

INTRODUCCIÓN¹

1. OPINIÓN DE BRETÓN DE LOS HERREROS SOBRE SU TEATRO BREVE

Hay dos cartas de Bretón, remitidas a su amigo y protector Mariano Roca de Togores (1883: 264-7) en las que el comediógrafo se refiere a su teatro breve y emite juicios sobre él. La primera de ellas es de 9 de febrero de 1838² y permite observar tres características principales de ese teatro: junto a la apreciación diminutiva-afectiva-despectiva de esas obras, Bretón alude a su extensión –uno o dos actos–, y también a que buena parte de esas creaciones tienen como común denominador el apremio para cumplir con funciones de beneficio.

Los fragmentos de la segunda carta –de 16 de marzo de 1838 y reproducida por Molins más por extenso– repiten las observaciones anteriores y aportan otras nuevas de algún interés. Denomina a sus obras: “Juguetes dramáticos”, “sainetillos”, “dramitas”, “poemitas”; vuelve a referirse al motivo de su gestación³, y, al ha-

1. Lo más sustancial de esta introducción se remite a Muro (1991). Con respecto a aquel trabajo he pretendido en éste repensar y afinar más la metodología de análisis y hacer el texto más ligero de lectura (sin pérdida –espero– de sustancia) para llevar sin demora al lector hasta las obras de Bretón, que, al fin y al cabo, son lo que importa en esta ocasión.

2. “Ahora me ha dado por escribir comediejas en uno o a lo sumo en dos actos. Bien es verdad que sólo así podría complacer a las actrices, que a porfía me piden algo de mi capricho para sus funciones de beneficio.”

3. “...que instado, o por mejor decir perseguido por los actores y aun más por las actrices, para que escribiese algo, con el objeto de representarlo en sus respectivos beneficios (funciones que se han hecho ya el pan de cada día), y no pudiendo desentenderme de tantas solicitudes, que podría llamar impertinentes

cerlo, alude a lo que de impuesto por las características del actor o la función tenían esas obras (“dando de mano forzosamente a tareas más graves, aunque no más arduas, cuya elección era toda mía.”), y la celeridad de su realización (“doy tan pocas treguas a mi imaginación”.) No se vuelve a hacer referencia a la extensión –implícita quizá en las denominaciones–, pero sí se explicita, junto a cuestiones de menor calado (como la de la rentabilidad –“no pagar la empresa por tres o cinco piezas en un acto, tanto como por una comedia en igual número de actos”), otras del mayor interés para la concepción dramática: el modelo seguido, Eugène Scribe (“Aplaudes v. que me dedique a estos juguetes dramáticos siguiendo el sistema de Scribe”), una valoración (“yo creo que es muy escaso [el mérito] de una [*Ella es él*] y otra [*El Poeta y la Beneficiada*]”), aunque matizada (aún no he tenido tiempo para formar mi propio juicio acerca de ninguna de ellas”), y una referencia extensa a las características internas de esas obras, en la que Bretón percibe la complejidad que entraña la brevedad de las piezas: las dificultades que implica la estructuración de la trama, la obligación de que todos los elementos sean funcionales y el compromiso de conjuntarse como un todo acertado⁴.

Estas son apreciaciones vertidas por el autor en 1838, en el inicio de una dedicación al teatro breve que no tomó como pasatiempo ocasional, ya que se prolongó hasta 1862, en que con

si no fuesen tan lisonjeras para mí, no hallé otro arbitrio para contentar a mayor número de pretendientes, que el de hilvanar esa serie de sainetillos.”

4. “...cada uno de esos dramitas requiere una acción tan interesante, tan única y tan cómicamente desenvuelta y acabada como otro de grandes dimensiones, aunque sea el *Cromwel* de Víctor Hugo [...] La misma estrechez de límites concedidos a semejantes poemitas, dificulta su composición, y además obliga al poeta a que todo viva, a que nada huelgue en ellos, al paso que en los de larga materia y grueso volumen se disimulan, y aun se necesitan acaso escenas y hasta actos enteros, que sólo sirvan de preparación y tránsito a las situaciones de mayor interés.”

Entre santa y santo... le daría acabamiento, tras varias decenas de piezas (fueron veinticinco las que consideró publicables en sus *Obras completas*).

De lo dicho por Bretón en los comienzos de su producción es preciso matizar algunos aspectos, para situarnos bien ante este tipo de teatro. Con respecto a la valoración despectiva de su tarea, puede pensarse que hay mucho de fingida humildad: ya se observaban entre sus palabras y sus hechos contradicciones notorias: Bretón parece desdeñar este teatro, pero se aplica a él con profesionalidad, y sabe –y dice– que suponen un campo interesante para variar de registro creativo⁵; por otro lado, no todas las obras breves fueron “arrancadas a la amistad del poeta por las exigencias de empresarios y actores, para atraer al público en beneficios y nochebuenas” (Roca de Togores, 1883: 372); algunas nacieron con otra finalidad y, por tanto, las condiciones de creación variaron (Molins mismo apunta que *Pruebas de amor conyugal* fue escrita para *El Liceo*, y *Entre santa y santo...* se escribió para publicarla en *El Museo de las familias* (Roca de Togores, 1883: 248 y 147, respectivamente). Por último, si Scribe es el modelo más definido y constante en esta faceta de la producción bretoniana, no puede obviarse la influencia que recibió del teatro español, tanto de la comedia del siglo XVII –Lope, Calderón, Moreto, Alarcón, Tirso–, como, en particular, del entremés y el sainete, de donde toma estructuras y recursos dramáticos, tras una criba muy consciente. Así construye algunas de sus obras breves sobre el mecanismo de la burla, con personajes listos y necios, con engaño y con castigo por ridiculez (sobre todo, en *Los tres ramilletes*); otras se basan en una cierta carnavalización, con la inversión momentánea de valores y subversión del orden

5. “... no digo esto por [...] estar pesaroso de haberme dedicado a ellos [últimos pasatiempos], pues antes me alegro de ejercitar mi pobre talento cómico en todo género de combinaciones, y siempre es bueno evitar el fastidio de la monotonía.”

y la acumulación de tópicos de padecimientos de unos personajes y acciones necias realizadas por otros (como en *Lances de carnaval* o *El hombre pacífico*).

Esto es algo que puede notarse si atendemos a la concepción dramática de Bretón manifestada en sus escritos de crítica teatral.

2. POÉTICA BRETONIANA Y TEATRO BREVE

Como ya he tenido ocasión de hacer notar en otras publicaciones (Muro, 1999; siempre en la estela de Juan María Taboada y Juan Manuel Rozas) la actividad de Bretón como crítico teatral en *El Correo Literario y Mercantil* fue dejando en sus artículos material suficiente como para esbozar las líneas maestras de su poética teatral. Esta poética, por decirlo con brevedad, es deudora del neoclasicismo (Boileau, Luzán) y, a veces (muchas, y con cierta gravedad), no se compadece con su práctica teatral, algo que la crítica debe tener muy en cuenta para no cometer errores de juicio. En líneas generales, y sin respetar el orden de importancia que Bretón les adjudica en sus escritos, puede decirse que sus componentes básicos serían lo que él denomina el *efecto teatral*, la verosimilitud, la intención moral, la comicidad y la habilidad versificadora y dialogística.

Cada vez tengo más claro que la noción básica, aquella que, en realidad, domina la idea teatral de Bretón, tanto en su teatro mayor como en el breve, es la de conseguir la diversión del público. No creo incurrir en un exceso biografista si hago notar que Bretón fue persona que hubo de labrarse un lugar en el mundo literario de la época y que ello, falto de carisma personal, fortuna o grupo que lo acogiera y sustentara, lo consiguió con un esfuerzo notable (y con algún que otro cambio de levita en lo ideológico). Su posición, precaria, la debió siempre al éxito que consiguieran sus obras, y por ello los componentes básicos de las preceptivas neoclásicas que lo inspiran se barajan con una cierta libertad en sus escritos y, sobre todo, en sus

obras. Así, en lo que desde Horacio se codifica como la *causa final* del arte (el para qué se construye la obra literaria) entre el enseñar y el deleitar, Bretón opta por el *simul* del latino: por producir obras que diviertan enseñando; pero si algo ha de subrayar él, sobre todo en su teatro breve, ello es sin duda el que diviertan: “*sabido es, comenta en una crítica, “que el público asistente a los teatros quiere, ante todas cosas, que le diviertan.”* (Taboada y Rozas, 1965: 252). Bretón alude a ello repetidas veces en sus escritos y resume esta finalidad pragmática con una denominación un tanto ambigua: la de *efecto teatral*⁶, noción que parece atender a la capacidad de la obra para captar la atención del espectador y mantenerla prendida hasta el desenlace, y ello apelando al asunto, a su disposición o a cualquier otro integrante dramático⁷. Es tanta la importancia concedida por Bretón a este *efecto teatral*, que, como ya notaron también Taboada y Rozas, el resto de componentes de su poética (tan subrayados, por repetidos) se eclipsan y hasta ceden ante él (algo que se percibe, sobre todo, con respecto a la verosimilitud⁸)

6. “...el efecto teatral es lo primero que se propone el poeta dramático; es su ley suprema...” (Taboada y Rozas, 1965: 40-1).

7. “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). [...] “...los espectadores están poco dispuestos a 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.

8. Cfr. la nota anterior donde los criterios puestos en conflicto son, precisamente, inverosimilitud y efecto teatral y también, por su claridad, la apreciación siguiente: “el efecto teatral es lo primero que se propone el poeta dramático; es su ley suprema, y no ha de renunciar a un argumento feliz porque en la 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).

e, incluso hace que se paralice la acción sancionadora de la crítica⁹.

La índole más definitoria de este autor y lo que con más fuerza lo hace pervivir en el gusto del público a través del tiempo es la comicidad. En sus críticas, la comicidad es aspecto buscado, subrayado y encomiado de manera persistente, hasta el punto de convertirse en valor capaz de disculpar defectos graves de las comedias en estructura, construcción de personajes o verosimilitud.

Porque lo cierto es que, a pesar de que en sus escritos repite una y otra vez, machaconamente, la importancia de la verosimilitud como piedra angular en la construcción de la comedia¹⁰, este precepto no parece rezar para el teatro breve (y si se me apura, tampoco para buena parte del largo): en estas piezas cortas importa poco (o nada) que la situación, personajes, peripecia, resortes o causa del desenlace no tengan mucho que ver con “la imitación fiel de la naturaleza en su marcha ordinaria” (en Taboada y Rozas, 1965: 479), ni siquiera con lo parecido a lo verdadero, posible o creíble (otras tres formas de entender la verosimilitud, aunque Bretón no haga alusión a ellas).

Apreciación parecida cabe hacer en lo relativo al fin meliorativo o moralizador de estas obras para el público, que tanto cuidado merece a Bretón en sus críticas y que, en alguna medida, intentó inculcar en su obra teatral extensa (y en parte de sus artículos periodísticos), en un claro seguimiento del pensamiento ilustrado, con Moratín como modelo¹¹. En el teatro breve, cui-

9. “...el espectador no puede menos de sentir sin examinar, y esperar sin reprimir.” (Id.: 64); “la situación interesa tanto a los espectadores que la crítica se ve forzada á enmudecer.” (Id.: 46).

10. “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.” (Taboada y Rozas, 1965: 16).

11. Lo que, a su vez, remite a Bretón a los planteamientos germinales de Diderot, quien avizoró la necesidad de un subgénero teatral realista, que acogiera la cotidianeidad, inquietudes e ideales de la clase media, subgénero que ya no

dando de no entrar en lo grotesco, chocarrero o de mal gusto, importa poco el cultivo de la capacidad estética o razonante del público, con vistas a infundir valores morales personales o cívicos: de lo que se trata no es de educar sino de divertir. Algo queda en estas obras, no obstante, de ese moralista de lo cotidiano (y de escaso alcance) que fue Bretón (dimensión tan clara, por otro lado, en su poesía): la censura a la avaricia, a la jactanciosidad masculina y a la coquetería femenina, a la insinceridad, a la grosería, a la incompreensión... Pero, como vengo diciendo, esta intención moral se supedita a la comicidad, hasta el punto de ser detalle anecdótico, o de diluirse en el enredo de la obra.

No cabe duda, en otro orden de cosas, de que Bretón levantó su teatro breve sobre un buen conocimiento del teatro español y sujeto al influjo de Eugène Scribe. Su artículo sobre *Los sainetes* deja bien claro qué le parece aceptable y cuánto hay de deplorable en esas piezas cortas de la tradición española (sobre todo con referencia a D. Ramón de la Cruz). Le disgusta profundamente que, al servicio de la diversión, se allegue cualquier tipo de dicho, situación, personaje o acción chocarrera y de mal gusto. Por eso, su modelo para un teatro de diversión va a ser sin duda el de Scribe. Bretón tradujo varias obras de este dramaturgo francés (famosísimo en la época) y en sus críticas teatrales dejó muy claro qué le admiraba y qué le parecía imitable de él: el teatro de Scribe buscaba hacer reír y conmover al espectador (a Bretón le interesó menos y silenció la vertiente de crítica social) y ello lo lograba con sutileza, sin tintas gruesas; admiraba Bretón sobremanera la eficacia artística del francés, que juzgaba lograda con una economía de medios pasmosa: el motivo de sus comedias era, a simple vista, nimio, hasta el punto de parecer imposible que de él se pudiera extraer la atractiva peripecia que obra tras obra lograba; por encima de ello, Bretón no podía por me-

podía ser ni la tragedia ni la comedia, entendidas y desarrolladas con los planteamientos de la poética clásica.

nos que simpatizar con un autor que manejaba el diálogo con maestría para perfilar los personajes, matizar la acción, derramar ingeniosidades y gracias y, en fin, entretener y divertir al espectador¹²: justo lo que Bretón intentaba y lo que, en más de una ocasión –justo es decirlo– consiguió.

3. LA FÓRMULA DRAMÁTICA DEL TEATRO BREVE DE BRETÓN

3.1. Fundamentación pragmática, estética, ética y sentimental

Coincidente en sus nociones fundamentales con su concepción poética teórica, aunque a veces desmintiéndola, Bretón desarrolla su teatro breve basándose en una conciencia constante de la presencia de un público al que hay que divertir y hacer cómplice, en la teatralización, el costumbrismo circunstancial y la comicidad, en la decencia burguesa y en el amor esquemático,

12. Sigo pensando que las consideraciones que Bretón hizo en la crítica a la obra de Scribe *Los dos hermanos* son el compendio del pensamiento admirado del español respecto al francés: “¿Será acaso”, decía allí, “porque Scribe amontona lances y saca de quicio los caracteres para lograr a toda costa los aplausos de la multitud? Muy al contrario; la trama de sus piezas, con pocas excepciones, es sumamente sencilla, y no hay que buscar en su diálogo aquellas invectivas groseras, aquellas payasadas, aquellas sentenciotas que sirven de ripio a la estéril medianía. Su pluma delicada encuentra siempre las palabras y acierta a preparar las situaciones más capaces de arrancar lágrimas a los oyentes, si quiere mover su sensibilidad, y las gracias más oportunas y sazoadas si se propone excitar la risa; gracias más apreciables cuanto parecen escritas con menos designio de producir el efecto deseado. Se le acusa de que en general no son muy sólidos los fundamentos en que estriban sus composiciones [...] En una pieza en un acto no hay ni puede haber lugar a prolijas exposiciones. Ya lo hemos dicho otra vez. Yo os doy una situación interesante, dramática; si es verosímil o no juzgado vosotros. Basta que no sea imposible, basta que os parezca probable para que le concedáis la necesaria aptitud para inventar y referir sucesos que la justifiquen a quien tiene ingenio para sacar inmenso partido de la indicada situación, deduciendo legítimamente de ella otras más interesantes o cómicas todavía.” (Id.: 412).

como componentes pragmáticos, estéticos, éticos y afectivos fundamentales.

3.1.1. *La dependencia del público y la diversión*

Si es consultancial al momento de la creación la presencia de un receptor (real, ideal, implicado o implícito) en la expectativa del creador, esta condición se acentúa en el caso del autor teatral, y ya en autores singulares, como es el caso de Bretón, la creación se convierte en una retroalimentación constante con el espectador. Bretón, como va dicho, tiene una aguda conciencia de la presencia del público, en la medida en que lo necesita para triunfar¹³, o de otro punto de vista, en la medida en que crea su teatro breve para divertirlo.

Ello, quizá también unido a las carencias creativas del autor, condiciona y encauza las características poéticas y técnicas de sus obras, y, por decirlo de una vez, la índole de todo su teatro.

Estas obras breves de Bretón desenvuelven una situación simple y se estructuran con enorme sencillez, regularidad y previsibilidad; sus personajes son tipos (en ocasiones, figurones), con rasgos constitutivos escasos y simples. Por si ello entrañara todavía alguna dificultad de comprensión para el espectador, los personajes van explicitando y constatando con frecuencia los motivos de su actuación, su actitud ante sus interlocutores y los resortes de la acción. A ello hay que añadir cómo el espectador se habitúa a esta tipología teatral mediante la repetición de la fórmula (algo que en Bretón llega en ocasiones hasta el descaro). Este interés manifiesto por dar al público obras que no le exijan esfuerzo alguno de comprensión, que lo halaguen dándole lo esperado, se robustece también desde lo técnico mediante el in-

13. Ya notó Molins que Bretón había puesto un “respetuoso y tenaz empeño [...] en seguir el gusto general, sacrificándole a veces el suyo propio.” (en Díez Taboada y Rozas, 1965: 290).

tento de religar al espectador con lo que sucede en el escenario, buscando su complicidad. Es usual en el teatro breve bretoniano la, de una u otra forma, ruptura de la cuarta pared; así, constantemente se producen desequilibrios de información entre un personaje y el público, por un lado, y otro personaje, ignorante, por otro; los monólogos y apartes, más numerosos de lo que requiere una buena práctica teatral, abundan en esta intención religante; no obstante y como es de esperar por la época y el tipo de autor y teatro, apelaciones directas al público sólo se producen en los versos de despedida. Se trata de un teatro de diversión, la mayor parte de las veces pensado para cubrir sólo parte de una función, y como tal pasatiempo ligero se endereza a la satisfacción del público directa y sin impedimento alguno.

3.1.2. *La teatralización, el costumbrismo circunstancial y la sátira*

En este teatro breve resalta más aún que en el extenso la teatralización desde la que se contempla y entiende la referencia llevada a la escena. Frente a lo que alguna crítica ha querido ver, hablando de realismo, o de una de sus variantes, el costumbrismo¹⁴, este teatro de Bretón (tanto el largo como el breve) no puede ser considerado como “comedia costumbrista”; su finalidad o, mejor, su resultado artístico no consiste en reflejar la realidad cotidiana, habitual, si no es a través de una previa literaturización, y más específicamente, teatralización. Los personajes están contruidos como tipos de teatro (antes que tipos de la sociedad) y muchas de sus palabras están literaturizadas; la acción se desarrolla con mucha frecuencia siguiendo cauces marcados por la li-

14. Como hizo en 1887 Eusebio Blasco (1887: 144), cuando entendió que “En el teatro de D. Manuel Bretón de los Herreros está, no pintada ni descrita, sino retratada con asombroso parecido toda una generación...”, o como hace Gies (1996: 215), cuando afirma que Bretón “convirtió la escena española en un espejo de la sociedad e hizo que el público pudiera contemplarse a sí mismo y ver incluso muchos desatinos, reflejados estos con humor y apacible benevolencia.”

teratura, y aún más, siguiendo una inspiración derivada de una teatralización del propio teatro: muchas veces los personajes se refieren a las tramas que desarrollan como *farsas*, *tramoyas*, *tragedias* y *entremeses*.

Lo costumbrista de este teatro, innegable pero engañoso, no tiene que ver con aspectos centrales y suele quedar reducido a la ambientación y a que los tipos responden a lo contemporáneo del momento de creación: conocidos instrumentos para conseguir la impresión de realidad; pero este teatro no busca de forma primordial el reflejo fiel de una sociedad o de los aspectos que van perdiéndose de ella, ni, mucho menos, profundiza en o matiza las condiciones distintivas de la realidad de su época. También suele hacer hincapié Bretón, en sus escritos teóricos, en la finalidad moral de su teatro, en la intención de que sus obras pongan de relieve actitudes, comportamientos, hábitos sociales perniciosos. En este sentido, considera que la sátira es el arma fundamental del comediógrafo a la hora de moralizar a su público (Díez Taboada y Rozas, 1965: 69) y así buena parte de sus obras se construyen sobre un esquema maniqueo, con los extremos muy marcados y con finales de castigo para los personajes negativos. Pero también en este aspecto conviene matizar que en muchas ocasiones la sátira se disuelve en la comicidad y que, incluso, hay finales que se permiten licencias contra la moral conservadora de las clases medias.

En cuanto a la razón de las peculiaridades estéticas de la comedia Bretoniana, considero que si la mimesis teatral bretoniana no es realista o costumbrista en un sentido estricto u hondo, no es, como causa principal, porque una moral estrecha o, mejor, una ideología interesada cortapisen el acceso a la médula de lo real (Rubio, 1998), sino, antes bien, cuestión de alcance literario, de predominio de la influencia intertextual sobre la captación de la realidad: desde las primeras obras (cuando todavía no había puesto social que defender) aparece ya su tendencia literaturizadora, su adscripción a la estética de lo previsible, y a la comicidad; y es

sobre esta base sobre la que ya desde un principio se ve cómo van montándose los componentes propios de la ambientación “realista” o la sátira moral.

3.1.3. *La comicidad y el humor*

Junto con la teatralización y el costumbrismo circunstancial, la categoría estética básica de todo el teatro bretoniano (de toda su obra, en general) es la comicidad, y, más precisamente, la comicidad de sesgo humorístico. Si en su teatro mayor esa comicidad humorística se decanta hacia lo moralizador satírico, en el teatro breve el humorismo es, en su mayor parte, de índole festiva. Se trata de un teatro que busca la diversión, el entretenimiento de su público y, de manera señalada, mover su risa.

Es tan vigorosa la importancia de la comicidad humorística en la concepción dramática de Bretón, en su índole artística, que, incluso cuando las piezas de su teatro breve tratan de seguir nuevos caminos temáticos, buscando a un público que muestra otras aficiones, con la inclusión de intrigas de seducción y dinero, el tono en que se dilucidan acaba siendo ligero, y algunas intervenciones, más o menos chistosas: así ocurre, por ejemplo, en *Los tres ramilletes* o en *Una ensalada de pollos*, en este teatro breve, y lo mismo ocurría en *La escuela del matrimonio*, en el largo. En este sentido, es curiosa la obra *Ella es él*, la única escrita en clave seria, incluso con tintes agrios; en el extremo contrario se sitúa *El hombre gordo*, que es una constante incitación a la risa.

Los recursos cómicos empleados por el autor son variados. El entretenimiento del espectador se busca mediante intrigas leves y situaciones con elementos graciosos (un señor gordo que quiere ocupar dos asientos en una diligencia, una mujer que se deja cortejar por dos hombres, una casa asaltada por parientes gorrones y maleducados...), que se desenvuelven, por lo común, mediante la palabra; son pocas las peripecias en las que descuella el movimiento escénico y en ellas el recurso empleado es, por lo común, el del ocultamiento; recuérdese, a este respecto, que se

está buscando huir de lo chocarrero de los sainetes: carreras, riñas, palos...

Estas intrigas de tono cómico se llevan a cabo por personajes o tipos que sustentan relaciones leves, por lo general, de galanteo y de engaño; con facilidad algunos de ellos derivan hacia lo ridículo y se convierten en resorte del humor y en portadores de chistes. Los más destacados (y repetidos) en esta faceta son el niño devastador, o el boticario que reta a duelo eligiendo venenos, el hombre desafortadamente gordo, el frenólogo palpador de cráneos o el francés que no acierta nunca.

Pero más cómicas, todavía, que las acciones de estos tipos son sus palabras: unas veces, lo que refieren de sí mismos, otras, el idiolecto que los caracteriza (Muro, 1992; Bravo, 1998). La palabra, como era de esperar, se explota con fines cómicos en este teatro en múltiples aspectos: el chiste, la metáfora burlesca, el juego de palabras...; y ello en cada momento en que unas situaciones y un diálogo, dispuestos al efecto, lo permiten. Destacan como usos singulares, más espaciados en su empleo, la mezcla humorística de niveles y registros lingüísticos y la caricaturización de estilos literarios; del primer recurso son buena muestra la carta amorosa escrita en estilo comercial de *Mi secretario y yo*, o la redactada con expresiones de sastrería, en *A lo hecho, pecho*. El estilo sobre el que ironiza con más frecuencia el autor es el romántico; su técnica consiste en acumular las palabras clave de aquel movimiento en personajes ridículos y fuera de lugar.

Sólo en una ocasión recurre Bretón a la fórmula humorística del bilingüismo zafio. En *Un francés en Cartagena* gran parte de la comicidad deriva del idiolecto del protagonista, medio francés, medio español, plagado de calcos sintácticos, morfológicos y léxicos, y con fonética que remeda unas dificultades de pronunciación del extranjero, que se vuelven cómicas (Muro, 1985).

La palabra, por último, también sirve para configurar dos de los temas cómicos más socorridos de este teatro: la burla de los

médicos (en *Frenología y magnetismo.*, por ejemplo) y la de la mujer achacosa en *Una de tantas* o en *La Minerva*).

3.1.4. *La moralización burguesa*

Si las categorías estéticas sobre la que se asienta este teatro son la teatralización, el costumbrismo circunstancial y la comicidad, la categoría moral que lo infunde es la de la decencia entendida desde una concepción pequeñoburguesa.

Este es un teatro pensado y configurado para la burguesía o clase media (la más representativa de la época, como bien expuso Bretón), que busca con afán satisfacer lo que considera expectativas ideológicas de ese público y que en lo moral le lleva a dar relevancia a los aspectos que piensa pueden encontrar en él fácil acomodo. De ahí la defensa simplista de valores como el amor honesto, regido por la constante presencia del matrimonio; la ausencia del erotismo y sexualización (que favorece también la teatralización de esta fórmula cómica, y que se entrañan con facilidad en este diseño ideológico); la exaltación de la familia y, dentro de ella, de los hijos; el respeto al orden establecido; el patriotismo visceral; cuando este teatro se desliza hacia la crítica lo hace por la vertiente complementaria: la inmadurez de la joven ante el matrimonio (*A lo hecho, pecho*), o el cinismo de la vieja al “comprar marido joven” (*Una ensalada de pollos*).

3.1.5. *Los sentimientos: el amor teatral, simple, decente y sentimentalizado*

El sentimiento básico, el más frecuente en este teatro, es el amor. Todas las obras lo incluyen en sus intrigas, y lo hacen con un denominador común, apoyado en la teatralización, la simplificación y la decencia. Por un lado, es un sentimiento desvitalizado, en la medida en que se construye con palabras y en situaciones de galanteo topificadas, y en ellas se deslíe; los personajes, además, están trazados mediante, o en torno, a este sen-

timiento predominante, sin matices; por otro, el amor lo es entre novios –de hecho o en expectativa–, de esposos y, en una ocasión, amor de una madre por una hija (*¡Por una hija!*). Amenazando este casto amor, o meramente prestando alguna variante, están la coquetería (*Una de tantas*), la envidia (*Ella es él*), la seducción “proterva” (*Pruebas de amor conyugal*), o el cinismo (*Los tres ramilletes*, *Una ensalada de pollos*).

No es extraño con estos planteamientos, que cuando este teatro quiera ir un poco más allá del tópico galanteador, lo haga por el camino más fácil (para el autor y también para su público) y derive hacia la sentimentalidad melosa y el ternurismo, sentimientos que, cuando se extreman, y dado que la preparación psicológica previa del público no se ha dispuesto, acaban en una suerte de melodrama esquemático y carente de vigor (es lo que sucede en *Ella es él* y *Pascual y Carranza*, por ejemplo).

3.2. La técnica teatral del teatro breve de Bretón

Bretón es, innegablemente, un buen conocedor de los entresijos teatrales, y no sólo de los concernientes al texto, sino los propios de los oficios implicados en la representación y aun en la gestión teatrales. La lectura de Moratín fue la que –de creer sus propias manifestaciones– lo inclinó al cultivo del teatro; pero sobre (y ante) ella Bretón ya es un espectador nada ingenuo, crítico (a la par que amante) del teatro áureo; espectador y novel autor al que el viaje a Sevilla con la compañía de Grimaldi le permitió conocer el teatro como espectáculo y a quien sus trabajos como traductor le debieron permitir tomar idea cabal de los mecanismos textuales, sobre todo al entrar en contacto con el modelo de la *pièce bien faite*, de Scribe. A este conocimiento no vino a sumarse, ciertamente, ninguna genialidad; Bretón no es un innovador en ningún sentido, ni en modalidad teatral, ni en caracteres ni en intrigas. Pero, para mantenerse en candelero durante los años en que lo hizo y para conseguir transmitir la modalidad de teatro burgués creada en España por Moratín, lo que sí fue es

un artesano eficaz, dominador de una técnica sencilla, y más que sencilla, simple.

Lejos de entender lo que digo como una crítica depreciativa, considero que este es un valor de gran interés en el momento histórico en el que Bretón desarrolla su teatro breve. En esta modalidad la escena española estaba siendo surtida por reposiciones de entremeses y sainetes que no venían a añadir nada a las grandes creaciones áureas, ni a las de D. Ramón de la Cruz; más bien, por la índole de los textos y por la misma puesta en escena, eran espectáculos deplorados por la burguesía asistente a los teatros y la crítica teatral reformista. El grueso de la producción, la parte más aceptable, la constituían las obras traducidas, fundamentalmente del teatro breve francés, y, más en particular de Scribe. En esta situación el teatro de Bretón viene a cumplir la tarea de dotar a las tablas de una creación autóctona apreciable. Cabe plantearse, al respecto, y por llevar a cabo la valoración de la simplicidad de la modalidad teatral bretoniana, qué otras fórmulas desplazó o ahogó; porque de no hallar estos otros intentos de más alcance, cabría plantear como hipótesis no desdeñable, que el público de ese momento, el que buscaba la diversión en el teatro, encontró el dramaturgo que necesitaba para tal fin, y que la simplicidad, aliada con la capacidad técnica, los asuntos y el tono apropiado, fue el mejor vehículo para iniciar la renovación del teatro en este subgénero.

Al tratar de analizar este teatro (como cualquier otro de tiempos pretéritos) no puede dejarse de lado que nuestro contacto con él lo es a través del texto escrito, no del espectáculo puesto en escena. Por ello, y aunque una obra de teatro es un todo que alcanza su ser auténtico en la representación, el estudio analiza, deslinda elementos que, en sí, están unidos. Ello hace (o permite) que podamos distinguir entre elementos textuales (plenamente textuales, habría que decir) y aquellos que, también emanados de texto (que es nuestra única fuente), están más orientados a guiar la representación. Se notará que con ello sigo a Carmen Bo-

bes en su distinción en el texto dramático, entre el literario y el espectacular; distinción bien fundamentada en las apreciaciones teóricas y en la práctica de los renovadores del teatro a comienzos del siglo XX, como Gordon Craig, Coupeau, Reindhart, Stanislavski o Piscator.

3.2.1. *La construcción del texto*

3.2.1.1. La palabra

Dicho lo anterior, no sería necesario abundar en la importancia de este componente dramático; de hecho, la palabra es la que construye este teatro en sentido lato. Pero por encima de esta evidencia, la palabra cobra una importancia en el teatro de Bretón que es preciso subrayar: este es un teatro de la palabra. La palabra es, como en todo el teatro de Bretón, un instrumento cómico de gran importancia, funcionalidad y —en el nivel en que se mueven estas obras— eficacia. Las intrigas amorosas se desarrollan mediante un diálogo ágil. A esta agilidad contribuye el verso que, octosílabo, por lo general, y agrupado en romances y redondillas¹⁵, discurre cercano a la prosa, y permite exposiciones, escenas de escauceos y enfrentamientos verbales, llevados con ligereza y cierta gracia. Además, el registro lingüístico empleado por Bretón en este teatro es semiculto: el propio de sus espectadores y, por tanto, el adecuado para conectar con ellos. Sólo tropieza la atención del lector-espectador

15. Bretón tuvo a gala su habilidad como versificador y conciencia de la necesidad de que la poesía y teatro españoles de la época se configuraran con variedad métrica y estrófica, creencia en la que se anticipa a los románticos más genuinos. Esta variedad la ejerció sobre todo en su poesía y, en menor medida, en su teatro largo (más, comprensiblemente, en las piezas filorrománticas. En el teatro breve se ciñe al metro octosílabo (con escasas apariciones de heptasílabos o pentasílabos y menores todavía de endecasílabos) y a la forma estrófica del romance y la redondilla, con algunas variantes próximas, como las cuartetos o las quintillas y, de forma esporádica, décimas y octavillas.

en alguna palabra extraña (por lo general, arcaísmos o casticismos requeridos por Bretón para lograr una rima o para lucir su conocimiento del idioma) o en algunos (más de los deseables) ripios flagrantes y chapuceros. Las acciones son escasas (entradas y salidas de personajes, algún ocultamiento y algún que otro desmayo) y todo en él se construye con palabras. Los personajes se definen en sus escasos rasgos con palabras, la acción, mínima, consiste en enfrentamientos (escarceos, por lo general) verbales; los personajes suelen decir sus móviles y hasta los resortes de la acción; y, en fin, el autor fía su eficacia, sobre todo, en la ingeniosidad, chispa o humorismo de las palabras de sus personajes. De hecho, lo escaso, simple y previsible de la acción se reproduce también en las intervenciones habladas de los personajes que son las esperadas (a veces, incluso, son mero hablar por hablar, con función fática) y con un contenido básico tópico. Siendo así, el reducto que le queda a este teatro de palabras (o el campo de lucimiento del autor) es la "agudeza" (voz de que gusta en sus críticas), la brillantez ocasional: el conseguir una tirada de versos rotunda (por lo general, cuando narra unos antecedentes o expone una situación), unas réplicas con algo de chispa, unos chistes o juegos verbales. También busca lucir en el "lenguaje ameno y castizo" (encomiado, asimismo, en muchas de sus críticas teatrales), aunque, como ocurre con tantos casticistas, a veces derive en rareza léxica sin más.

Evidentemente, las obras se construyen en su mayor parte mediante el diálogo. Este tiende a producir la sensación de normalidad y espontaneidad, siendo así que los procedimientos con los que se construyen son (si bien se mira) muy artificiales. Sobre la evidencia del verso, se puede percibir con mirada atenta que Bretón, ajustando diálogo y situación, mide muy bien, la alternancia de sus personajes en el uso de la palabra, introduce fórmulas de cortesía y frases hechas, interrumpe parlamentos, cuando amenazan con hacerse "literarios" (algo que sucede sobre todo en las largas tiradas expositivas-narrativas), controla la

cooperación conversacional de los intervinientes, y la guía sin desvíos hacia el tema de que haya de tratarse.

Entreverando el diálogo aparecen en ocasiones monólogos y apartes. Vienen a chocar con sus planteamientos teóricos, en los que nota estos procedimientos como poco recomendables, por pobres y por ir contra la verosimilitud. Pero eso parece importar poco: no hay obra breve (ni larga) bretoniana que se libere de la presencia de uno o varios monólogos (la exageración se da en *¡Por una hija!* y *El Poeta y la Beneficiada*, en los que casi se equiparan con el diálogo) y de innumerables apartes. Se diría que estos elementos son tentación inevitable para un Bretón que tiende a solucionar problemas técnicos con el remedio más fácil, para él... y para su público. El monólogo suele emplearse para subrayar el estado específico de la acción, para que un personaje se defina y manifieste sus intenciones, o simplemente, para permitir transiciones. Las funciones más habituales de los apartes son el contrapuntear irónica o cómicamente la acción (por ejemplo, en *La Minerva*) y dejar claro al espectador qué es lo que ha de entender, cuál es la dirección verdadera que va a seguir la acción.

3.2.1.2. Trama, situaciones dramáticas y recursos teatrales

La trama de este teatro breve de Bretón es siempre extremadamente simple. Para que esto sea así, debió unirse al hecho de que se tratara de un teatro breve y para la diversión, sin mayores exigencias, el propio convencimiento teórico del autor, nada irreflexivo, como muestran sus escritos de teoría teatral¹⁶, que, teniendo muy presente al público y los distintos componentes de

16. "...la acción es sencilla, y, como está bien conducida, la comprende y sigue fácilmente el espectador..." (Id.: 243); "...cuanto más sencillo sean el plan y menos complicada la acción, el poeta podrá manejar con más ventaja las pasiones y demás ornamentos del drama, y por consiguiente son preferibles los hechos acompañados de pocos incidentes, porque violentan menos al ingenio." (Id.: 98).

la obra, trata de alejarse de los excesos del teatro de aluvión de siglos anteriores y de acercarse al modelo de Scribe.

Sucedan muy pocas cosas en estas comedias. Sus personajes llevan a cabo pocas acciones, y como es usual en todo el teatro bretoniano, aunque hablan mucho, tampoco sus palabras implican novedades¹⁷. Las situaciones germinales son también pocas, tópicas y repetidas: novios galanteadores, coquetas que no se deciden, parientes o vecinos incordiantes, testamentos que obligan a emparejamientos inadecuados..., y se estructuran en esquemas básicos de situación (la mayoría) o de desfile de tipos (como *Una ensalada de pollos*). Lo mismo ocurre con las situaciones funcionales: en este teatro de Bretón suelen reducirse al equívoco (el *quid pro quo*, al que se refieren explícitamente los personajes), al engaño o al atropello, y que proporcionan el enredo, la mínima complicación necesaria para el desarrollo de la obra. En cuanto a los recursos que posibilitan que la comedia se desanude, lo más frecuente es que a un personaje se le ocurra una idea (y así, con esta expresión lo dice) y que a partir de ahí la ponga en práctica. Estas ideas suelen ser peregrinas y más dadas a conseguir que avance la acción o a mover la atención (y la risa) del público, que a cualquier tipo de verosimilitud o sutileza; puede tratarse de que unos calaveras amigos embromen a un señor gordo, o que un amigo benefactor deje desamueblada una casa invadida por parientes enojosos, o que un marido de otra casa asaltada por vecinos importunos finja ser perseguido por la policía por espía.

Tanto por la brevedad de las obras, como por el respeto a la unidad de acción de las poéticas neoclásicas (inevitable, en este asunto, como bien es sabido), las obras breves de Bretón desarrollan una sola intriga; como mínima variante suelen darse las obras en que se producen desfiles de personajes (*El Poeta y la*

17. La excepción la constituyen obras como *Los parientes de mi mujer*, *La Minerva* o *Una ensalada de pollos*, obras en las que, al haber muchos personajes, aumentan las acciones.

Beneficiada, *Medidas extraordinarias* o *La Minerva*), que no generan otras líneas de acción, pero sí la hacen a manera de episódica, con pequeñas intrigas secundarias (esto se ve con claridad en *La Minerva*). En algunas obras, Bretón subraya, casi al final, una relación o extrema una situación, y con ello crea una segunda intriga, de poco peso, pero que le sirve para dar una apariencia más consistente a la comedia, o, simplemente, para que dure más; así ocurre en *Por poderes* (la mujer del capitán ha de vestirse de hombre para suplantar a su marido ausente), o en *La Minerva* (con un lío al final en el que dos mujeres descubren que el hombre que las enamora es el mismo)...

El ritmo de este teatro es sosegado. No puede ser de otro modo, siendo la acción física tan escasa y la verbal de tan poco alcance. Por lo general, estas obras no se hacen pesadas; Bretón sabe alternar las escenas largas con las breves, los diálogos con los monólogos, hay escenas en las que se produce acción y las hay que la subrayan. Lo que no hay —al tratarse de un teatro de tan cortas dimensiones— es escenas afuncionales (como aquellas que en el teatro largo servían al autor para hacer costumbrismo o mero pasatiempo), pocas escenas se encuentran destinadas a facilitar transiciones, y sólo en una ocasión (*Por poderes*) el autor se ve obligado a repetir una escena para alargar una materia que se quedaba corta.

3.2.1.3. La disposición del material: exposición, nudo, desenlace y despedida

Lo habitual en este teatro breve bretoniano es que cuando se alza el telón el conflicto ya esté planteado: sus antecedentes y causas se han producido ya, en un tiempo extraescénico¹⁸. Así, la primera escena sirve para la exposición, con una entrada en materia inmediata (se diría que urgente, casi precipitada), llevada a cabo en un diálogo, casi siempre a modo de debate, en el que dos perso-

18. La única excepción parcial se da en *Pruebas de amor conyugal*.

najes van refiriendo en sus palabras la situación de partida¹⁹. Esta es una escena muy cuidada por Bretón: por lo general es larga, y en ella se introducen los parlamentos narrativos y las réplicas ágiles e ingeniosas: procedimientos en los que el autor se sabe ducho.

La funcionalidad de esta primera escena, la de exposición, es grande: en ella se da cuenta al espectador no sólo de la situación germinal (que en realidad ya es el nudo de la acción o casi), sino también de sus antecedentes y de las previsiones²⁰; al tiempo, es obvio, que se pone en escena cuando menos a un personaje principal y a uno secundario, la criada (si es que a este personaje se le puede denominar secundario, dada su alta funcionalidad).

En el fondo, si bien se mira, por la índole de este teatro (topicalidad y previsibilidad...), la primera escena, más que una exposición, viene a ser un a modo de resumen de toda la obra.

Las escenas siguientes no tienen como función establecer un nudo dramático, sino que en realidad vienen a confirmar el anudamiento que ya se presentó en la primera. Lo que sí hay es una escena, y dentro de ella un momento en que, ya bien confirmado el anudamiento, se produce la "idea" del personaje y, mediante ella, y a partir de ahí, la obra corre (no es un decir) hacia el desenlace.

Este es de una previsibilidad extremada: en realidad, se sabe desde la primera escena²¹. De lo que se trata es de armonizar las

19. La excepción a este hábito técnico la constituyen *Pascual y Carranza*, donde la exposición se hace mediante un monólogo, y *El intendente y el comerciante*, en la que el conflicto germinal no se plantea ni desvela en todos sus aspectos.

20. Bretón calibraba bien este aspecto, como puede verse por su crítica teatral: "...entienda que "exposición" no significa sólo referir en un prolijo interrogatorio los hechos antecedentes al drama; preciso es también que cada actor nos dé con el tiempo una idea de sus intereses y proyectos, pues que no son profetas los espectadores." (Díez Taboada y Rozas, 1965: 83); y también: "Lo primero que debe hacer el poeta dramático es dar bien a conocer sus personajes, y hacer que el espectador se interese por ellos." (Id.: 189).

21. El caso más exagerado se da en *Mi secretario y yo*.

tensiones de la comedia y ubicar a los personajes en el lugar que se les ha previsto en la trama desde el principio. Cuando ello no es hacedero porque la trama ha adquirido una mínima complejidad, Bretón no se complica y resuelve las tensiones y encaja a los personajes por vía expeditiva: acelerando la trama, forzando motivos, o, en varios casos, mediante la aparición de un personaje que, a modo de *deus ex machina*, se encarga de dar solución y acabamiento al enredo²². Sea como sea la forma de desenlazar, lo que no olvida Bretón, como ya dijimos, es que sus obras subrayen los valores morales burgueses: decencia en los afectos, respeto al orden, castigo a los seductorillos que tientan, o proclamas de sentido común; la excepción la constituye *Una de tantas*.

La despedida de estas comedias se mueve en los cauces de lo usual: versos para decir adiós a los espectadores, pedir indulgencia, y sólo en una ocasión, saliéndose de la norma (*Los solitarios*) para pedir la asistencia del público al teatro.

3.2.1.4. Personajes

El teatro breve de Bretón —más aún, todavía, que el extenso— construye sus tramas para ser desarrolladas por un cuadro de actores reducido y tipificado y por tipos formados por muy pocos rasgos. En su momento, y contra planteamientos que acercaban el teatro bretoniano a tendencias realistas, Patrizia Garelli ya hizo notar la tendencia a la caricatura que hay en este teatro, del mismo modo que Francisco Serrano se refirió a la deshumanización de estos personajes.

El plantel de personajes bretonianos de este teatro breve revela predilección por los inconsistentes y teatralizados. Da protagonismo a mujeres, predominantemente jóvenes, bellas, listas, decididas y coquetas²³, frente a las que suelen estar hombres in-

22. Así ocurre, por ejemplo, en *Medidas extraordinarias*, *El hombre pacífico*, *Pruebas de amor conyugal* y en *Pascual y Carranza*. Suele tratarse, en estos casos, de un personaje rico e investido de autoridad.

23. Así ocurre en *Una de tantas*, *El pro y el contra* y *Aviso a las coquetas*.

feriores a ellas, bien sea por su necedad, bien porque su función es la de galantear, dejando la decisión en manos (en voz) de ellas. Pero si esto es así, de manera clara, en el teatro extenso, en éste las distancias se acortan bastante y se abre el abanico de matices en los personajes. Así, por ejemplo, hay diferentes tipos de coquetas (se explicitan y matizan en *Por poderes*), niñas inexper-tas, desdeñosas y esplináticas fingidas, esposas gastadoras, esposas torpes, esposas abnegadas y una madre mártir en su amor por una hija. En el personaje masculino hay menos capacidad para la variación: están el novio tibio, que no ve lo evidente, y el que se las sabe todas; el militar sensiblero y dócil y el celoso, expeditivo y furibundo; el lechuguino adamado, fatuo, endeble y bailarín; el tutor y también el tutor y médico a un tiempo; además, el cesante atribulado, el protegido, el hombre maduro que desdeña y critica pasiones e incómodos

Algunos de estos extreman en caricatura uno de sus rasgos definitorios, como ocurre con las románticas, y otros pasan a ser “figurones” (como el D. Lucas de *Frenología y magnetismo* y el D. Jerónimo de *El hombre gordo*).

Es personaje constante el de la criada, ingeniosa, habladora, venal o afectuosa, y lo son singulares, el francés desorientado por los tópicos sobre España, la muchacha rural hacendosa (*Pascual y Carranza*)²⁴, y un personaje con trasunto cuasi-biográfico, el del Poeta, en *El Poeta y la Beneficiada*.

Estos personajes se construyen con simplicidad y se presentan en escena con rapidez. Al tiempo que salen a las tablas (con lo que aportan su corporeidad), se produce la descripción del rasgo (o rasgos) que los construyen, y ello se hace generalmente por la palabra: o bien el personaje dice de sí los rasgos que lo

24. Una de las pocas concesiones de Bretón a la clase baja, tan mal tratada en sus pocas apariciones en su comedia; aquí puede avalar al personaje la característica de ruralidad, como ocurre también en *La batelera de Pasajes*, en su teatro largo.

configuran, o bien otro personaje ofrece al espectador esos rasgos; la actuación posterior —en la que no hay evolución “sicológica”, como quedó dicho— dramatiza y confirma los aspectos apuntados en la definición. El personaje definido mediante un mayor número de procedimientos en el teatro breve de Bretón es el D. Lucas de *Frenología y magnetismo*; cooperan a su configuración el traje, su propio idiolecto grotesco, la definición de otros personajes, y su propia actuación; el que ejemplificaría una definición usual es el D. Alejo de *Ella es él*.

Siendo así, el personaje del teatro breve bretoniano es no sólo parco en rasgos, sino dúctil; por ello puede ser puesto al servicio de la acción y adecuarse a la peripecia, acompasando su comportamiento a las necesidades que aquella presente; por ello poco importan sus enamoramientos súbitos, sus cambios de afectos, los apaciguamientos finales: lo que menos se puede pedir a estos personajes es verosimilitud.

3.2.1.5. Tiempo y espacio

Bretón desarrolla su teatro breve, al igual que el largo, respetando las unidades de tiempo y de lugar, sin plantearse mayores problemas cuando, sobre todo con respecto al tiempo, ese respeto lleva a inverosimilitudes en la acción: enamoramientos y desafecciones vertiginosas, que hasta los mismos personajes no tienen reparo en hacer notar.

El espacio escénico de este teatro es muy sencillo. Sin duda a ello contribuyeron tanto el respeto a las preceptivas neoclásicas, como la escasez de inversiones para poner en pie estas obritas de pasatiempo. Este espacio es, por lo general, un ámbito burgués, casi siempre el salón de la casa, lugar neutro (piénsese en lo impensable de una alcoba, por ejemplo, como lugar físico, en este tipo de teatro) y a propósito para el encuentro de personajes de escasa consistencia y con enredos leves; las obras de algún mayor enredo o movimiento escénico complican ligeramente la escena, desplazando el lugar principal al jardín, con arbolado,

y disponiendo hacia él espacios latentes próximos (casa, pabellón...) y la calle. El espacio latente tampoco agranda mucho la escena; casi siempre está conformado por la calle o alguna habitación interior. El espacio narrativo es atraído a escena con frecuencia en los muy usuales relatos que Bretón pone en boca de sus personajes, para que refieran sus peripecias extraescénicas: suponen, sin duda, una forma de romper la estrechez adusta de las tres paredes semidesnudas propias del escenario burgués bretoniano. En todo caso, el intento esencial del espacio en el teatro breve de Bretón es el de construir un lugar escénico que dé al espectador sensación de continuidad con su ámbito cotidiano; en ello finaliza su función, que en ningún caso se continúa con sobrelecturas conceptuales, simbólicas o metafóricas.

Consideraciones similares a las que ofrece el espacio pueden ser hechas con respecto al tiempo teatral en las obras de Bretón de su teatro breve.

La función del tiempo en este teatro queda relegada a permitir, junto con el espacio, que los personajes, inscritos en ellos, desarrollen la acción. Las excepciones a este uso básico e ineludible —y, por tanto, las muestras de originalidad del autor— son escasas. La primera de sus obras breves publicadas, *El hombre gordo*, hacía intervenir al tiempo como factor de tensión, al establecerse para algunos extremos de la acción un plazo que iba acortándose. Recurso similar fue intentado en *Aviso a las coquetas*, sin que en esta obra alcanzase la funcionalidad que en la anterior. En *El Poeta y la Beneficiada* el intervalo entre los dos actos era aprovechado por la acción escénica para, dando continuidad a la acción en ese ínterin, encarecer la pesadez de un personaje y el padecimiento de otro.

3.2.2. *Elementos espectaculares*

Toda vez que nuestro acceso a estas obras (insisto por que no se pierda de vista) se efectúa a través de un texto escrito, cuando se piensa en la representación, es notable la desigual importancia

—traducida en extensión— que hay entre el texto literario y el espectacular. Se trata de un teatro parco en acotaciones y referencias a la representación; en ello cumple con una forma habitual heredada del XVII y del XVIII; de igual modo que coincide con el teatro áureo en incluir dentro del texto literario referencias propias del texto espectacular, unas veces subrayando las ofrecidas en la acotación y otras solventando lo inexistente en ella: diálogos y monólogos incluyen con mucha frecuencia referencias al tono de la elocución, a la mímica, los gestos y el movimiento, sobre todo.

Ello no quiere decir, obviamente, que el autor (y más un buen conocedor de la carpintería teatral, como Bretón no tuviera conciencia de esos elementos espectaculares: sus críticas periodísticas y sus escritos sobre teatro atienden a algunos de estos elementos.

Con un texto espectacular tan escueto, la tarea del director de escena (de quien cumpliera esta misión, claro es) en la orientación de los actores, y de los actores en el desempeño de sus papeles, forzosamente queda marcada por una mayor libertad o por una mayor laxitud. Y aquí sobreviene el principal problema de cualquier análisis sobre teatro, y que se agudiza con el ya pretérito: el poco conocimiento de las condiciones reales de representación de estas obras. Siendo así que uno de los rasgos que más esencialmente define al texto dramático es el de ser concebido para su representación, es en ello en lo que menos podemos abundar, por desgracia.

Refiriéndonos, en particular a los componentes espectaculares, es llamativo, por ejemplo, que en un teatro como este, construido por la palabra hasta la saturación, no haya casi referencias al tono; lo que hace, incluso, que algunas intervenciones queden como ambiguas para el lector. También son casi inexistentes las referencias a la mímica y al gesto, acompañantes cercanos de la palabra, y de indudable importancia en un teatro cómico-humorístico como este. El maquillaje sólo juega un papel destacado en *Por no decir la verdad* y *Por una hija*, y el peinado únicamente en la última de ellas.

El traje es funcional en *Lances de Carnaval*, donde promueve un equívoco, *Un francés en Cartagena* y *Frenología y magnetismo*, para resaltar la inadecuación del tipo a la realidad; en *Por no decir la verdad*, *A lo hecho, pecho*, *Aviso a las coquetas* y *Por poderes*, en las que, de un modo u otro, (andrajos, frac prestado, vestido de hombre o de militar), hay un disfraz.

Los accesorios tampoco juegan papel relevante en este teatro; los más frecuentes son anillos y retratos, que sirven de prendas de amor.

El decorado es indefectiblemente muy simple, y representa, por lo general, una estancia contemporánea de clase media; su única función, sin duda, es la de enmarcar y posibilitar la acción y, sobre todo, la palabra, y no la de sobresalir por sus características en ningún sentido; en cuanto a su sencillez se compadece con el resto de elementos dramáticos. La única excepción la constituye *Entre santa y santo...*, obra concebida para la lectura.

Es parco Bretón en el empleo de la luz en sus obras como elemento dramático relevante (en ello, por supuesto, responde a las características generales del teatro de su tiempo); el juego escénico más específico en que interviene la luz es el del ocultamiento de un personaje, y la comedia más interesante a este respecto, *A lo hecho, pecho*.

La música aparece con frecuencia en estas obras breves (dos de ellas, *El novio y el concierto* y *Los solitarios*, son zarzuelas); cuando lo hace, se trata de un empleo significativo (no busca introducir al espectador en el ambiente de la obra ni subrayar la acción): no depende del diálogo y constituye una situación escénica más; hay cánticos de labradores, de criadas, y canciones de bellas y secretarios escondidos.

Por último, las referencias al sonido, ya en acotaciones, ya en diálogos, y el empleo funcional de este elemento son casi nulas; se limitan a algún estrépito, al ruido de pasos en las inmediaciones, o al producido por un carruaje en el espacio latente.