro, no de otros espectáculos, o de otras situaciones sociales de relación o de servicios. Pensamos que se debe a que el público del teatro actúa generalmente de forma unánime, se siente solidario frente al espectáculo, mientras que el público de un restaurante conserva su individualidad y es inusitado que respondan todos los comensales a la vez, aunque estén todos mal servidos o mal tratados.

Kaplan cree que esa relación dialógica primaria se establece entre dos seres animados: actores-público, pero podemos pensar que es parte de la convención teatral y creemos que es de naturaleza semiótica: se origina con cualquier forma de presentación del escenario y mediante signos escénicos de cualquier sistema verbal o no verbal. Cuando se levanta el telón, el público se enfrenta a objetos, luces, distancias, actores, etc., incluso al retraso en subir el telón o a la ausencia de telón, etc. y todo esto se constituye, por el hecho de estar en escena, en signo de algo que el público desconoce de momento, pero que reclama su actividad interpretativa. Es necesario empezar a dar sentido a todo, y la agresividad se sucita por el hecho de que muchos de los objetos que están en escena con exigencia de ser interpretados no son signos por su naturaleza, no tienen un significado codificado, estable, son acaso "formantes de signo" que adquieren sentido en el conjunto de la escena, sumándose a lo que indica la palabra o la acción que seguirá. La agresividad, según creo, tiene su origen en la falta inicial de un código común entre actores y espectadores: el escenario hace una oferta de sentido, mediante formantes que son signos no codificados, y el espectador se ve en la necesidad de interpretarlos sin disponer del código previo. Sin embargo, la actividad semiótica se inicia rápidamente y crea expectativas que serán confirmadas o rechazadas, con lo que

el público está en una situación de inseguridad total, la misma inseguridad que experimenta el actor ante las reacciones imprevisibles del público.

Las relaciones sémicas así iniciadas oscilan de la agresividad a la complacencia a medida que se confirman expectativas y a medida que el público verifica que ha interpretado adecuadamente lo que se le ofrece y puede participar mental o emocialmente de la obra. La catarsis dramática se inicia, según creo, en la disposición del ámbito escénico que enfrenta a un público con una oferta semiótica no definida aún en el escenario. Por eso quizá se va al teatro a ver obras que ya se conocen, pues el "reconocimiento" proporciona una mayor seguridad al espectador y hace más agradable el proceso de comunicación.

Toda representación, en cualquier forma de teatro clásico o moderno, se abre con ese diálogo primario, que no tiene los caracteres del diálogo verbal, sino que es realmente una relación interactiva no verbal, cara a cara, sin turnos, pues se refiere sólo al primer encuentro, y no da lugar a un discurso textualizado, por lo que no está encuadrado en una obra determinada, sino en el proceso general de comunicación teatral. No obstante su generalidad, en cada caso, dispone de un contexto que puede estar constituido por las convenciones teatrales de una cultura o de una época, o por el conocimiento que el público tiene sobre el teatro clásico, o sobre otra forma de teatro, sobre el autor y sus obras anteriores, sobre el tema que se anuncia en el título, etc., es decir, es un diálogo primario general en principio y matizado por el contexto inmediato en cada caso.

El público que asiste a los estrenos de Bretón de los Herreros está predispuesto por el conocimiento de sus obras anteriores: sabe que la representación tendrá un carácter preferentemente lúdico y apoyado en el uso de unas formas de diálogo muy originales, y a través de las críticas de obras anteriores irá advirtiendo también que la fábula se repite y por tanto no tiene tanto relieve como el discurso. El público de Bretón de los Herreros, como el público del teatro clásico español, conoce, o al menos tiene amplias expectativas sobre él, el tema y las posibles variantes anecdóticas de la obra que va a ver representada, se complace en el discurso y aplaude el ingenio inagotable con el que el autor se expresa. De esta relación derivarán las convenciones del llamado "teatro de palabras", que conservando el tono realista, la disposición de "obra bien hecha", el espacio escénico de una "sala decentemente amueblada", será el punto de partida del teatro de salón, por ejemplo el de Benavente, en el que el diálogo dramático pasará a ser conversación escénica. El público espera este juego y sabe lo que va a ocurrir en escena, conoce el contexto literario y social de este tipo de teatro y asiste complacido, sin agresividad, a los espectáculos. La agresividad vendrá de la crítica, que protesta ante la degeneración del teatro-espectáculo en teatro de palabras, y dará lugar a las reacciones que el teatro sufre en el siglo XX. Pero vamos a limitarnos a comprobar cómo se desarrollan incipientemente estos motivos en el diálogo de las obras de Bretón de los Herreros, capaces de crear expectación y buena acogida en el público, y cómo han creado un tipo de representación escénica original: el espacio de un salón burgués, que, sin duda, propicia la conversación, el intercambio lúdico de palabras.

2. *Diálogos textuales*

El discurso de la obra dramática está compuesto por un diálogo, en verso o en prosa, y por unas acotaciones generalmente en prosa. Siempre se ha considerado al dialogo como texto literario y a las acotaciones como texto no-literario, texto funcional. Según épocas y autores la relación entre estos dos textos varía: hay obras con pocas o ninguna acotación y hay otros, particularmente en el teatro moderno, que amplían mucho las acotaciones debido a que se da más importancia que en otras épocas a los signos escénicos no-verbales, que suelen estar detallados y descritos en las acotaciones.

Según R. Ingarden (1958), el diálogo es el "texto principal" de la obra dramática y, si consideramos el texto cuantitativamente, no le falta razón, ya que el diálogo suele tener una extensión mucho mayor que las acotaciones, a las que se considera texto no literario, funcional, o "texto secundario". Otros autores, principalmente "hombres de teatro", opinan que el diálogo es el elemento menos teatral de las obras dramáticas y, en casos extremos creen que sería conveniente eliminarlo, pues la representación debe ser autosuficiente y debe realizarse en escena sin apoyos de la palabra. Pero, de hecho, la mayoría de las obras de teatro suelen desarrollarse en el texto escrito mediante una sucesión de diálogos entre dos o más personajes, separadas por acotaciones y el tratamiento que estos dos textos tienen en la representación los diferencia netamente: el diálogo escrito se verbaliza como lenguaje en situación, es decir, en unas circunstancias concretas de espacio y tiempo, mientras que las acotaciones desaparecen como lenguaje verbal y son sustituidas por sus referentes: pueden limitarse a indicar entradas y salidas de personajes, o bien, si son más amplias, dan detalles sobre el espacio lúdico, sobre los personajes y su apariencia, sobre los modos de realizar escénicamente el diálogo señalando ritmos, tonos, timbre, intensidad, etc., aparte de las acotaciones iniciales de la obra y las iniciales de cada acto que suelen ir dirigidas al Director de escena y diseñan generalmente el espacio escenográfico. En todo caso las acotaciones tienen contenidos y formas muy variados, dependen del estilo de época y del autor, y no pasan en forma verbal a la representación: su presencia en el escenario se dirige principalmente a la vista, a no ser las que se refieren a signos paraverbales, que afectan a la realización del diálogo, y que suelen ser competencia directa de los actores, no del Director. Precisamente Larra censura en la representación de *Un tercero en discordia* que los signos paraverbales se traten en escena no como el contexto social acostumbra, sino según entienden el texto algunos actores:

> "gritan demasiado algunos actores, sobre todo cuando creen que lo que dicen debe llamar la atención. En otra ocasión hemos dicho ya que el querer dar valor a las frases suele quitárselo; en realidad es suponer que el público es sordo o muy torpe; ambas cosas son muy desagradables."

Veltruski en un artículo muy conocido, "El texto como componente de la obra dramática" (recogido en 1976 por Matejka y Titunic, en su versión inglesa), defiende la tesis de que el diálogo es un componente del texto dramático, que está

en el texto escrito y se mantiene en su verbalidad en la representación, pero no tiene carácter autónomo y resulta insuficiente en muchas obras para construir la historia: ésta no quedaría completa y no resultaría inteligible sin el apoyo de las acotaciones, que vienen a llenar los "blancos" dejados por el diálogo, además de situarlo en unas circunstancias de espacio y tiempo en las que resulta contextualmente centrado y se hace completamente inteligible.

Sin embargo, muchos de los textos clásicos tienen pocas acotaciones, muy cortas y, con frecuencia, de carácter redundante, pues resultan innecesarias para comprender el texto recitado en una situación escénica, imaginaria en la lectura o realizada en la representación. Estas obras suelen tener en el mismo diálogo muchas indicaciones (didascalias), que hacen innecesarias las acotaciones exentas o "texto secundario". El diálogo con sus didascalias, las acotaciones, y el contexto lógico y experiencial de los espacios, permiten al lector y al director de escena figurar o realizar una escenografía y unos espacios lúdicos donde se mueven los personajes con propiedad, eficacia y verosimilitud.

El diálogo de las obras de Bretón de los Herreros está escrito en verso muy fluido y, según hemos dicho ya, muy "escénico", de mucho efecto espectacular: se corta, se segmenta, expresa sorpresa ante lo que sucede, sin necesidad de referencia verbal, etc., y las acotaciones suelen ser pocas, rápidas y redundantes, pues dicen lo que ya ha dicho el diálogo o las acciones que lógicamente se supone que realizan los personajes, es decir, reiteran lo que las didascalias ya han expresado. Por ejemplo, en la escena IX del acto IV de *Muérete y verás*, aparece Pablo, al que creían muerto, y el que era su heredero, Froilán, al ver que se le esfuma la herencia, reflexiona:

Es acción muy baladí
que perdonarse no puede
el resucitar adrede
para burlarse de mí
(*Risa general*)
Señores, nada de risas,
que es sobrada impertinencia
despojarme de la herencia
y quedarse con las misas.

Está claro que la acotación sobre la risa es totalmente redundante, pues el diálogo que sigue alude a esas risas anunciadas. Las didascalias en las comedias de Bretón de los Herreros son, por lo general, suficientes, y sus enunciados, incluídos en el diálogo, diseñan una teatralidad que se refiere a las formas de realizar el diálogo con los signos paraverbales e indican al director de escena todo lo necesario para saber cómo el autor se está figurando en el momento de escribir los movimientos, situaciones, vestimenta, ruidos, distancias, etc. del escenario, es decir, cómo los signos no verbales dibujan la situación precisa para que el diálogo adquiera todo su sentido dramático. Por ejemplo, los movimientos, disposición, apariciones y desapariciones de los personajes, es decir, la acción completa

que está implicada en esa misma escena IX del acto IV de *Muérete y verás* queda muy clara en el diálogo, aunque se reitera mediante una acotación, que vuelve a ser redundante e innecesaria:

Pablo: Y el Notario fugitivo
¿A dónde fue?

Notario: (*Sacando la cabeza*)
Me escondí...

Pablo: Ea, salga usted de ahí
a dar fe de que estoy vivo.

La acotación "sacando la cabeza" es innecesaria, si es que el notario no estaba a la vista, según se deduce del diálogo anterior y posterior.

Los diálogos dramáticos con sus didascalias son autónomos generalmente: construyen la fábula, dibujan los caracteres, indican los gestos y movimientos, implican distancias, y son un elemento más de la representación en un espacio escénico y un tiempo presente *in fieri*, que constituye además el "tiempo implicado", pues generalmente el *tiempo de la acción* coincide con el *tiempo de la palabra*.

No obstante, hay muchos discursos dramáticos que, con apariencia de diálogos, son en realidad narraciones que explican las causas de una situación presente, pero no la construyen: sus tiempos y sus espacios no son los escénicos, sino los de la fábula que cuentan, es decir, son diálogos narrativos más que diálogos dramáticos, pues cuentan historias de otro tiempo y de otro espacio por boca de algún personaje. Lo teatral es la situación "cara a cara" de los personajes, el tiempo que discurre en presente, el lenguaje directo e interactivo que puede suscitar problemas o resolverlos; en los diálogos narrativos a que nos referimos no hay propiamente diálogo dramático, porque no hay enfrentamiento entre personajes, ni alteración de distancias entre ellos, intercambio de ideas o de información que justifique el diálogo como un proceso semiótico único, con alternancia de locutores, cara a cara.

Veamos qué ocurre por ejemplo en una de las obras más celebradas de Bretón de los Herreros, *El pelo de la dehesa*: el conflicto está planteado en la elección que debe hacer Elisa entre don Frutos, un aragonés de Belchite, tosco pero de carácter noble y muy rico, y un militar recién ascendido a capitán, que está ahí como contrapunto, sin grandes virtudes ni grandes defectos, para cumplir la función de no dejar desairada a la dama cuando el aragonés decida que no está dispuesto a ajustarse a los cánones de la corte y a sus exigencias en materia de indumentaria y calzado.

Observamos que el diálogo de *El pelo de la dehesa*, casi nunca cumple las condiciones mínimas del diálogo dramático. Antes de la llegada de don Frutos, todos hablan de su inminente presencia, del compromiso que viene a cumplir y de su tosquedad, y más que dialogar entre sí, cada uno comenta lo que le parece de ese matrimonio que se ha preparado, y del novio que aún no conocen y suponen todos

que es tosco. El autor utiliza una de las "estrategias" más frecuentes al comienzo de toda obra dramática, que consiste en informar de los antecedentes y explicar la situación a un personaje que no está al tanto; a la vez que se entera el tal personaje se entera el público de los datos necesarios para comprender lo que irá ocurriendo en la escena. Y, como es tradicional en la comedia española, la función de confidente la cumplirá el criado: Elisa informa a su doncella, Juana, de su proyecto de casarse con don Frutos. Es un matrimonio preparado por los padres, al que ella aporta nobleza y él riqueza. Todo perfecto. Pero Juana informa al público - puesto que indudablemente Elisa ya lo sabe todo- que hay otro pretendiente, don Miguel, militar, segundón de buena familia, que bebe los vientos por Elisa. Muy razonablemente el militar ha esperado para pretender en firme a la dama, que lo ascendiesen a capitán para que, si se muere, le quede pensión a su viuda.

Con este prosaico panorama, y con el consabido cuadro de actantes: una dama y dos caballeros, y algún personajes secundario (la madre, la criada, el confidente de la familia), el diálogo no hace avanzar la acción, pues todo está dispuesto, sólo va informando al espectador de los antecedentes de la historia. Todo el primer acto, con sus once escenas, se limita a presentar la situación: la niña, la mamá, dos pretendientes, una criada-confidente y una especie de "niño de azotes', don Remigio, que hace las presentaciones, recibe a los que llegan, despide a los que marchan, es el *alter ego* de toda la familia y, en último término, es el que decide el desenlace de la obra, ante el temor de que don Miguel, tal como le ha dicho, le corte las orejas, si Elisa se casa con don Frutos.

Las ocho primeras escenas preparan la entrada de don Frutos, que se produce en la novena, donde están presentes los seis personajes de la comedia. Esta escena, es el núcleo temático de la primera parte, todo está enfocado hacia ella y realmente todo lo anterior sobraría en un teatro más económico, ya que en esta escena se realiza todo lo que venía anunciándose: que un lugareño tosco y rico llega del pueblo para casarse con la señorita. Como era de esperar, en esta escena el diálogo tiene un componente muy intenso de espectáculo y las acotaciones adquieren un gran relieve para denotar signos no-verbales que lo sitúen: la vestimenta de don Frutos es tan importante como sus palabras ("se presenta como señorito de lugar en día de fiesta y con notable atraso en la moda, aunque con buena ropa"), sus movimientos hacia Juana, su acercamiento posterior hacia Elisa ("A Juana, queriendo abrazarla" / "Fijando la vista en Elisa"), son acciones paralelas a las palabras que va diciendo, etc. Aquí el diálogo se compenetra con la acción señalada en las acotaciones y se hace escénico, como un elemento más de la teatralidad de la obra: se alude a las risas ("Riéndose. También se ríe don Miguel", "A Juana, que se está riendo", "no puedo tener la risa"), también a los gestos ("De mal gesto"), a los apartes y al tono de voz ("en voz baja a don Remigio", "En voz baja", "A don Remigio"); se destaca así mismo el lugar que cada uno ocupa en escena y los movimientos, porque todo el rito de alejamientos, acercamientos y distancias, revela la zafiedad de don Frutos en una sociedad ritualizada en la que el espectador se reconocería y donde cualquiera que se salga de su papel acumula un sentido, que advierte el espectador: don Miguel en un aparte a la marquesa, trata de pazguato

al novio, con lo que al público le cae mal. En resumen: diálogo escénico, didascalias, acotaciones y apartes, construyen el espectáculo escénico con las convenciones que el espectador conoce y espera. La situación es muy movida: abundan los apartes, las acotaciones sobre paralenguaje, movimientos y gestos, y paralelamente el diálogo se corta en exclamaciones, observaciones, frases sin acabar, apartes, risas, etc. que diseña icónica y referencialmente un cuadro de personajes en acción, como un baile de movimientos semantizados, que bien podía haber abierto la obra, sin las informaciones anteriores, porque muestra muy vivamente quién es quién en ese conjunto de personas.

El diálogo no se establece entre los personajes, todos hacen observaciones, dicen frases ante un estímulo dado, reflexionan, pero no dialogan entre ellos, no hay intercambio de opiniones, de ideas, de información. La escena IX y hasta la XI que cierra el primer acto, son muy teatrales, muy espectaculares, y están proyectadas desde la primera escena que abre la obra. Cuando termina el acto primero, todo el conflicto está ya planteado: los seis personajes de la obra se han definido en su funcionalidad y en sus relaciones, la acción está plenamente centrada, y lo que sigue será la salida a la situación: Elisa debe elegir entre don Miguel y don Frutos. El público esperaba este motivo y no queda defraudado, pues se le ofrece revestido de circunstancias nuevas y con personajes matizados e individualizados en sus caracteres para tales circunstancias.

El carácter lúdico de las escenas hace que nadie sea estable en sus decisiones, es decir, que no haya caracteres fuertes y fijados, a no ser don Miguel, que decididamente sabe lo que quiere y lo logra. Don Frutos, al ver los suplicios a que lo someterá su suegra, la marquesa, decide retirarse, y el público, al que el personaje se le ha presentado con simpatía, ve su rechazo por Elisa como una liberación, es decir, no es el típico pretendiente desairado, sino "liberado" de un compromiso que su padre, y no él, había contraído, y el problema estaba centrado en cómo actuará para no faltar a la palabra, que como aragonés debe mantener; Elisa se vuelve atrás en su compromiso (no es aragonesa), en vista de la tosquedad de su futuro, a pesar de que le gusta su nobleza baturra y su planta de buen mozo, pero se decide por don Miguel, a pesar de los apartes, que informan al espectador de su mala índole, en contraste con la nobleza espontánea y natural del pretendiente aragonés.

Con este argumento, estos personajes y los tratamientos que reciben del autor, que no oculta su simpatía por el aragonés y por Elisa (unos años más tarde rectificará el desenlace y los casará en *Don Frutos en Belchite*, cosa que el público veía con buenos ojos), el diálogo dramático discurre fluido, adecuado, eficiente, con sus didascalias y con relaciones de redundancia con las acotaciones.

Destacan en esta comedia los continuos apartes de los personajes. Apartes que en general no van dirigidos al público, sino a otro personaje, y que no oyen -convencionalmente no deben oir- los que comparten la escena en aquel momento.

La escenografía, que en la época se basaba fundamentalmente en los decorados "a la italiana" según los había descrito Serlio, es decir, telones pintados, bas-

tidores y bambalinas, preludia ya la de la comedia realista: una sala "decentemente amueblada", pues aunque no dice nada en acotaciones iniciales de la obra, en el momento central del acto primero, la marquesa dice a Miguel que van a sentarse en el sofá, y él toma una silla, y cuando llega don Frutos, Elisa y su madre se sientan en el sofá, ocasionando que él se confunda con la criada, pues no entiende que su novia permanezca sentada y no salga a recibirlo más efusivamente. La escenografía de *Un tercero en discordia* la describe Larra con juicios totalmente negativos, pero destacamos que también transcurre en una sala, aunque ésta no ha sido "decentemente amueblada":

> "Con respecto a la representación, empezaremos por decir que la decoración no decoraba, sino que afeaba la escena. Debía ser una sala, y era una chufería de lujo."

Se advierte que los ritos sociales y las maneras de los novios no coinciden en absoluto: el efecto cómico se origina en el desclasamiento de don Frutos y sus torpezas dan lugar a comentarios de los personajes madrileños que subrayan con apartes los momentos más ridículos y dirigen las risas del público. La funcionalidad de los apartes en esta comedia está clara y, desde luego, se explotan al máximo. El público podría entender esta escena, aunque no tuviese diálogo, por los gestos, las risas, los movimientos y actitudes de los personajes en el escenario.

* *

Es interesante comprobar que el diálogo que utiliza Bretón de los Herreros no es una forma estándar en todas sus comedias, sino que es un diálogo flexible en perfecta consonancia con el tema de la obra y los motivos que desarrolla cada escena. Si en *El pelo de la dehesa* hay diálogos casi icónicos, son frecuentes didascalias y con apartes que apuntan a situaciones de desclasamiento y de comicidad poniendo en contrapunto dos formas de relación social, en *Muérete y verás*, obra de grandes efectos escénicos que recuerdan los excesos del Tenorio con el mundo de ultratumba, consigue Bretón un efecto cómico muy acusado mediante lo que pudiéramos llamar *diálogo de sordos* entre Elías y Froilán. Estos personajes mantienen una visión del mundo muy diferente, no pueden entenderse en absoluto y sus palabras constituyen diálogos imposibles, de modo que bajo la apariencia de un discurso dialogado, lo que encontramos son dos monólogos segmentados y alternantes: el primero, prestamista, está preocupado porque no podrá cobrar un préstamo que no firmó el "muerto", el segundo, una especie de meapilas, cree que es heredero del muerto y hace aspavientos dudando entre la alegría de ir a un baile y estar pesaroso de la muerte de su benefactor, pero lo que tiene muy claro es que no quiere hacerse cargo de las deudas del difunto; el diálogo alterna las intervenciones de uno y otro, sin que haya la menor interacción, pues resulta ser una exposición de motivos de cada uno, que se continúa por parte de Froilán para no darse por enterado de la deuda que reclama Elías:

Froilán: ¡Ah! ¡Cuánto dolor me cuesta!
Y ahora volver a esa fiesta...
He aquí mi mayor tormento.
Mas debo forzosamente
acompañar a mi hermana.

Elías: La herencia es más que mediana,
y usted que ya era pudiente...

Froilán: ¡Yo baile, oh Dios, yo concierto,
cuando mi pena es tan grave...!

Elías: Yo tenía, usted lo sabe,
relaciones con el muerto...

Froilán: No toque usted ese punto,
que mi aflicción...

Elías: Sin embargo...
Usted debe hacerse cargo
de las deudas del difunto.

Froilán: ¡Ya no hay placer para mí
en el mundo!

Elías: Él me debía
unos cuartos...

Froilán: Noche y día
rezaré por su alma, sí.

El diálogo es sólo aparente, y cada uno sigue con su tema, hasta el punto de que Pablo, el "difunto", que lo está oyendo desde un "lugar de acecho", se deja oir para el público en un aparte metatextual: "(El diálogo me divierte)".

3. *Diálogos informativos de espacios contiguos*

Señalamos, por último, otra modalidad de diálogo que utiliza Bretón y que es antecedente de algunos discursos que resultarán después típicos de la comedia de salón. Ya hemos advertido que la escenografía de *El pelo de la dehesa* preludiaba este tipo de comedia, el tratamiento que hace del espacio escénico igualmente anuncia formas de ese llamado "teatro de palabras". Como tantas veces hará después Benavente, los personajes están en escena entretenidos en conversaciones anecdóticas, circunstanciales, y la acción dramática está ocurriendo fuera; un personaje coordinador mira por la ventana o por la puerta del salón y da testimonio de lo que está viendo a fin de informar a los demás personajes y al público de lo que acontece en espacios exteriores. Es decir, no se trata de un personaje coordinador que haya estado en una escena y al pasar a otra informe de lo que ha ocurrido en la primera, ni tampoco de un personaje coordinador que "narre" algo del pasado, como hacen los de Ibsen mediante "estrategias" que permiten informar

al público a la vez que se informa a un personaje que llega a la casa después de varios años de ausencia y pregunta cómo está la situación y qué historias se han vivido, así en *Casa de muñecas*, la Sra. Linde, la amiga de Nora, a la que ésta hace nueve años que no ve y necesita contarle su historia. Esta "estrategia dramática", según hemos visto ya, lo utiliza Bretón en las primeras escenas de *El pelo de la dehesa.*

El nuevo recurso dialogal al que ahora nos referimos, y que encontraremos con frecuencia en las obras de Benavente, consiste en situar a un personaje en la escena que va contando en presente lo que está viendo, a través de una ventana o de una puerta, en el exterior o en otro salón. Encontramos un ejemplo muy claro en la escena III del acto IV de *Muérete y verás*:

Elías: ¿Dejarán la mesa pronto?

Isabel: No sé.

Elías: Desde aquí descubro...
(*Mirando por la puerta de la izquierda*)
Los postres sirven. No acaban
ni en veintcinco minutos.
(.....)

Hasta que al final de la escena V, después de un diálogo relevante entre Pablo e Isabel, cuando el lector casi ha olvidado que Elías está espiando a los del banquete, éste advierte:

Elías: ¡Que ya están en pie!

Manuel Bretón de los Herreros utiliza en sintonía perfecta los recursos del diálogo dramático: el discurso dialogado, las didascalias, los apartes, las acotaciones y, sobre todo, conoce intuitivamente las posibilidades de las diferentes formas de diálogo: el narrativo, el dramático, el informativo, el icónico, el diálogo de sordos, el diálogo imposible... y el análisis de sus obras muestra que los utiliza en un paralelismo eficaz con los contenidos referenciales que les da y con las situaciones que crean, lo cual no es poco mérito, y compensa ampliamente la reiteración de la fábula y de la repetición de los cuadros de actantes, que tanto le recordaron los críticos de su tiempo.

Bibliografía

Alonso Cortés, N. (1943), *Bretón de los Herreros. Teatro.* Prólogo y notas de N. Alonso Cortes. Madrid. Espasa-Calpe. Clásicos Castellanos.

Bretón de los Herreros, M. (1850), *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros, de la Real Academia Española. Teatro...* Madrid. Imprenta Nacional. (5 vols.).

— (1883), *Obras de Manuel Bretón de los Herreros*. Madrid. Imprenta de Miguel Ginesta. (5 vols.).

Ferrer del Río, A. (1846), *Galería de la literatura española.* Madrid.

Ingarden, R. (1958), "Les fonctions du langage au théatre", *Poétique*, 8 (531-538).

Le Gentil, G. (1909), *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830à 1860*. Paris.

Monleón, J. (1976), *Larra, escritos sobre teatro*. Madrid. Edicusa.

Montero Padilla, J. (1974), Edición de *El pelo de la dehesa*, de Manuel Bretón de los Herreros. Madrid. Cátedra.

Veltruski, I. (1976), "Dramatic text as a component of theater", en Matejka, L. y Titunic, I. R. (eds.) (1976), *Semiotics of art: Prague school contributions*. Cambridge, MIT Press. Trad. esp. "El texto dramático como uno de los uno de los componentes del teatro" en C. Bobes, (ed.) *Teoría del teatro*. Madrid. Arco Libros, 1997, (31-56).

LECCIÓN DE CLAUSURA

SEIS ASPECTOS DEL TEATRO DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

Gerard Flynn
(Universidad de Wisconsin)

Antes de entrar de lleno en los temas de mi ponencia quisiera agradecerles la invitación al congreso en honor a Manuel Bretón de los Herreros, este año de su centenario. Para mí, es un gran honor poder asistir a las conferencias sobre Bretón aquí en Logroño, porque desde los años 70, cuando preparaba un libro sobre Marcela, Pablo Yagüe, Don Frutos y los otros personajes de las comedias de Bretón, éste ha sido uno de mis autores predilectos de la literatura castellana. Por lo tanto, a ustedes, al comité que ideó este congreso, y a los profesores de la Universidad de La Rioja, digo sencillamente: ¡muchísimas gracias!

Los críticos del siglo XIX solían hablar de la *vis cómica* y *sal ática* de Manuel Bretón de los Herreros: Bretón tenía cierto don de hablar y don de gentes por los cuales lograba apreciar el lado risueño y además optimista de los fenómenos que presenciaba. En su propia vida experimentó bastante amargura, pero ésta no se destaca en su teatro, ni en su primera obra, *A la vejez viruelas*, escrita en 1817, ni en su última, *Los sentidos corporales*, estrenada en 1867. A lo largo de cincuenta años la comedia bretoniana demuestra la misma doble naturaleza, a saber, 1) un aire festivo, de alegría y 2) el amor de dos jóvenes que supera los estorbos impuestos por la sociedad o por la familia u otro agente. En Bretón, un prudente optimismo es la orden del día.

Comentaré seis aspectos del teatro de Bretón, primero, su médula.

Primer aspecto

Si queremos conocer lo esencial de la comedia bretoniana debemos recurrir al discurso leído por nuestro autor delante de la Real Academia en 1837. En este discurso Bretón apoya "la utilidad de la versificación en los dramas, especialmente en la comedia." Aquí Bretón razona que un drama cuyo espectáculo sea imponente y suntuoso quizás puede sostenerse sin el auxilio del verso:

> ...pero la comedia propiamente llamada así, esto es, aquélla que tiene por objeto el atacar con las armas de sazonada y culta sátira ciertos vicios sociales que no entran en la esfera de los delitos, retratando caracteres y costumbres que cada día observamos en el círculo de nuestros amigos y relacionados, ha de ser forzosamente poco ambiciosa en sus miras, muy sencilla en sus formas, y más atenta a captarse la benevolencia del espectador por la viva agudeza del diálogo y por la armonía del lenguaje que por lo ruidoso y tremendo de su acción.

De este trozo se puede sacar la definición de una típica comedia bretoniana: ésta es una obra de costumbres y de personajes cotidianos, de forma poco complicada, con un diálogo ingenioso y animado. Tal comedia está escrita en versos para proveer armonía y unidad, y está ideada para satirizar los vicios sociales. A la luz de esta definición, vamos a examinar la primera comedia de Bretón, *A la vejez viruelas* (escrita en 1817, estrenada en 1824).

A la vejez viruelas inicia la figura *senex*, o sea, el viejo, que aparece repetidas veces a lo largo del teatro de Bretón, aun hasta la penúltima comedia, *El abogado de pobres* (1866). El senex, o viejo, es característico de la comedia de todas épocas y sugiere los orígenes rituales del género. Hablando figuradamente, la primavera, la vida, la fertilidad –la juventud– han de pelear contra el invierno, la muerte, la esterilidad –la vejez–, con aquéllas venciendo al fin, a menudo mediante un feliz y repentino final; por ejemplo, un joven salva los obstáculos a su matrimonio, erigidos por su padre. Los jóvenes amantes se encuentran en el corazón de la acción cómica, y es preciso reducir a padres represivos a un estado de permisividad, como si el *senex* tuviera que ser sacrificado para que la vida prevaleciese.

En *A la vejez viruelas*, la persona tonta y vieja no es el padre sino la madre, Doña Francisca, con sus 58 años a cuestas, la cual se precia de su belleza. Trayendo puestos varios tipos de peluca, con cojinillos debajo de su corsé, admirándose constantemente en el espejo, queda convencida de que todos los jóvenes que topan con ella se enamoran enseguida. Por tanto está segura que Don Enrique la admira, mientras que Enrique de veras quiere a su hija Joaquina, joven de 17 años. Doña Francisca ha prometido que su pobre hija se va a casar con el sesentón, Don Braulio. Se remata la lista de personajes con la hija de Don Braulio, Luisa, que quiere a su novio, Don Mariano, a pesar del compromiso hecho por su padre con otro varón.

En esta comedia descuellan dos conceptos morales provenidos de las comedias de Moratín (1760-1828): los viejos no deben casarse con mozuelas porque

la Naturaleza no ha concebido su unión, ni deben las voluntades de niñas ser violentadas por padres desalmados, que les mandan decir que sí. Tan notable como esta enseñanza moralizadora es la ridícula figura de la vanidosa Doña Francisca, que se considera la rompecorazones del sexo varonil. Ella no está sola con esta presunción, porque como explica Don Braulio en la oración de cierre, ella es una de "todas las viejas vanas, ridículas y viciosas que son ludibrio y escándalo de la sociedad". La comedia termina bien: Joaquín y Luisa se casan con sus verdaderos amores, y Don Braulio procura hacer que Doña Francisca vuelva a sus cabales.

A la vejez viruelas, la primera comedia de Bretón, sirve de buena introducción a sus otras obras. Muchas ideas, acciones y modos de expresión encontrados en ella vuelven a aparecer a lo largo de cincuenta años; pongo por ejemplo, Doña Francisca encomia a Francia, suelta muchos galicismos y critica a su propio país aunque nunca ha viajado más allá de los Pirineos. Habla del buen gusto, mas ella misma es irremediablemente afectada. Doña Francisca es la figura *senex* que ha ser corregida para que los jóvenes se casen; de hecho el humor de esta comedia a menudo se basa en la edad (si el sesentón Don Braulio se casa con la hija de Doña Francisca, ésta le dará "el dulce nombre de hijo"... Tiene lugar una comedia de errores en que se entiende mal el lenguaje de varios personajes... Hay mucho discernimiento con respecto a costumbres sociales; por ejemplo, la posibilidad de que una joven se despida de sus padres, tome asilo y que se case sin su permiso. Y al final del segundo acto, Don Braulio, renunciando su demanda a la mano de la joven, hace el papel de *raisonneur,* el portavoz del autor.

En un sentido, empero, *A la vejez viruelas* se aparta de las ideas avanzadas en el discurso Académico, porque está escrita en prosa. ¿Cómo se puede dar razón de este abandono de la versificación tan favorecida por nuestro autor? Pues bien, en una nota de la edición de 1850, él mismo nos esclarece el asunto. Bretón escribe:

> Y ¿cómo es, dirán algunos, que al iniciarse en el templo de Talía, un escritor en quien después han reconocido sus más ceñudos Aristarcos, tal cual aptitud y facilidad para la versificación se expresó en llana y humilde prosa?... después de larga interrupción en sus estudios, y con muy pocos libros de que disponer, tuvo la buena suerte de proporcionarse las obras de *Moratín*, que hasta entonces muy superficialmente conocía, y poseído de una afición casi supersticiosa a tan insigne cómico, le pareció que, pues sus dos mejores producciones, *La comedia nueva* y *El sí de las niñas*, estaban escritas en prosa, ningún autor, y menos un principiante, debía ser osado a emplear en las suyas otro lenguaje. Pronto desistió de este propósito, pero nunca de admirar al inmortal *Inarco*...

Mas tarde Bretón abandonó la prosa. De sus 103 obras, 98 están escritas en verso.

Segundo aspecto

Ahora voy a dirigirme a otro aspecto del teatro de Bretón, y a una de mis comedias predilectas, *El editor reponsable* (1842).

En dos ocasiones, por lo menos, Bretón se quejó de los efectos en su teatro de la censura. En su *Arte de declamación* (1852), dijo lo siguiente sobre el decenio 1823-1833, los últimos años de Fernando VII, y 1833-1843, el decenio del "restablecimiento de libertades públicas".

Cito a Bretón:

> Dado el impulso, ya no se cejó en él un solo instante, y coincidiendo el restablecimiento de las libertades públicas con la ilimitada de la escuela llamada romántica, importada también de los franceses, que la habían tomado de los alemanes, la poesía escénica tomó en Castilla un vuelo portentoso, y ostentó una actitud febril que la expusieron a morir de plétora, como antes había muerto de inanición. ¿Qué mucho, si de pronto sacudió el yugo de la censura frailera y el de las tertulias y tiránicas *unidades*, *rémoras del talento* y *verdugos de la imaginación*?

La clave a la inanición de los años 1823-1833 es la frase "el yugo de censura frailera" que puede ser construida como "censura absolutista". Aunque Bretón siempre tenía que escribir para el censor (su última obra en 1867 fue aprobada por el censor oficial, Narciso Serra), a partir de 1833 la inspección de sus comedias fue menos minuciosa y menos arbitraria; los nuevos censores pertenecían a una especie non-absolutista.

Tocante a la censura misma, ésta da por sentada la responsabilidad; si se rompen las ordenanzas del censor, es necesario que alguna persona o corporación sea juzgada responsable, para el censor pueda invocar sanciones, generalmente en forma de multas o encarcelamiento.

En España, entre 1834 y 1868, se agregó al personal de un periódico una persona llamada "el editor responsable", cuya única razón de ser fue su responsabilidad legal. Otras personas escribirían o redactarían un artículo, quizás incendiario de tono, pero el Editor Responsable fue quien firmó cada número del periódico, y si el caso llegó a los tribunales, fue él que se sentó en el banquillo del acusado y tuvo que responder a los alegatos. Puesto que su responsabilidad podía ser calculada como encarcelamiento de dos años, el oficio de Editor Responsable fue sumamente arriesgado. Tal vez fuera mejor llamar a este personaje legal El Editor Cabeza de Turco; y el Primer Ministro Cánovas decía lo siguiente sobre tal editor y su casta:

> "por un precio vivían una nueva especie de esclavitud bajo del peso de una sin fin serie de transgresiones que no habían cometido ni podían cometer..." (Enciclopedia XIX, 91)

Lo mismo que en todos los empleos arriesgados, siempre había aperturas para nuevos editores responsables, y el sueldo fue alto, lo cual atrajo a jóvenes cesantes. Esta *verdad de bulto* (la expresión empleada por Bretón) es la base de su comedia de 1842.

La trama de *El Editor Responsable* se aparece a la *de ¡Muérete y verás!,* que se había estrenado cinco años antes, en 1837. En la nueva comedia, Josefina, coqueta, y Ana, una moza constante, trabajan juntamente como costureras. Josefina tiene bajo su férula a Gaspar y a Dupré en tanto que Ana quiere solamente a Gaspar. Dupré escribe un artículo sedicioso contra el gobierno, para un periódico llamado *El terremoto*, pero es Gaspar, el editor responsable, quien hará tal vez una condena de dos años en la cárcel. Al final del primer acto, la veleidosa Josefina abandona a Gaspar por Dupré. Gaspar por así decirlo, está muerto para el mundo, como Pablo en *¡Muérete y verás!.* En cambio, ¡Dupré ha empleado lenguaje romántico! ¡Ha amenazado hacer un dramático asesinato y suicidio! ¡Dupré ha conquistado a Josefina!

Esta comedia exhibe una abundancia de ideas, costumbres y comicidad que no se encuentra en las comedias de 1824-1833. El día del proceso de Gaspar, la escena en la antesala del tribunal, donde la multitud se burla del portero, es una de las más graciosas del repertorio bretoniano. El portero le ofrece un asiento a Ana, y habla cortésmente:

Ciudadano 3º: ¡La requiebra!
Ciudadano 1º: Vaya, es cosa que no se ha visto hasta hoy.
Portero: Para todos soy severo, mas para ella... ¡Pobrecita!
¡Tan aguda... Homo Sum! No quita lo cortés a lo portero.
Ciudadano 3º: ¿Habéis oído? ¡Homo Sum!
Ciudadano 1º: Pues lo afirma, lo creeré pero yo dudaba...
Ciudadano 3º: ¿Qué?
Ciudadano 1º: Si era hombre, o si era atún.
Portero: ¡Dudar de mi especie! ¡Voto... tengamos la fiesta en paz.
Ciudadano 2º: Dejadle...
Portero: O seré capaz...
Ciudadano 2º: Y hablemos de EL TERREMOTO.

Con alusión al periódico sedicioso, EL TERREMOTO, la comedia vuelve natural y elegantemente a su verdad prominente (su *verdad de bulto*): ¿se va a condenar y encarcelar a un inocente, a un editor responsable, por la indiscreción de otros? Esta vuelta con garbo, del humor a una *verdad de bulto*, y de nuevo al humor, no aparecía en el teatro temprano de Bretón, el cual fue amarrado por censura absolutista.

No se le olvidará al lector (o al espectador) la escena amorosa entre Ana y Gaspar, que termina con las lágrimas de aquélla. Ni se le olvidará el soliloquio de Gaspar, acto seguido:

GASPAR

¿Qué pena será la suya,
señor? Por mas que discurro...
¿Envidia de su maestra?
No. –¿Amor? Ya he dado en el punto.
Anita está gravemente
enamorada... de alguno
Pero este alguno ¿quién es?
No lo alcanza mi discurso.
A nadie he visto rondarla,
seguirla... Sólo columbro,
según llora y se compunge,
que debe de ser muy duro
de corazón el objeto
del cariño que barrunto.
Y en verdad que el individuo
en quien sus ojuelos puso
una muchacha tan linda,
y no la dice soy tuyo,
vive el cielo que es de piedra,
o tiene estragado el gusto.
Quisiera yo conocer
al ganimedes oculto
para tener el gustazo
de decirle que es un bruto.
Pero, ...si bien reflexiono...,
la sensación que produjo
en su pecho la noticia
de mi casamiento; el sumo
interés con que ha mirado
el inminente infortunio
de que acabo de librarme,
por milagro; tantos pujos
de llorar cuando me mira;
y callar cuando pregunto
la causa de su dolor,
o responder con singultos...
Me atrevaré a apostar,
y no sería un absurdo,
a que yo soy el narciso
de cuyo desdén injusto
se lamenta. Sí, yo soy
el que acelera su pulso;
yo soy el galán incógnito;
yo soy de piedra... ¡y el bruto!

(Acto II, escena XVII)

Más tarde, un coronel viene a desafiar al editor responsable, pidiendo un duelo: los duelos por otra cara de las obligaciones del editor responsable.

Al final, después de la absolución de Gaspar, el gobierno entrega 5.000 francos a Dupré, para librarse de él. Prevalece el verdadero amor. Gaspar se va a casar con su bella y leal Anita.

Tercer aspecto (La Clase Media)

En un artículo de costumbres de las *Obras Completas* Tomo V, Bretón habla de las clases sociales de España, sobre todo de la clase media. Puesto que muchas comedias suyas abordan este tema, vale la pena citar el artículo, cuyo título es "La Castañera".

> Lo que llamamos pueblo bajo ha menguado en calidad y en cantidad, como ha decaído en riqueza y autoridad la aristrocacia. Las clases medias absorben visiblemente a las extremas; fenómeno que en parte se debe a los progresos de la civilización, en parte al influjo de las instituciones políticas, y cuyas ventajas e inconvenientes no me propongo dilucidar. Ello es que ya no se encuentran por un ojo de la cara aquellos chisperos cuya siniestra catadura debe de estar muy presente en la memoria de algún célebre personaje de la corte de Carlos IV, ni aquellas manolas que santiguaban con una pesa de dos libras a los soldados de *Murat* que osaban requebrarlas... Hasta en la ropa, cuando no se viste el uniforme legal que iguala al rico con el pobre y al noble con el plebeyo, hay cierta arbitrariedad, cierta insubordinación que se asemeja mucho a la anarquía. Ya no hay traje nacional para nadie, como no se busque en alguna arrinconada e insignificante aldea. Vemos a más de un señor titulado ataviarse con zamarra y sombrero calañés, como vemos a más de un proletario menestral proveerse de levita en los portales de la Calle Mayor... (Obras completas, V, 504)

Bretón, que publicó "La Castañera" en 1843, patentemente estaba hablando de la España fernandina y pos-fernandina. A pesar del absolutismo de Fernando VII desde 1823 hasta 1833, y tal vez alentado por él, la clase media de la primera parte del siglo XIX crecía seguramente y llegaba a ser cada vez más el principal tema de la literatura. El dramaturgo que mejor representó la clase media de los años 1830, 1840 y 1850 fue Manuel Bretón de los Herreros. (Y aquí me toca hacer una observación singular, con respecto a la novela).

Los críticos de Francia han equiparado a Bretón a su propio novelista, Honoré Balzac (1799-1850). Han dicho que las cientitantas comedias bretonianas son

> "...un perfecto cuadro, a menudo encantador, de la sociedad durante la época de Doña Cristina y Doña Isabel."

han observado además que Bretón siempre será el primer comediógrafo de España en el siglo diecinueve. "El Balzac de la burguesía española entre 1830 y 1860". Para que no parezca inusitado comparar al comediógrafo de un país con el nove-

lista de otro, debemos tener en cuenta que Fernán Caballero no publicó su novela, *La gaviota*, hasta 1849, y que la novela realista no adquirió merecida fama en España hasta 1868, cuando Galdós empezó su ilustre carrera con *La Fontana de Oro*. De este modo, durante los años 1830, 1840 y 1850 Bretón escribía la comedia humana española para el teatro, mientras que Balzac escribía la comedia humana francesa como novela, en prosa. Con su insistencia en el uso del verso, que dilucidó en su discurso académico de 1837, Bretón instintivamente adaptaba una antigua forma, la comedia del Siglo de Oro, a un nuevo tema –la civilización decimonónica, su orden social en transformación, y su propensión al realismo. Bretón fue el último baluarte de una antigua tradición, en vista de que Manuel Tamayo y Baus (1829-1898) abandonó el verso de sus primeros dramas para la prosa, y Enrique Gaspar (1842-1902), buen versificador, más tarde llegó a despreciar versificación en el teatro.

En su historia de la literatura española, Ángel Valbuena Prat trata del "agotamiento de la novela en el siglo dieciocho". Puede decirse que a principios del siglo XIX la novela quedó agotada. El escritor que llenó la brecha hasta la aparición de *La gaviota* en 1849 y de *La Fontana de Oro* en 1868 fue Manuel Bretón de los Herreros.

Cuarto aspecto: La batelera de Pasajes

Un viejo refrán nos enseña que para gustos hay colores, y creo que en este sentido, mi gusto es el mismo que el de otros lectores: Mis obras predilectas *son ¡Muérete y verás!* y el retrato de Don Frutos en *El pelo de la dehesa*. No obstante, para mí el arte de Bretón alcanzó su punto culminante en el primer acto de *La batelera de Pasajes* (1842): Es la primera joya de la corona bretoniana. Este acto "es de Lope". No hay nada comparable en el teatro del siglo XIX.

Después de terminarse la guerra carlista en 1839, Bretón junto con muchos españoles, empezó a viajar a la costa vascuence por sus vacaciones. Allí visitó al pueblo de Pasajes, donde el viajero necesitó un barquito abierto, un batel, para pasar de una punta a otra. Las remeras de estos barquitos fueron las célebres batelelas de Pasajes, que han sido descritas por Victor Hugo. Su retrato de ellas es como un paráfrasis del primer acto de Bretón:

Acto I:

La escena representa la ensenada del puerto de Pasajes, en el sitio de La Herrera, camino de San Sebastián. Rompe el día: una consideración artísticamente trascendental puesto que el director puede escenificar los cuadros en semioscuridad hasta la entrada del Capitán en cuadro; entonces se puede aumentar las luces, haciendo que él emerja como si fuera de la oscuridad, cumpliendo el ensueño de Faustina, la batelera.

Faustina, la bella, muy bella descalza moza de Pasajes, la del blanco pie, cabellos dorados y elegante figura está amarrando su batel a una peña y hablando con su amiga Petra. Esta ha amanecido bien, pero no Faustina, que ha soñado con un hombre gallardo, un capitán, que le ha pedido la mano en matrimonio. La vaga imagen del capitán persiste en su magín, y ella se pregunta si alguna vez le va a conocer. Está inquieta. Petra le dice que más vale bajar las miras, a un cabo o sargento, o un buen mozo como Pablo, el pescador de Lezo, ya inscrito en el ejército. Pero Faustina responde: "Quiero querer, lo confieso, mas no sé cómo ni a quién". Ella tiene veinte años, no es la niña de catorce años que era al despedirse Pablo, y en el alma lleva la imagen de su capitán.

Entre bastidores se oye una canción, y en el cuadro, aparecen las proas de varios bateles, cada uno guiado por una batelera de Pasajes. Las bateleras cantan su coro:

Aprisa vengan aprisa,
que en leche la mar está
¡laralá!
y fresca como la brisa
pasará la batelera
al que quiera y como quiera
de allí para aquí, de acá para allá,
¡Talaralá, laralá!

Algunas se acercan a Faustina a disputar con ella, por tener celos, pero entonces se ve a un pasajero y todas hacen cola y empiezan a llamarle, de la misma manera descrita por Víctor Hugo. Entonces sabemos por qué ni siquiera una batelera se atreve a adelantar un paso:

Batelera 1ª: Ea, a formarnos en ala
como de costumbre
y a la que adelante un paso,
pagará, ya lo sabéis,
sagardúa para todas.

El viajero es el Capitán Bureba, que clava la vista en Faustina:

¿Por qué así tan retirada,
bella barquera?
Tú has de ser mi batelera,
ya que me dan a escoger.

Las otras bateleras se marchan para proveer transporte a los del pueblo.

En la última escena del primer acto Bureba galantea a Faustina con el idioma culto de un hombre erudito. Y está guapísimo en su uniforme militar:

¡Bien Raya una y mil veces
la playa de la Herrera
que cría entre sus peces

tan linda batelera.
Con esa rubia trenza
sobre el airoso talle
y el sombrerillo leve,
que amor formarlo pudo
y albo como la nieve
el bello pie desnudo.

Se intercalan varios diálogos aquí. Entonces Bureva continúa, lisonjeándola:

¿Y quién no lo sería
luego que te mirara
Que hay mucha poesía
en tu donosa cara
y pongo por testigo
al cielo ¡oh mi tesoro!
Que la verdad te digo
si digo que te adoro.

Sí, batelera mía,
y si el amor te humana
bien puede ser que un día
tú seas capitana.
¡Tan bella criatura
remar cual galeote!
¡Faustina! Yo te adoro.

La joven está confusa, y por entre los versos del capitán se esfuerza por liberarse de su encantamiento:

Eh, ¡señor!, no comience
a usar esos... lenguajes,
Mas claro es el vascuence
que hablamos en Pasajes.

Faustina le dice que el maestro del lugar es poeta y que "miente que se las pela". Le dice a Bureba que sus palabras no son creíbles ("Esa no cuela", dice)

Cuando él procura tocarla, responde chispeante:

¡Quieto, no soy guitarra!

Pero poco a poco ella cae en su red, y por fin no alcanza a hacer más que repetir un débil refrán, sólo postergando la crisis:

Vamos a Pasajes, a ver al comodoro.

En el último verso del primer acto, Faustina rema con la mano derecha; pone el índice de la izquierda en sus labios, y dice:

¡Chist!... ¡Boga, Petra, y vamos a ver al comodoro!

Todas las bateleras asoman al fondo, repitiendo su coro:

Aprisa, vengan aprisa,
que en leche, la mar está,
¡laralá!
y fresca como la brisa
pasará la batelera. TELÓN

No sabemos el sino de Faustina, pero podemos adivinarlo. El gallardo capitán con sus versos irresistibles se ha conformado a la imagen en su magín. Su talle corresponde al ideal que guarda Faustina, y ésta será suya.

El encanto sin par del Acto I se halla en su naturaleza fragmentaria, que se parece a los romances de España. De estos romances ha escrito Don Ramón Menéndez Pidal:

> Pero al hojear un Romancero del siglo XVI nos sorprende la gran abundancia de asuntos inacabados... El Infante Arnaldos que todos admiran como la principal obra maestra del Romancero, como arquetipo de baladas, no es otra cosa que una versión fragmentaria: aquí el corte brusco transformó un sencillo romance de aventuras en un romance de fantástico misterio, y esto no fue por casualidad, sino después de varias tentativas de un final trunco, algunas de las cuales se nos conservan en los cancioneros antiguos. El acierto en el corte brusco aparece así como una verdadera creación poética.
>
> El fragmentarismo del Romancero es, pues, un procedimiento estético: la fantasía conduce una situación dramática, hasta un punto culminante, y allí, en la cima, aletea hacia una lejanía ignora, sin descender por la pendiente del desenlace. [R. Menéndez Pidal, Flor nueva de romances viejos, 5ª de (Madrid. Espasa-Calpe, De. Austral, 1982)]

El primer acto de *La batelera* revela la misma arte fragmentaria como el célebre romance, *La Mora Moraima*:

Yo me era mora Moraima,
morilla de un bel catar,
cristiano vino a mi puerta,
cuitada por me engañar.

El engañoso cristiano dice en buena algarabía que es el moro Mangote, hermano de la su madre y convence a Moraima por sus mentiras, y por último ella abre la puerta de par en par:

vistiérame una almejía,
no hallando mi brial,
fuérame para la puerta
y abríla de par en par.

La breve almejía de Moraima revelará su belleza corporal, así como los descalzos pies de Faustina revelan la suya. Y el último renglón, "abríla de par en

par", le deja suspenso al oyente, del mismo modo que el verso de Faustina, "vamos a ver al comodoro." Los oyentes sabemos y a la vez no sabemos. Tanto la comedia sobre la batelera como el poema de la morilla "aletean hacia una lejanía ignota."

El acto I es un fragmento, algo como un episodio del Romancero. La comprobación de su naturaleza fragmentaria ("procedimiento estético") puede verificarse en los Actos II, III y IV, que son en realidad una comedia de tres actos, separados de la ensenada y bahía de Pasajes. Aunque constituyen un drama bastante interesante, no llegan al altísimo nivel poético del primer acto.

Quinto aspecto: "Las Comediejas"

El 9 de febrero de 1883, Bretón escribió una carta a su amigo, Mariano Roca de Togores, Marqués de Molíns, diciendo:

> Ahora me ha dado por escribir *comediejas* en uno o a lo sumo en dos actos... ["Bien es verdad que sólo así podría"] complacer a las actrices, que a porfía me piden algo de mi capricho para sus funciones de *beneficio*. [El Marqués de Molíns, *Bretón de los Herreros* (Madrid: M. Tello, 1883)]

El sufijo *-eja* en *comedieja* sugiere que Bretón suele escribir obras únicamente para ganar dinero, obritas de clase B o C que proporcionan diversión tal vez por una noche pero que quedan olvidadas enseguida. (En inglés se dice *potboilers*.) Pero este juicio de Bretón con respecto a su propio teatro es indigno de confianza. Hizo tal comentario en el mismo momento en que los criticones, los aristarcos, subrayando lo *utile* en el drama, le acusaban de superficialidad: a menos que una comedia fuera dramática con un mensaje serio, no estaban dispuestos a acogerla. Al contrario, algunas *comediejas* de Bretón son de veras joyas literarias, como un cuento corto de Pardo Barzán, una fábula de Hartzenbusch, una leyenda de Zorrilla, una *tradición* de Ricardo Palma, las historietas de Alarcón, o un entremés de siglos anteriores.

Bretón escribió treinta *comediejas* originales y tradujo otras veintisiete del francés, así que en este género estaba en su elemento. De las originales, la mayoría tienen lugar en Madrid, y la mayoría, como las comedias mayores, están escritas en verso.

Ahora pienso describir una de las *comediejas*, la del título *Frenología y magnetismo* (1845); magnetismo, claro, quiere decir hipnotismo. En una nota al pie de su manuscrito, Bretón explica el tema:

> La presencia en esta corte del famoso frenólogo y magnetizador, *Cubí*, y sus experimientos y lecciones en ambas materias, las pusieron en boga por una temporada; y, como acontece en casos semejantes, no faltaron aficionados atrevidos e ignorantes que se diesen a ejercer una y otra habilidad a diestro y a siniestro. Este abuso es lo que el autor se propuso ridiculizar en la

> presente fábula cómica; y no a personas determinadas; ni tampoco a las referidas artes o ciencias; pues ni para ensalzarlas ni para deprimirlas se considera juez competente.

Por lo tanto, *Frenología y magnetismo* es una comedia tópica, pero además una comedia de figurón, que extrema la sátira hasta convertirla en caricatura.

La comicidad, argumento y leguaje de esta comedia dependen del ridículo aspecto y acciones de don Lucas Pérez Orduña, el viejo frenólogo, que quiere casarse con la joven viuda, Luisa. ¿Dónde está la persona que haya oído redondillas rimando en una consonancia como ésta:

> Mas ya probaré en *detall*
> que no es farsa ni pamema
> el admirable sistema
> del famoso doctor *Gall.*

Don Lucas es un verdadero espectáculo en sí mismo, vestido de elegante ropa pasada de moda. Bretón escribe: "Don Lucas aparece vestido, como suele decirse, de tiros largos, pero muy atrasado en la moda y con colores ridículamente chillones y mal combinados".

Después de palpar, como buen frenólogo, las cabezas de dos candidatos, los despide como inelegibles para el oficio de criado.

> Don Lucas: Vea usted otra ventaja
> del sistema del doctor
> *Gall.* Para admitir criados
> ya los informes no son
> necesarios. Registremos...
> (Palpándole la cabeza al criado primero)
> Criado 1º: [Temblando] ¿Qué hace usted? (¡Extraño humor!)
> Don Lucas: ¡Qué espantoso desarrollo,
> qué montaña en la región
> del orgullo!... ¡Vete! ¡Vete!
> Criado 1º: !Virgen Santa! Pues, si soy
> humilde como un borrego
> y a nadie guardo rencor...

Don Lucas echa por todas partes vocablos como *protuberancias, amatividad, chistosidad, craneoscopia*, y *órganos adquisitivos*. Acaba de palpar el cráneo al segundo candidato:

> Ceferina: ¿Por qué le despide usted con tal furia?
> Lucas: Por ladrón...
> Luisa: ¿Es posible? ... ¿y cómo?...
> Lucas: Su órgano adquisitivo es atroz.
> Y está en el último grado
> de malicia y perversión.
> Ceferina: Mire usted no se equivoque.
> Lucas: ¿Quién? ¡Yo equivocarme!... No.

A renglón seguido Don Lucas emplea a un criado cuya cabeza tiene "bien equilibrados los órganos", y este criado le roba el reloj.

Lucas se pone en ridículo girando alrededor de Luisa, con unos espejuelos, examinando su cabeza, y procurando palpar ésta para averiguar qué tipo de esposa será. Él cree ver la veneración destacándose en su cráneo: luego será buena esposa. Al final, Luisa se somete al magnetismo (a la hipnosis), lo cual acarrea la ruina de Don Lucas. Fingiendo estar adormecida Luisa murmura que se casará con Don Lucas, pero lo llama feucho y ridículo. El viejo bobo, ricachón, recela de sus motivos, y ya no se casará. Una vez más los jóvenes vencen al *senex*. Luisa se casará con su verdadero amor, Manuel.

En su *Ars poética* Horacio hablaba de lo *dulce et utile* en la poesía, y los españoles –López Pinciano Cervantes, Tirso y otros–, imitando su ejemplo, adaptaron el lema de *deleitar enseñando* en la poesía, o sea, la literatura deleita y enseña. Bretón sigue este concepto en *Frenología y Magnetismo,* donde nos ofrece deleite en las bufonadas de don Lucas y la victoria de los jóvenes amantes, y a la vez una sátira provechosa. Bretón se equivoca: esta "comedieja" no es tal, sino una comedia de alta calidad. Pertenece al género chico conjuntamente con las obras de Ramón de la Cruz, Ricardo de la Vega y Carlos Arniches. No se debe desdeñar el género chico.

Sexto aspecto: Los sentidos corporales (1867)

La última comedia de Bretón es *Los sentidos corporales* que se debe comentar por razones tanto filosóficas como literarias. Fue estrenada en 1867. El ambiente de esta comedia son los suntuosos jardines de Aranjuez.

El primer acto se parece a un certamen poético del siglo XVII. Cinco personajes, en competencia, glorifican los cinco sentidos. Flora encomia la primavera con sus aromas, el olfato; Filomeno, la música y canción, el oído; Adolfo, la alegría del gusto; Ángela, la vista de las estrellas y nieves del Moncayo; y Desiderio elogia la nobleza del tacto: Los cinco sentidos corporales. En un trozo ingenioso el misántropo don Bruno Velarde agrega un sexto sentido, el sentido común, que, según él, se opone a la alegría:

> ¿Y quién, seres descreídos,
> quién no reconoce, quién,
> que si gozan los sentidos
> penan y rabian también.

Bruno habla del mundo tan corrompido y de la infame idolatría, al oro y a los placeres, que ve en hombres y mujeres:

> y pues tanta es la crueldad
> de que hizo gala conmigo
> me *hastía* la sociedad,
> la detesto y la maldigo

La acción de los dos últimos actos concierne a la conversión de Don Bruno. Dentro de su misantropía es sobre todo misógino, hasta que conoce a Ángela, mujer que entiende que Bruno "llora la ingratitud de alguna falsa mujer." Y Ángela tiene la fuerza de ser mandona:

¡Desventurado mortal
aquel a quien nada alegra!
Destierre usted esa negra
misantropía infernal.

Cariñosamente le dice a Bruno que está enfermo y que la enfermera es ella.

A causa de mala inteligencia Bruno por poco entra en un duelo con don Adolfo, pero la dulzura de Ángela salva todos los obstáculos. Por fin, Adolfo se casará con la linda marquesa Rosa, y Bruno, el tremendo misántropo de marras, se casará con su adorada enfermera.

En esta comedia se ve de nuevo el principal tema bretoniano: el amor de la naturaleza, el de un hombre con una mujer, vence todos los estorbos erigidos por la sociedad u otro agente; pero aquí se añade la filosofía que impregna toda su literatura, a saber, EL EQUILIBRIO ENTRE LO CORPORAL Y LO ESPIRITUAL. Detrás de los cinco sentidos, sosteniéndolos, informándolos, alentándolos, hay una forma invisible, impalpable, pero no menos real que los sentidos, el alma. En su discurso de clausura, don Bruno recita estas redondillas:

Hoy negando, aun más que ayer,
a los sentidos la palma,
veo en las dotes del alma
el timbre de nuestro ser.

Y entonces alude a su cáncer de misantropía, y encomia a su adorable Ángela:

Mas de tal enfermedad
no plugo a Dios que yo muera,
y ésta ha sido mi enfermera
mi hermana de caridad.
Felizmente en ella unidos,
veo –¡tales son y tantos!
Dulces y puros encantos
para el alma y los sentidos.

Hay un dulce vínculo, un matrimonio, entre Bruno y Ángela, y además entre los sentidos corporales y el alma. Con esta visión del mundo, Bretón nunca es puritano, y siempre optimista.

Bretón raras veces empleó el sentimentalismo y tono empalagoso de algunos dramaturgos del siglo XIX y no solía escribir melodramas. Sólo criticó los vicios contrarios a la Naturaleza, que pueden reducirse a la hipocresía, y por tanto se parece al autor de *Tartufo*, Moliére.

Me toca ahora cerrar esta ponencia con un digno epitafio abarcador de vida y obra de Manuel Bretón de los Herreros. Varios dichos surgen a la mente, de los críticos y de Bretón mismo:

(1) Descubrió de nuevo la veta de júbilo nacional. (Charles de Manade).
(2) El poeta escribe así como habla todo el mundo. (Georges Le Gentil)
(3) Casi siempre riendo,
raras veces llorando,
corregir las costumbres,
deleitando. (Modesto Lafuente)
(4) Ridendo dicere verum
Quid vetat? (Horacio)
(5) La España de esta fecha en él te pinto
Tal como yo la veo; te lo juro. (Bretón, *Obras* V, 349)
(6) ... y los pueblos quieren variedad
en las funciones teatrales. (Bretón, *Obra dispersa,* 67)
(7) La amistad siempre es ambigua entre el hombre y la mujer. (Bretón, *Obras* IV, 397)

Pero el dicho más apropiado que he visto para resumir el sentido de la existencia de Manuel Bretón de los Herreros proviene de la pluma de Dámaso Alonso:

También Dios se refleja en unos
bellos ojos de niña.

[Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz* (Madrid: Aguilar, 3.ª ed., 1958) p. 74]