

LA HERENCIA COSTUMBRISTA BRETONIANA EN EL TEATRO BREVE POSTERIOR

M^a Pilar Espín Templado

UNED. Madrid

El período cronológico que ocupa el éxito de la comedia bretoniana, desde la desaparición de Moratín hasta la representación de la *La conjuración de Venecia* en 1834, que inaugura el romanticismo en nuestro teatro, su mantenimiento en cartel durante todo el período romántico, y posterior adaptación a la incipiente “alta comedia”, sitúa a Bretón de los Herreros en un lugar privilegiado como transmisor de la tradición teatral que enlaza el costumbrismo moratiniano con el del período romántico que desembocará a su vez en el costumbrismo finisecular.

Como es sabido, Bretón escribió 103 obras originales y tradujo 62, sin contar las refundiciones de comedias antiguas. Lo dilatado de su producción, ya que entre su primera y última obra media un espacio de cincuenta años, la reviste de particular importancia, pues se inicia en el período de más bajo nivel de nuestra escena constituyendo por sí misma el único teatro de cierta calidad en los años que precedieron al movimiento romántico y manteniéndose en vigor durante dicho período, representó un ejemplo de moderación y de equilibrio, enlazando los logros de Moratín con el teatro realista de la segunda mitad de siglo.¹

La comedia bretoniana costumbrista supone la principal aportación del teatro cómico español entre 1825 y 1868, ¿qué queda de esta comicidad y de este reflejo de costumbres de la sociedad del XIX en el teatro cómico inmediatamente posterior? Si bien es verdad que “la alta comedia” va a verse influenciada por su

1. Alborg, Juan Luis, *Hª de la Literatura Española*, tomo IV, Madrid, Gredos, 1980, p. 635.

obra, tampoco lo es menos que el cambio de talante respecto a la comicidad y pre-tensiones, en la obra de Ventura de la Vega, de Tamayo, o de Lopez de Ayala es radical. Una mayor repercusión va a tener la comedia bretoniana en el teatro breve inmediatamente posterior que llegará a su máximo apogeo en el último tercio del siglo XIX, tras la Revolución del 68. Nos situamos pues, en un período cronológico, que, con las conseguidas libertades de imprenta y de expresión, propiciará otro tipo de teatro más popular que, según pretendo demostrar, recogerá no sólo esta herencia cómica costumbrista de la comedia bretoniana, sino también la huella del costumbrismo romántico, en su específico género el cuadro o artículo de costumbres, como he descrito en otra ocasión, trasladándolo al teatro.²

Si Bretón instaure la fórmula costumbrista-realista en sus comedias en pleno apogeo del Romanticismo, es evidente que debemos reflexionar sobre el significado de estos tres términos que representan la literatura moderna en una doble vertiente: el costumbrismo y el realismo por un lado, y el romanticismo por el otro.

Parto del concepto de “*mimesis costumbrista*”, acertado término que designa a “una nueva representación ideológica de la sociedad, que implica una concepción moderna de la literatura, entendida como forma mimética de lo circunstancial y lo local mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y comportamiento colectivo”³, porque me parece que designa con exactitud el marco contextual en donde se encuadra el teatro bretoniano y el posterior teatro breve finisecular.

Pintar las costumbres, es decir, “la vida civil”, es lo que se propuso Ramón de la Cruz, quien en el prólogo a la edición de sus obras, de 1786, alardea de que sus sainetes sean “pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas”. Esta equiparación entre “vida civil” y “costumbres”, en términos de crítica literaria, la recoge también Moratín, cuando explicando su definición de la comedia, dice que el poeta cómico ofrece “a la vista del público pinturas vorosímiles de lo que sucede ordinariamente en la vida civil” y que “la comedia pinta a los hombres como son, imita las costumbres nacionales y existentes”. Esta representación lite-

2. Espín Templado, M^a Pilar, “El costumbrismo del teatro breve durante el último tercio del siglo XIX y sus raíces románticas”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Tomo IV, Birmingham, 1995, pp. 130-139.

3. Escobar, José, “Costumbrismo y novela: el costumbrismo como materia novelable en el siglo XVIII”, *Ínsula*, 1994, n^o 574, pp. 26-27.

raria de la vida civil de Moratín o de R. de la Cruz, será continuada en el siglo siguiente por los autores de comedias y de cuadros de costumbres, como Bretón de los Herreros y Mesonero Romanos.

La mimesis costumbrista - el costumbrismo, el realismo –en palabras de Escobar– “quiere ser mimesis de la historia presente, de la prosa de lo particular, y no de la poesía de lo general, según la concepción aristotélica clásica. En la literatura la mimesis costumbrista se desarrollará en diversos géneros: el cuadro de costumbres, la comedia de costumbres, la novela de costumbres. Tiene una pretensión documental.” Durante este período, el costumbrismo, lo que se ha llamado paradójicamente el “costumbrismo romántico”, mantiene con la estética romántica una relación de simultaneidad antagónica. En el plano literario, el Romanticismo se suele oponer al Neoclasicismo, pero según Escobar, a lo que se opone realmente es a la mimesis costumbrista generadora del realismo.⁴ Esta mimesis costumbrista, desde sus orígenes dieciochescos y durante su continuidad en el siglo XIX, en los diversos géneros literarios costumbristas, en autores como R. de la Cruz, Tomás de Iriarte y Moratín en el teatro, Ramón de Mesonero Romanos en el cuadro de costumbres, o en Bretón de los Herreros, tanto en el teatro como en el cuadro de costumbres, se sustenta en la reivindicación de la clase media burguesa frente a la literatura aristocrática del antiguo régimen representada por el clasicismo. El teatro cómico y cómico-lírico breve finisecular añadirá la reivindicación del elemento más popular que tímidamente se dejaba asomar en el período romántico de mediados de siglo.

El estudio de la producción dramática bretoniana por un lado y por otro del teatro breve que se desarrolla en las décadas siguientes, es decir que ocupará el último tercio del siglo XIX, evidencia que este legado costumbrista de la comedia y del artículo de costumbres de la época romántica, ambos géneros cultivados especialmente por Bretón, no caerán en el vacío ni tan sólo desembocarán en el auge de la novela realista, sino que serán recogidos por los dramaturgos del último tercio de siglo, los libretistas del teatro por horas, autores del famoso Género Chico.

Podría fijarme exclusivamente en el teatro breve de Bretón, ya que será en el teatro posterior de estas características donde voy a detenerme, intentando dibujar un somero panorama de lo que supuso la fórmula cómica-costumbrista breto-

4. Escobar, José y Romero Tobar, Leonardo, “La mimesis costumbrista”, en *Historia crítica de la Literatura Española*, 5/1, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 234-238.

niana para el teatro breve finisecular en sus diversos subgéneros dramáticos, pero prefiero no limitar el elemento costumbrista bretoniano tan sólo a su obra breve, porque también interesa la prosa bretoniana de sus artículos de costumbres o los cuadros costumbristas que abundan en sus comedias extensas como iré exponiendo más adelante.

Si Bretón, en su teatro breve, tendrá en E. Escribe su modelo “más definido y constante, no puede obviarse la influencia que pudo recibir del teatro español, tanto de la comedia del s. XVII –Lope, Calderón, Moreto, Alarcón, Tirso–, como del entremés y el sainete, de donde toma estructuras y recursos dramáticos”.⁵, siendo esto otro punto en común más con los autores del teatro por horas finisecular, ya que en los mejores de ellos se da una voluntad de enlazar con el sainete clásico del Siglo de Oro, como en el caso de Ricardo de la Vega, Tomás Luceño, Carlos Fndez-Shaw, J. López Silva..., etc.⁶

Sin afán de exhaustividad, revisemos el ideario dramático de la comedia bretoniana, para observar su permanencia en el teatro breve posterior.

Como fiel seguidor de Moratín, y de las reglas más características del teatro neoclásico, Bretón respeta al máximo, en todo su teatro, las unidades de espacio y tiempo, y por supuesto la de acción. Esta reacción lógica contra las “desmesuras” del teatro áureo, va de acorde con la búsqueda de la “verosimilitud” en orden a ofrecer una moralidad a los espectadores. Sin embargo, como concluye Muro, Bretón “elude en ocasiones el empeño moral y con gran frecuencia atenta contra lo verosímil”, siendo el respeto a las unidades “una circunstancia de creación teatral, asumida con convencimiento y desarrollada sin cuestionamiento alguno”.⁷

En cuanto a la verosimilitud y la moralidad, Bretón tiene muy en cuenta el fondo moral de las obras, uniendo con frecuencia lo ético y lo verosímil, “pues faltando a la verosimilitud, nada razonable se puede hacer, ni decir sobre la escena”. 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. Solamente en aras de la

5. Muro, Miguel Ángel, *El teatro breve de Bretón de los Herreros*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1992, p. 14.

6. Espín Templado, M^a Pilar: “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático en el teatro español”, *Epos. Revista de Filología*, Madrid, Uned, 1987, vol. III, pp. 97-122.

7. Muro, Miguel Ángel, *Ob.cit.*, p. 122.

comicidad puede Bretón atenuar su intransigencia por la verosimilitud, llegando a perdonar defectos de estructura a cambio de situaciones verdaderamente cómicas.

En todo ello observamos su coincidencia con el teatro cómico breve de los dramaturgos del teatro por horas, en cuyos subgéneros, salvo en la *Revista (cómicolírica)*, se respeta la unidad de acción y de tiempo, y en la de lugar, tan sólo se alternan los escenarios exteriores con los interiores en diversos cuadros dentro del acto único. En cuanto a la ética, los sainetes y otras piezas del teatro breve consolidan el orden moral establecido, sin cuestionarlo.

A pesar de que Bretón, en su artículo de crítica teatral “De los sainetes” del 30-XII-1831, ataca en cierta medida al sainete: “estas piezas dramáticas, que antiguamente se llamaron entremeses, en general no tienen otro designio que el de hacer reír con chocarrorías y desvergüenzas”, no por ello deja de admitir que “*algunas de ellas, en muy corto número, pintan las costumbres de nuestra plebe y a veces con mucha sal*”. Subrayo esta última frase para destacar que el ataque de Bretón hacia el sainete contiene ciertas salvedades, aunque ya nos deja constancia de que este género requería su renovación, como antaño al entremés le había sucedido respecto al sainete., cuando afirma: “No decimos por esto que deban proscribirse en nuestras tablas todos los sainetes sin excepción. Algunos merecen indulto, y otros, aunque no tan buenos, podrían reservarse para ciertas clases del pueblo que concurren por las tardes al teatro en pascua y otros días de huelga”. Admite Bretón, en el citado artículo, que aunque todavía en la época, por necesidades de programación, son necesarias estas pequeñas piezas jocosas “para templar las melancólicas impresiones que dejan las tragedias y otros dramas serios que alternan con las comedias de costumbres, o bien para dar más duración al espectáculo”... “nuestros teatros pueden llenar actualmente este objeto acudiendo al vaudeville francés, tesoro de agudezas (el cual), preciso es hacerle esta justicia, 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”⁸.

Como bien predijo Bretón, el vaudeville francés, adaptado y comprimido en un acto, será ahora la pieza teatral breve que no sustituirá al sainete, pero al menos

8. Bretón de los Herreros, M.: *Obra dispersa. El Correo literario y Mercantil*. Edición y estudio de J.M. Diez Taboada y J. M. Rozas. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965, pp. 170-171.

alternará con él, configurando un nuevo subgénero dramático dentro del Género Chico, el llamado “juguete cómico”, o “cómico-lírico” cuando iba acompañado de música, y que triunfará en el teatro por horas finisecular. En lo que no acertó Bretón fue en el porvenir del sainete, pues el juguete cómico no sólo no logró suprimirlo, sino que, cada vez más en auge el teatro popular a consecuencia de la Revolución del 68, el público aburrido de la larga duración y seriedad de la tragedia y de “otros dramas serios”, por utilizar sus mismos términos, desvió sus preferencias hacia la pieza breve y jocosa, y dentro de ella, a la que evidentemente tenía más arraigo y tradición, el tan traído y llevado sainete, que no sólo no cayó en el olvido sino que experimentó un auge desmedido con los saineteros del Género Chico.

La pieza breve cómica o cómica-lírica, además del *sainete (lírico)*, como hemos dicho tomó cuerpo en el *juguete cómico (lírico)* derivado e imitado del *vau-deville* francés, (tal como Bretón mismo recomendó), y además en otros subgéneros dramáticos como la *revista*, la *parodia*, la *zarzuelita* y la *opereta*; este teatro cómico breve triunfaría a partir de la década de los setenta, con la fórmula empresarial del *teatro por horas*, sistema mediante el cual se estableció una especie de sesión continua de estas obritas en un acto que no excedieran la hora de representación, durante cuatro horas seguidas, con entrada independiente para cada hora, a precio más barato que la función larga.⁹

Los teatros por horas que proliferaron en Madrid y Barcelona, y aunque en menor medida también en provincias, dieron lugar a un auge del teatro cómico breve que será conocido como Género Chico y que recogerá de la fórmula cómica costumbrista que le había precedido, esto es de la comedia bretoniana, muchos de los tópicos temáticos: la dualidad Madrid/provincias, la sátira antiromántica, el humor, la tipología de los personajes y el valor esencial de la palabra como resorte de comicidad teatral.

En el teatro de Bretón los personajes a menudo tienden a la caricatura, convirtiéndose en la mayoría de los casos en tipos, especialmente en su teatro breve, tendiendo a la esquematización, y carencia de matización¹⁰. La rapidez es pues una característica tanto del teatro breve de Bretón, consecuencia lógica del esquematismo y presentación de estos personajes-tipo, al igual que sucederá en el Género Chico.

9. Espín Templado, M^a Pilar, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.

10. Muro, Miguel Ángel, *Ob.cit.*, pp. 118-119.

Pero tampoco hemos de olvidar en la creación de los personajes bretonianos el influjo de la moda de las tipologías tan en boga en la época. Recordemos que la descripción de tipos, heredados de los artículos del Curioso Parlante y otros costumbristas, pasa a ser materia tónica en las colecciones desde *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) en la que colabora Bretón, llegando hasta las demás colecciones que surgen a imitación y derivadas de ésta, ya coetáneas de los dramaturgos “por horas” del último tercio de siglo, quienes a su vez colaborarán en las mismas, y trasladarán mucha de su inspiración costumbrista a sus breves piezas dramáticas.¹¹ Veremos a continuación que tanto los *tipos* de las colecciones de artículos de costumbres, como algunas *escenas* costumbristas de las comedias de la época romántica, pasarán a ser materia de este teatro breve finisecular cómico-lírico, que ampliará al cuarto estado su carácter de reivindicación en esta nueva manera de captación de la realidad que se inicia con la modernidad: la mimesis costumbrista.

Entre los tipos urbanos femeninos que Bretón describirá en *Los españoles pintados por sí mismos* se encuentran la lavandera, la castañera, y la nodriza, todos ellos tipos femeninos repetidos hasta la saciedad en el Teatro por horas. Detengámonos en la *criada* que en sus facetas de nodriza, niñera o ama de cría, será uno de los personajes-tipo ineludibles en las piezas del Género Chico. Recordemos la famosa *Menegilda* de la revista *La Gran Vía* (1886) de Felipe Pérez y González, con música de Federico Chueca. En este personaje quedarán quintaesenciadas todas las “virtudes” y “cualidades” del oficio, siempre desempeñado por mozas que, procedentes del pueblo, se espabilan en la capital, quedando forjado el paradigma de fámula heredado de la tipología costumbrista. Bretón elegiría Madrid como lugar de la acción con el estreno de *A Madrid me vuelvo* (Teatro Príncipe, 1828), elección que repercutiría en las piezas subsiguientes en las que su teatro representaría los hechos de la burguesía urbana.¹² Su acotación inicial “La escena

11. Cfr. Ayala, M^a de los Ángeles: *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Alicante, Universidad, 1993.

Estas obras “tipológicas” y “pintoresquistas” tardías coetáneas con el triunfo del teatro que nos ocupa, constituyen una prueba fehaciente de que el gusto literario costumbrista de la época romántica no había muerto en las décadas setenta y ochenta. De este modo llega hasta el fin de siglo el interés por la tipología representativa de una idiosincrasia nacional.

12. Caldera, Ermanno, “Ciudad y campo en el teatro bretoniano”. *Teatro y ciudad*, V Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos, 1996, pp. 35-52.

en Madrid, época actual” es exactamente la misma que reza en una inmensa mayoría de piezas breves del teatro finisecular, especialmente sainetes y juguetes cómicos. Como muy atinadamente señala Caldera, Bretón compondrá obras no sólo que sitúan su acción en Madrid, “sino poseedoras de un intenso sabor a madrileñismo” introduciéndose por esta vía en el camino del costumbrismo urbano, que muy pronto caracterizaría la labor de Mesonero y Larra, conquistándose así un público que “desde la gran temporada barroca, sentía un invencible deseo de verse representado en las tablas”.¹³

En *Marcela* –estrenada en 1831– se respira un cierto aire costumbrista madrileño que propicia la presencia de ciertos personajes típicos madrileños como la criada Juliana, o el lechugino Agapito, otro personaje que no faltará en muchas obras del Género Chico. Pero no sólo estos tipos de la clase más popular como el aguador, el traperero, el tabernero, el sereno, el torero, las cigarreras, planchadoras, e incluso marginales como mendigos, rateros o gitanos, sino también otros personajes-tipo, procedentes de la clase administrativa, como el empleado o el cesante, desfilan por las colecciones costumbristas, son recreados en la comedia romántica de Bretón y pasan al teatro breve posterior del Género Chico. Así los empleados siempre son vagos, incompetentes e incumplidores como en los sainetes que critican la Administración del Estado en *Sanguijuelas del Estado* (1883) de Ricardo de la Vega, o en *Las recomendaciones* (1892), de Tomás Luceño; los cesantes luchan por la subsistencia entre mantener la apariencia de seguir gastando lo que ya no pueden y dar el “sablazo” que propinan a quien se encuentran como Don Lucas, hambriento cesante del juguete cómico de Ramos Carrión y Vital Aza *La Calandria* (1880), o Picavea, “cesante de Sagasta” de la revista *Instantáneas* (1899), de Carlos Arniches y José López Silva, o Quintanilla, del juguete cómico lírico *La bocina de Regúlez* (1907), de Celso Lucio y Mariano Muzas. Pero este personaje-tipo de las piezas cómicas finiseculares ya había sido objeto de tratamiento literario en los artículos de costumbres desde “La empleomanía” y “El cesante” de Mesonero Romanos, pasando por los mismos títulos de sendos artículos de A. Gil de Zárate en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-44), continuando por los de Soriano de Castro y de M. Ramos Carrión en *Los españoles de Ogaño* (1872) y en el cesante de la comedia de Bretón *Medidas extraordinarias* (1837).

13. *Ibidem*, p. 38.

Pero el Género Chico, en sus diversos subgéneros dramáticos o lírico-dramáticos, no sólo heredará esta tipología de personajes de las colecciones o artículos costumbristas y de la comedia bretoniana, sino también la descripción de ambientes propios de las escenas costumbristas que protagonizan dichos tipos. Por ejemplo la patrona de huéspedes, que en Bretón da lugar a la recreación en su comedia de ese costumbrismo madrileño del que ya hablábamos, se hará patente en *Un novio para la niña o La casa de huéspedes* (1834); la patrona y la casa de huéspedes serán personaje y ambiente recreados ininidad de veces, desde la descrita por el Curioso Parlante en la colección de *Los españoles...* hasta las múltiples que protagonizan muchos de los juguetes cómicos madrileños. La patrona de huéspedes suele encarnarse en el personaje-tipificado como una señora de mediane edad soltera o viuda, todavía con deseos de gustar a los hombres, siempre protestando de los huéspedes que no le pagan (inevitablemente poetas o literatos, estudiantes o hambrientos cesantes, todos ellos tipos como hemos visto heredados del costumbrismo romántico), y que al final cede fianzas a los huéspedes en apuros; así son Dña. Concepción en *La hoja de parra* (1873), juguete cómico-lírico en verso de M. Ramos Carrión, música de Miguel Marqués, Dña. Serapia de *¡Basta de matemáticas!* (1874), juguete cómico en un acto y en prosa de Vital Aza, Dña. Rita de *Noticia fresca* (1879), juguete cómico en un acto y en verso de V. Aza y J. Estremera, Dña. Simona de *La Calandria* (1880), juguete cómico-lírico en un acto y en prosa, de M. Ramos Carrión y Vital Aza..., etc.

También el ambiente y los personajes propios de una redacción de periódicos, que elige Bretón para su comedia *La redacción de un periódico* (1836) constituyen con frecuencia idéntica elección de espacio y personajes en algunos cuadros de sainetes, juguetes y revistas del Género Chico. En *La redacción de un periódico* Bretón juega con el cambio de los cuadros escénicos mediante tres mutaciones a lo largo de los cinco actos; la escenografía, aparece descrita en las acotaciones de manera pormenorizada “dimanando una perspectiva costumbrista ulteriormente subrayada por los títulos que, siguiendo una moda difundida por los dramas románticos de la que se burlaba Mesoneros” el autor propone a cada acto el siguiente título: *La Contaduría, La redacción por la mañana, El editor y su hija, La redacción por la noche, El último número*¹⁴; recurso idéntico será utilizado por

14. Ibidem, pp. 42-43.

las revistas del teatro por horas en las que cada cuadro aparecía asimismo subtítulo siendo el último llamado siempre “Apoteosis”.

En esta pieza de Bretón, como describe Caldera en su citado artículo, salen a relucir los avatares de la vida de un periódico de tercer orden, situando al espectador en ambiente ya en la primera escena dándole cuenta de una larga lista de periódicos muertos en los tres últimos años:

El venerable *Correo*
murió de un golpe de estado;
murió también extenuado
el narcótico *Ateneo*,
murió eclipsada *La aurora*.

Y así hasta redactar el acta de muerte de otros 24 periódicos más, a lo que se suman otros problemas como la censura, las suscripciones que merman..., etc.

Asimismo en numerosas piezas del Género Chico salen a relucir los periódicos del momento que son representados como personajes. Así sucede en *Una jaula de locos* (1876) “revista política-periodística” de Ricardo de la Vega con música de F. Caballero, que pretende dar un repaso a la prensa de la época, desfilando los diversos periódicos, caracterizados como personajes: “La Correspondencia” de “joven vestida con un traje caprichoso de varios colores” “El Imparcial” “rodeado de chicos y mujeres de los que van vendiendo, y al son de un himno patriótico” que se confiesa falto de modestia y de imparcialidad, y se define como “monárquico y liberal”, jactándose de ser el periódico más popular. Su encuentro con “La Época”, caracterizada como “dama hermosa y elegante” da lugar al enfrentamiento de sus diversas personalidades: el intelectual y progresista “Imparcial” frente a la tradicional, superficial y temerosa “Época”.

En fin los periodistas, los periódicos y sus vendedores son personajes muy frecuentes en este teatro cómico en el que muchos tipos nos quedan por mencionar en esta herencia que los cultivadores del artículo de costumbres, entre ellos Bretón, legan a libretistas y dramaturgos del teatro breve finisecular: actores, actrices y demás gente del mundo del teatro, los parroquianos de café, los guardias, los sereños, los peluqueros, la literata, “la marisabidilla”, la “cursi”, el graciosísimo siete-mesino, gomoso o lechugino, o el torero entre otros muchos.

Si personajes-tipo con su lenguaje descarnado y populista, y escenas costumbristas serán materia que, de la comedia bretoniana y del artículo de costumbres, pasará al teatro breve posterior, tampoco faltarán los resortes cómicos propios de la acción y de algunos tópicos temáticos como el paleta en la ciudad, o la sátira antiromántica que ridiculizaba usos, lenguajes y actitudes románticas. Así sucede con Don Manuel, el joven que corteja a Concha en la comedia bretoniana *Un novio para la niña* (1834) cuya declaración amorosa sigue las pautas del canon romántico del momento:

“No escucho tus gritos,/ cobarde razón/
ni sigo tu senda/ que es ciego el amor.../

Al igual que su amada Concha se dirige al jilguero en términos apasionados comparando el cautiverio del pájaro en la jaula con su “corazón llagado”. Esta sátira del manierismo romántico llevado a la vida cotidiana era motivo corriente del costumbrismo por tratarse de un recurso de seguro efecto cómico.¹⁵

Es sorprendente que escuchemos exactamente la misma queja amorosa también dirigida al jilguero en boca de la joven romántica y literata Asia, protagonista de *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), de Ramos Carrión y Federico Chueca:

Asia: ¡Oh tímido jilguero,
Entre doradas rejas encerrado,
Si no puedes ligero
Surcar el aire en vuelo apresurado,
En cambio, nunca, ¡Oh triste prisionero!,
Te falta mi solícito cuidado! (cuadro 1º)

También en las declaraciones amorosas de Asia con su novio Serafín, hijo de un famoso político, podemos observar la misma ironía hacia el lenguaje y la actitud romántica.

También muchos sainetes se burlaban de los tópicos del drama neorromántico de Echegaray: la anagnórisis, el lenguaje altisonante..., etc., de la misma manera que anteriormente Bretón se burlaba de los excesos del drama romántico. En el

15. Caldera, Ermanno: *La comedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini, 1978, pp. 101-120, y Caldera Ermanno y Calderone, Antonietta: “Antirromanticismo romántico en la comedia”, *Hª del Teatro en España II*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 469-483.

sainete de tema teatral *La abuela* (1884), de Ricardo de la Vega, los personajes al final reclaman la presencia de Moratín:

Manuela: ¿Qué venga Don Leandro! ¡Don Leandro!

Nieves: ¿Quién es ese señor?

Manuela: ¿no lo adivinas?

¡El juez inexorable! ¡El juez severo,

Que borre de una vez tanta desdicha!

(cuadro último, escena final)

Finalmente recordar que el resorte cómico de todo el teatro bretoniano estará basado en el valor de la palabra, a través de la que se configura el personaje, el cual queda al servicio del elemento decisivo de la obra, la acción, por muy simple que ésta sea, si bien en el insigne comediógrafo “no sabemos hasta qué punto la palabra se plegaba al quehacer total del actor, si su tono buscaba matices e ironías sobre el texto, si la mímica desdecía lo escrito, si el movimiento corría paralelo o disconforme a los versos...” aunque no parece que fuera así, sino más bien que los elementos escénicos dependían del texto literario, de la palabra¹⁶; al igual que en Bretón, en el posterior Género Chico asimismo la fuente primordial de comicidad será el elemento verbal, pero en este caso sí sabemos que estará muy apoyado por la mímica y la expresión corporal, el canto, el baile y la música.

En conclusión, el costumbrismo que Bretón de los Herreros plasmó en sus comedias, zarzuelas y artículos será uno de los elementos importantes que perdurarán en el teatro cómico y cómico-lírico breve, el llamado Género Chico, y que tendrá vigencia desde la muerte de Bretón hasta la primera década del S. XX.

16. Muro, Miguel Ángel, *Ob.cit.*, p. 119.