

## 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<sup>1</sup> 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*<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup>, 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<sup>4</sup>– 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<sup>5</sup>– 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<sup>6</sup>, 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<sup>7</sup>, he calificado como “fórmula 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<sup>8</sup> y por Molins<sup>9</sup>– 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 Herreros. 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 “fórmula 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”<sup>10</sup>, 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”<sup>11</sup> 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”<sup>12</sup>.

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’<sup>13</sup>, 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”<sup>14</sup>.

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<sup>15</sup>. 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”<sup>16</sup>.

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 Roana, 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, prevalementemente 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*<sup>17</sup>, 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<sup>18</sup>.

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”<sup>19</sup>. 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*<sup>20</sup>, 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, simultáneamente, 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”<sup>21</sup>. 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*<sup>22</sup>), como en los artículos de costumbres, en particular *Todo es farsa en este mundo*<sup>23</sup>.

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*<sup>24</sup>, Bretón evita la censura punzante, recriminada a Quevedo en el romance que le dedicó<sup>25</sup>. 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<sup>26</sup>, 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<sup>27</sup>.

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 sazónada 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 jocosas-políticas que publicó en “La Abeja” y por lo tanto destinadas al gran público. Aunque el Marqués de Molins las aprecia prevalentemente desde un punto de vista métrico<sup>28</sup>, 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 como la de Constantinopla* 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<sup>29</sup>. 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<sup>30</sup>, 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*<sup>31</sup>, 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*<sup>32</sup>, 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<sup>33</sup>.

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*<sup>34</sup>. 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”<sup>35</sup>, sino también en muchas de sus poesías satíricas. En particular en las animadas letrillas o en el romance *Uno de tantos*<sup>36</sup>, 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<sup>37</sup>, 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 ignorante 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”<sup>38</sup>.

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 irremediadamente.

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 *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”<sup>39</sup>.

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<sup>40</sup>. 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 contrastan 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 romántico 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<sup>41</sup>, 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*<sup>42</sup>, 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.