

INTRODUCCIÓN

NOTAS BIOGRÁFICAS¹

No hay dificultad en conocer a Bretón en su apariencia externa. Se conservan de él varios cuadros y grabados (posiblemente el mejor sea el de Federico de Madrazo) y una atinada descripción de su biógrafo, el Marqués de Molins:

“Era éste en lo físico de mediana estatura, de corpulencia regular, más bien recio, aunque no obeso, ni aún en la vejez; corto de vista, en el único ojo que conservaba, por la herida, cuya cicatriz le señalaba el ojo izquierdo, cortándole la ceja; por esto usó siempre anteojos de oro no muy sutiles; los labios gruesos y risueños, las facciones abultadas, las maneras no desenvueltas ni aún en la juventud; la fisonomía jovial en la mocedad, algo parada en la edad madura, melancólica en los últimos tiempos.” (Molins, 1883: 540)

Para conocer lo relativo a su carácter hay, por el contrario, alguna mayor dificultad: es necesario espigar de entre los escritos

1. Los textos biográficos básicos sobre Bretón son Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins, *Manuel Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y sus obras*. Madrid, 1883, y el Prólogo de Cándido Bretón y Orozco a la edición de las *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*. Madrid. Miguel Ginesta, 1883-1884, 5 vols. Asentados sobre ellos, son de gran interés la investigación de Bernardo Sánchez Salas, *Manuel Bretón de los Herreros y La Rioja: una relación tangencial*. Logroño, I.E.R., 1990, y las apreciaciones de George Le Gentil (en *Le poète M. B. de los H. et la société espagnole de 1830 à 1860*. Paris, Hachette, 1909) y Patrizia Garelli (en *Bretón de los Herreros e la sua 'formula comica'*. Imola, Galeati, 1983).

de sus biógrafos y, en ocasiones, leer entre líneas, saltando por encima del afecto de su sobrino, que agranda aquellos rasgos que favorecen a Bretón, y de las “elegantes” elipsis de Molins, que buscan evitar lo inconveniente.

Hay, no obstante, dos rasgos que aparecen con suficiente nitidez como para permitirnos formar una idea acerca de la personalidad de Bretón. Es el primero su concepción de la vida como ejercicio difícil, en el que él ha debido -mediantes sus solas fuerzas y con enorme esfuerzo- labrarse un nombre y hacerse un hueco en la sociedad, que siempre consideró precario, amenazado:

“Pues Bretón”, dijo hablando de sí mismo, “ha tenido que formarse a sí mismo, y eso en las escuelas públicas, y en los cuarteles, y en los 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 que primero se ríe de sus chistes.” (Molins, 1883: 75)

El segundo rasgo definitorio de la personalidad de Bretón parece estar en estrecha relación con este primero. Muy posiblemente al considerar precario lo conseguido, Bretón acusó con fuerza los reverses en sus relaciones (disputas con Larra, críticas adversas, enemiga política, muerte de su madre, estafa de un amigo...); por ello, si en algún tiempo pasado pudo parecer jovial,

“Nuestro autor, á medida que iba entrando en años, se prestaba menos á esas *reconvenciones* y *bromas*; tomaba á agravio personal la más leve observación á sus dichos ó escritos; y en esto más que en nada demostraba la acedia creciente y la herida nunca cicatrizada de su carácter.” (Molins, 1883: 426)

Bretón de los Herreros nació en La Rioja (Quel, 19 de diciembre de 1796), tierra en la que vivió hasta los once años, a la que volvió después en alguna esporádica ocasión, y con la que mantuvo una relación tangencial. La lectura de su correspondencia y de sus obras revela consciencia de los orígenes y un cierto afecto por ellos, pero, como bien hace notar Le Gentil, “on ne s’aperçoit pas

[..] qu'il en fût (por su tierra) vivement touché" (Le Gentil, 1909: 3). A Quel dedicó el romance *Mi lugar* y el artículo en prosa *El matrimonio de piedra*, glosando la leyenda del Picuezo y la Picueza, dos grandes rocas que hay sobre su pueblo. En sus comedias hay algunas referencias topográficas riojanas (a Logroño o Calahorra, como lugares de paso). Sus cartas muestran una cierta complacencia por las bondades naturales de su tierra, y un acercamiento interesado a sus gentes cuando de lo que se trataba era de conseguir suscripciones para la publicación o venta de sus obras literarias.

En 1811, a la muerte de su padre, ya en Madrid, se vio obligado a abandonar sus estudios de humanidades en el Real Colegio de Padres Escolapios de San Antonio Abad. La dependencia económica de un tío materno debió de ser enojosa y humillante para el joven Bretón, a juzgar por el crudo panorama que trazó en *Los dos sobrinos* o *La escuela de los parientes*, comedia que parece responder en algunas situaciones y sentimientos a vivencias personales.

Se alistó entonces (24 de mayo de 1812) en el ejército, en plena guerra de la Independencia, y se mostró en público fervoroso partidario de la Constitución liberal promulgada ese año. En el ejército permaneció hasta el ocho de marzo de 1822. Esta vida militar, a la que dedicó su juventud, aparece con mucha frecuencia en su obra teatral, tanto en la configuración de personajes castrenses (frecuentísimos; vid. v.g. el don Martín de la *Marcela* o los don Pablo y don Matías de *Muérete ¡y verás!*), como en obras de ambientación plenamente militar, como *Pascual y Carranza*.

Tras esta etapa militar Bretón ingresó en la administración y dio comienzo a su actividad literaria. En Quel, en donde se ocultó tras el triunfo absolutista, leyó las obras de Moratín y, como él mismo manifestó, quedó desde entonces poseído "de una afición casi supersticiosa" (Molins, 1883: 20) por el renovador neoclásico. Movido por el magisterio de Moratín estrenó el 14 de octubre de 1824 la primera de sus 103 comedias originales, *A la vejez, virtuelas*, a la que siguieron otros títulos que gozaron del favor del públi-

co y fueron abriéndole a Bretón un hueco en el mundo literario de la época: *Los dos sobrinos o la escuela de los parientes* (de 1825), *A Madrid me vuelvo* (1828), y, sobre todo, *Marcela o ¿a cuál de los tres* (de 1831), que fue ya un éxito considerable y consagró a su autor como comediógrafo de valía.

Ese mismo año de 1831 Bretón inició su actividad de redactor periodístico, que desarrolló en periódicos como *El Correo Literario y Mercantil*, *La Aurora de España*, *La Abeja* (después *El Universal*), o *La Ley*. En ellos ejerció como crítico literario teatral, escritor de artículos (sobre todo de costumbres) y poeta satírico.

Éxito similar al de la *Marcela* lo volvió a conseguir Bretón en otras -espaciadas- ocasiones, con *Muérete ¡y verás!* (de 1837), *El pelo de la dehesa* (1840), *¿Quién es ella?* (1949) y *La escuela del matrimonio* (1852).

Bretón simultaneó su actividad literaria con el desempeño de cargos en la Administración, no sin antes haber experimentado una llamativa mutación ideológica, del liberalismo al conservadurismo. Tras una etapa de desasosiego, a raíz de la restauración del régimen absolutista (fracaso del alzamiento de Riego, episodio de los Cien mil Hijos de San Luis), en que, como liberal manifiesto, hubo de vivir de incógnito, Bretón fue mudando su ideología para acomodarse a la situación política dominante. En 1836 fue nombrado Bibliotecario Segundo de la Nacional, y en el 47 pasó a ser Director y Bibliotecario Mayor, cargos que ocupó hasta el 54. Desempeñó, asimismo, los cargos de Administrador de la Imprenta Nacional y fue Director de *La Gaceta de Madrid* (a manera de B.O.E. de la época) entre 1843 y 1847.

En 1853 fue elegido miembro de número de la Real Academia Española de la Lengua y, como Secretario de la institución llevó a cabo una tarea ingente.

Su sobrino describe la muerte del autor: el 8 de noviembre de 1873 Bretón es un hombre anciano, volcado en la corrección constante de sus obras, como si, extinguidos ya los últimos honores (visi-

ta personal del rey de Brasil en febrero de 1872), sin hijos, y lejos ya su esposa (doña Tomasa Andrés y Moyano), los últimos amigos (Molins, Ventura de la Vega), adversarios (Larra, Martínez Villergas), tuviera el convencimiento de que su producción literaria era su razón de vivir y el legado de su vida. Y no es extraña esta devoción hasta esos últimos momentos, ya que no hacía sino continuar la actividad constante y tenaz del hombre que debió hacerse a sí mismo y que abasteció de comedias a la escena española durante más de cuarenta años (1824-1867), consiguiendo cinco éxitos relevantes y dejando su sello propio (a la vez que transmitía la fórmula teatral renovadora de Moratín) hasta la "alta comedia"; siendo, por tanto, pieza esencial en la renovación del teatro español.

LA OBRA DE BRETÓN DE LOS HERREROS

Producción literaria y lexicográfica

Basta echar una ojeada al catálogo de sus obras, que él mismo incorporó en la edición de 1883 (pp. XIX-XLVIII), para notar lo prolífico de la actividad literaria de Bretón y la variedad de géneros en que se ejerció.

Presenta este catálogo 103 obras de teatro originales, 64 traducciones (fundamentalmente del francés; Scribe, Marivaux), 10 refundiciones, 400 artículos (de crítica teatral, sobre todo y unos pocos de costumbres), 387 composiciones poéticas 562 notas sobre sinónimos.

Telón de fondo

Esta aportación -donde no cabe duda de que lo más valioso y original es la comedia- se desarrolla sobre un telón de fondo literario variable. En los comienzos, su fórmula escénica recibe el aliento del teatro del Siglo de Oro (versificación variada, vitalidad en la inclusión de motivos...), y encuentra su modelo, bien defini-

do, en la nueva modalidad literaria aportada por Moratín, caracterizada por la poética neoclásica (de respeto a las tres unidades y finalidad docente, sobre el eje de la verosimilitud) y una temática burguesa, que plantea problemas humanos emanados de las costumbres de la época, que acaban por resolverse gracias a la comprensión generosa de uno de los personajes del conflicto.

Sobre esta base, y ya obtenida su fórmula teatral, Bretón se encuentra con el Romanticismo y entabla con él una relación que no puede ser entendida -como en ocasiones se ha querido ver- como de rechazo inmediato y visceral. La relación es más compleja. Cabe notar, al respecto, que Bretón compartió, y hasta impulsó, actitudes literarias con y de los románticos, como -y es aspecto de la máxima importancia- el interés por devolver variedad a las formas métricas; por otro lado, es un hecho fácilmente constatable que llegó, incluso, a experimentar con la fórmula dramática romántica (*D. Fernando el Emplazado*, *Vellido Dolfos*). Sin embargo, es evidente que la concepción de la vida y del arte que sustentaba Bretón no se compadecía con la romántica: de ahí el choque, resuelto por él en la caricatura del nuevo movimiento. Del Romanticismo Bretón sólo mostró la faceta desahogada y risible del movimiento. En ningún momento hay una reflexión o crítica serena. Da la impresión de que Bretón no supo -o quiso- ver el alcance de la revolución romántica en el arte y en la vida, y que, si llegó a conseguirlo, se notó sin aliento para seguir ese camino.

Siendo tan dilatada la vida teatral de Bretón, pudo asistir al final del Romanticismo en novela y teatro y a la búsqueda de nuevas fórmulas dramáticas para una sociedad que ya no se satisfacía ni con la comedia ligera ni con los dramas románticos. La "alta comedia" tomó de Bretón el esquema básico, el que había heredado de Moratín y había asentado en el teatro español, pero rechazó los asuntos y aire de su teatro (intrascendentes, de tono amable), derivando hacia problemas humanos y sociales más serios y escabrosos: la falsedad, el adulterio, el engaño económico... Bretón se vio obligado a realizar un nuevo esfuerzo para acercarse a obras de

éxito como *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, o *El tanto por ciento* de López de Ayala, y a esta última etapa corresponde una de sus mejores obras: *La escuela del matrimonio*.

Ideario dramático

La labor como crítico teatral realizada por Bretón de los Herreros en *El Correo Literario y Mercantil* (Díez Taboada y Rozas, 1965) permite reforzar el conocimiento que sobre las ideas dramáticas sustentadas por Bretón se desprende de su realización escénica: en los artículos de *El Correo* quien expone es el autor teatral que ya dispone de una preceptiva dramática ejercitada y contrastada en las tablas; por ello, estos textos periodísticos vienen a ser una explicitación teórica de lo que implícitamente se halla en las obras, aunque en ocasiones haya ligeros (y no tan ligeros) desacuerdos.

No se extiende, sin embargo, ni profundiza Bretón en sus aserciones; salvo unos pocos artículos dedicados expresamente a aspectos de la realización teatral (sobre los actores, los apartes, los monólogos...), que son, más bien, consideraciones de práctica escénica antes que elucubraciones teóricas, el resto de su aportación crítica lo componen las pocas líneas que cede la narración del argumento a otras consideraciones técnicas en sus apreciaciones sobre las obras que juzga. Por lo general, este apartado se cumple con una breve referencia valorativa a la verosimilitud, a la comicidad, al fin moral de la fábula, al interés con que progresa la acción, a la agilidad del diálogo y a las bellezas que encierre, a la propiedad -casticismo- del lenguaje, y al quehacer de los actores. Todo ello, expuesto con brevedad y con tendencia a la repetición casi formulística, confecciona una preceptiva dramática de pocos aspectos, pero muy arraigados.

Bretón, heredero de poéticas neoclásicas, considera la comedia como "imagen de la vida" y "pintura fiel de las costumbres" (Díez Taboada y Rozas, 1965: 3). Siguiendo el magisterio de

Moratín y respondiendo a sus propias cualidades como dramaturgo, se decanta por la sencillez de la trama, que puede favorecer un manejo ventajoso de “las pasiones y demás ornamentos del drama.” (Id.: 98)

En lo relativo a la configuración de los elementos básicos que ha de contemplar una obra bien realizada aciertan Díez Taboada y Rozas al señalar la verosimilitud como idea central de la crítica de Bretón; el autor desarrolla su creencia al respecto en un artículo de 23-XI-1831: *“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.”* (Id.: 6); y más tarde también llega a definirla: *“la verosimilitud, esto es, la fiel imitación de la naturaleza en su marcha ordinaria, en su orden natural y no en sus excepciones...”* (Id: 479).

El concepto de verosimilitud guarda una relación estrecha con el de la intención moral y el de la comicidad.

La comedia, tras la estela de la preceptiva neoclásica y los pasos de Moratín, se endereza a la mejora moral de la sociedad, bajo el expediente de poner de manifiesto los vicios y abusos de la misma; ello se ha de realizar mediante la generalización (*“atacar los abusos, los vicios; pero no á las personas que los cometen, por muy despreciables, por muy delincuentes que sean.”* (Id.: 479), y *“con el arma más propia de un drama cómico: la sátira.”* (Id.: 69). La idea moral ha de impregnar la trama argumental y derivarse de ella para el espectador de forma natural: *“Algunos habrán echado quizá de menos una sentenciosa moraleja después del desenlace: nosotros, si vale nuestra opinión, creemos que hubiera sido inútil y aun perjudicial al efecto del drama, cuya moral bien claramente se deduce de la misma acción sin necesidad de un epílogo”* (Id.:113-4), y, por supuesto, ha de distinguirse la intención moral del autor del éxito con que la doctrina sea recibida; en ello el fin moral depende , en primer término y de manera definitiva, de la verosimilitud: *“La pieza envuelve un principio conoci-*

damente moral... Sí, señor; pero apoyado sobre cimientos falsos, grotescos y repugnantes, ¿qué efecto había de producir en el auditorio?" (Id.: 266). La idea se resume en el conocido verso heredero de Boileau, que, como notan Díez Taboada y Rozas, Bretón repite con frecuencia: "*L'esprit n'est point emu de ce qu'il ne croit pas*".

Con respecto a la comicidad, si Bretón "*ha construido la sua commedia in modo da raggiungere un felice equilibrio fra il proposito di correggere i costumi borghesi e la volontà di non annoiare il pubblico con riflessioni didattiche e moraleggianti.*" (Garelli, 1983: 54) -lo que cabría analizar en sus diferentes tipos de comedia-, en su crítica teatral el equilibrio se suspende a favor de la comicidad. Este es el rasgo del que con mayor encomio habla Bretón y que raramente falta en ninguna de sus críticas como aspecto positivo de las obras; ello es así en tal medida que, como exponen Díez Taboada y Rozas: "*La comicidad tiene para Bretón tal importancia que suele llegar en sus críticas hasta atenuar su intransigencia por la verosimilitud. Es frecuente que perdone defectos de estructura a cambio de situaciones verdaderamente cómicas.*" (Id.: 19).

Siendo esto cierto, erraríamos, sin embargo, al considerar la relación verosimilitud-idea moral-comicidad en los solos términos en que lo hemos hecho y como elementos exclusivos de su crítica y de su visión teatral, porque si sobre la verosimilitud se adelanta la comicidad, y si el fin moral depende de la verosimilitud, lo cierto es que todo ello cede en importancia ante el concepto que preside toda su crítica y toda su actividad teatral: el *efecto teatral*; Bretón lo afirma de manera rotunda: "*el efecto teatral es lo primero que se propone el poeta dramático; es su ley suprema, y no ha de renunciar á un argumento feliz porque en la combinación de su fábula sea imposible sujetarse á las reglas, si puede prometerse un éxito glorioso, separándose de ellas sin chocar demasiado contra la verosimilitud.*" (Id.: 40-1)

Cómo pueda definirse ese concepto hay que inferirlo de otras breves apreciaciones esparcidas en sus escritos periodísticos; bien parece que por ello haya de entenderse la capacidad de ganar y tener suspenso el interés del espectador: *“Sin embargo, el extraordinario y no interrumpido interés que inspira el drama apenas deja advertir esta y otras inverosimilitudes de que adolece. Pocos de su especie están escritos con tanta felicidad para lo que se llama efecto teatral.”* (Id.: 64). Todos los elementos que integran la obra teatral han de contribuir con su acierto a lograr este fin último: *“...los espectadores están poco dispuestos á tolerar semejantes acciones inverosímiles como este defecto, el mayor de que puede adolecer una obra dramática, no esté compensado con muchas bellezas, ya en el diálogo, ya en la disposición general de la fábula, ya en sus diversos incidentes, ya por último en un desenlace que agrade y sorprenda sin ser maravilloso.”* (Id.: 182). Cuando así sucede, los demás criterios se ven desplazados: *“el espectador no puede menos de sentir sin examinar, y esperar sin reprender.”* (Id.: 64); *“la situación interesa tanto á los espectadores que la crítica se ve forzada á enmudecer.”* (Id.: 46).

En definitiva, se trata de una concepción teatral que concede una posición relevante en la dinámica teatral al público y a su agrado: *“Comedia que divierte al público y le arranca palmadas egerce en gran parte su oficio, pues dijo el inmortal Horacio:*

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae;
y sabido es que el público asistente
á los teatros quiere, ante todas cosas, que le diviertan. “
(Id.: 252).

Como se verá más adelante (en el estudio de los artículos de teoría y crítica teatral), lo que caracteriza a la concepción dramática de Bretón, si no es la originalidad de su pensamiento, sí lo es la mirada global que posee del teatro; mirada que abarca desde el texto a los espectadores, desde los primores poéticos y versificatorios, a los problemas de acondicionamiento de los teatros. En su

artículo sobre “la versificación en la comedia” (también en otros) condensa su concepción teatral²

Características de la comedia bretoniana

Ya en época de Bretón los críticos literarios notaron que la producción de este autor no se reducía a una mera copia y reiteración de la fórmula moratiniana, sino que después de una primera etapa en la que siguió muy de cerca (y en lo que supo y pudo) a Moratín, Bretón fue desarrollando un tipo de comedia de sello propio. Caracteriza su fórmula teatral la deshumanización (teatralización, muchas veces) con que se aborda trama y personajes; el tono ligero y amable de los conflictos –que rara vez llegan a alcanzar ese estatus; el interés puesto en mayor medida en divertir que en enseñar; la presentación de personajes– tipo, las más de la veces caricaturizados; la decantación del esfuerzo artístico hacia la superficie textual: hacia la versificación³, la viveza del diálogo, la expresión caracterizadora de un personaje-tipo o de un uso de época o el chiste verbal.

2. “¿Cómo puede negarse el título de poeta”, dice Bretón, “ a quien ha sabido dar lecciones de moral en un cuadro animado, ingenioso, elocuente, complicado sin confusión, y capaz de deleitar a un auditorio numeroso, exigente y que cada día se renueva sin recurrir al cómodo expediente de los oráculos y los sueños y los prodigios? Si la poesía es un arte de imitación”, concluye”, ¿en cuál de sus obras es más completa la imitación que en la comedia.”

3. Bretón abogó por realizar un teatro versificado, predicando con el ejemplo de una obra teatral escrita en verso (salvo contadas y no importantes excepciones (como *Entre santa y santo...*, por ejemplo). Su discurso gratulatorio a la Real Academia permite ver su concepción al respecto y las razones que le inclinan a considerar apropiado el uso del verso en el teatro.

Entiende la versificación como un ornato placentero en la comedia, que, si bien puede no ser indispensable, sí es “de suma conveniencia”. El diálogo versificado de la comedia, que no debe alejarse mucho de la prosa, permite al autor conseguir una “fluidez hermanada a la naturalidad”, “precisión”, “desembarazo” o poetizar conceptos de suyo vulgares.

Si bien es cierto que los clásicos del Siglo de Oro son el espejo en que desea mirarse Bretón y con los que ejemplifica, es tan enorme la distancia de capacidad poética que los separa de ellos que toda su preocupación se desvía desde los asuntos propios del lenguaje poético (vocabulario, tropos y figuras...) hacia la adecua-

Es evidente que este teatro busca el camino más corto para llegar con rapidez –y eficacia– al público. De esta decisión derivan los méritos y los defectos que pueden achacársele. Se trata de una comedia de pasatiempo, en la que no se plantean verdaderos problemas humanos: sin lugar a dudas este teatro no acrece el conocimiento del alma humana. Relacionada con esta característica está la inconsistencia de los argumentos: la trama no supone una sucesión de situaciones que permitan –mediante el enfrentamiento– el desvelamiento y solución del interior humano de los personajes; se trata, más bien, de situaciones dispuestas, por lo general, con simetría, para lucir unos personajes y sus galas tipológicas y verbales. Y en la misma línea: la falta de espesor de los personajes, que o son planos o cuasi planos, pintados con trazos fuertes, muy reconocibles y caricaturizables; rara vez tienen la mínima complejidad, y su actuación, como de tipos, es absolutamente previsible, salvo en los pequeños detalles de sus gracias verbales.

Valoración de este teatro

Dos son los enfoques desde los que se ha de abordar la valoración del teatro bretoniano: el uno, histórico; el otro, estético. En cuanto a su funcionalidad histórica, no cabe duda de la importancia capital del teatro de este autor como asentador y transmisor de la fórmula teatral renovadora de Moratín, que, sedimentada y popularizada por Bretón, fue el antecedente de la “alta comedia” y, con ella, del teatro moderno español.

Constatada esta evidencia histórica, y ya en el plano estético, es evidente que, si al teatro se le pide empeño trascendente y se fija entonces la atención de manera exclusiva en las características del teatro bretoniano que acabamos de apuntar (superficialidad, elusión de problemas profundos, inconsistencia argumental, plati-

ción de diversos metros al diálogo de la comedia (romance / redondilla) y hacia la dificultad de diferentes tipos de romance.

tud de sus personajes) el juicio no puede ser sino adverso (A. del Campo, 1947: 54-5).

No es a esa vertiente de trascendencias a la que se adscribe el teatro bretoniano, pero las virtudes teatrales de sus obras lo convierten en un maestro del teatro de diversión, un artesano de juguetes cómicos que todavía hoy consigue el "efecto teatral", la diversión del público que buscó y consiguió en su época. Las últimas experiencias teatrales de envergadura, con grupos profesionales, sobre el teatro bretoniano (Logroño, 1989) o con aficionados (Logroño, 1996) demostró de modo fehaciente que la virtud cómica de este teatro seguía en vigor; y estas habrán sido, sin duda, las facetas tenidas en cuenta por Francisco Nieva, cuando pedía que se volviera la vista atrás en nuestro pasado escénico y se exhumara la figura de Bretón ("Había que decirlo", ABC, 18-3-1988, 3).

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

- BRETÓN DE LOS HERREROS, M., 1969, *Muérete, ¡y verás!. El pelo de la dehesa*. Edición, prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés. Madrid.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M., 1969, *Marcela, o ¿a cuál de los tres?*. Edición e introducción de José Hesse. Madrid.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M., 1975, *Marcela, o ¿a cuál de los tres?. Muérete, ¡y verás!. La escuela del matrimonio*. Edición, prólogo y notas de Francisco Serrano Puente. Logroño.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M., 1984, *El pelo de la dehesa*. Edición de José Montero Padilla. Madrid.
- CALDERA, E., 1978, *La commedia romantica in Spagna*. Pisa, Giardini.
- CAMPO, Agustín del, 1947, "Sobre la "Marcela" de Bretón", *Berceo*, II, pp. 41-55.
- CHASKIN, S., 1968, *Social Satire in the Works of Manuel Bretón de los Herreros*. University of Virginia.
- COREY, J. A., 1972, *The Comedies of Manuel Bretón de los Herreros*. Los Angeles.
- DÍEZ TABOADA, J.M. y ROZAS, J.M., 1965, *Bretón de los Herreros. Obra dispersa. I. El Correo Literario y Mercantil*. Edición y estudio de... Logroño.
- FLYNN, Gerard, 1978, *Manuel Bretón de los Herreros*. Twaine, Boston.
- GARELLI, Patrizia, 1983, *Bretón de los Herreros e la sua 'formula comica'*. Imola, Galeati.
- GIES, David T., 1994, *The Theatre in Nineteenth-century Spain*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LE GENTIL, George, 1909, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*. Paris.
- MURO, M.A., 1985, *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*. Logroño, I.E.R.

- MURO, M.A. y SÁNCHEZ SALAS, B., 1989, *“Una de tantas, Lances de carnaval, Por no decir la verdad. Introducción y notas de...Logroño, Gobierno de La Rioja.*
- MURO, M.A., 1991, *El teatro breve de Bretón de los Herreros.* Logroño, I.E.R.
- QUALIA, Charles B., 1941, “Dramatic Criticism in the Comedias of Bretón de los Herreros”, *Hispania*, 14, pp. 71-8.
- ROCA DE TOGORES, Mariano (Marqués de Molins), 1883, *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras.* Madrid.
- SÁNCHEZ SALAS, B., 1990, *Manuel Bretón de los Herreros y La Rioja: una relación tangencial.* Logroño, I.E.R.