

## A LA VEJEZ VIRUELAS: LA COMPROMETIDA HUELLA DE MORATÍN EN EL DEBUT TEATRAL DE BRETÓN DE LOS HERREROS\*

MIGUEL ÁNGEL MURO MUNILLA\*\*

### RESUMEN

Este artículo ofrece un estudio comparativo de *El sí de las niñas* y *A la vejez viruelas*, considerando que puede mostrar la índole distinta de sus dos autores, Moratín y Bretón de los Herreros (maestro y discípulo) y ayudar a entender los intereses y capacidades de Bretón en su primera comedia. Plantea la hipótesis de que Bretón consideró inalcanzable a Moratín e hizo un teatro distinto y personal para triunfar.

Palabras clave: Comedia, siglo XIX, Bretón de los Herreros, Moratín, análisis comparativo, comedia moratiniana, comedia bretoniana.

*This article offers a comparative study of El sí de las niñas and A la vejez viruelas, for an analysis of this kind may show the different styles and attitudes of their respective authors, Moratín and Bretón de los Herreros, master and disciple. It may also help understand the aims and capacities of Breton when he wrote his first play. It is formulated the hypothesis that Breton thought that Moratin's standard was unreachable and, therefore, he sought success in a different and personal theatre.*

*Key words: Comedy, Nineteenth century, Bretón de los Herreros, Moratín, comparative analysis, Moratin's comedy, Bretón's comedy.*

En 1824 Manuel Bretón de los Herreros conseguía ver estrenada su primera obra teatral, *A la vejez viruelas*, que había escrito siete años antes<sup>1</sup>. A pesar de que la obra tuvo una acogida aceptable, y de que, al ser la pri-

---

\* Registrado el 9 de septiembre de 2008. Aprobado el 10 de octubre de 2008.

\*\* Universidad de La Rioja.

1. "Viéndose sin patrimonio y sin empleo, y buscando un medio de no ser oneroso á sus parientes, recordó que años atrás había compuesto una comedia; y aunque con pocas esperanzas de que fuese admitida, se presentó con ella en los primeros días de Octubre de 1824 al distinguido actor D. Joaquín Caprara, que era á la sazón director de escena del teatro del Príncipe. No pareciéndole mala a Caprara, dispuso su representación; y el 14 del mismo mes se estrenó con feliz éxito *Á la vejez viruelas*, en la función eje-

mera —es de suponer— tendría un lugar especial en el afecto del autor, Bretón la eliminó de la selección definitiva de las que habían de formar parte de sus *Obras completas* (1883-1884), muy posiblemente porque él, más que nadie, era muy consciente de sus imperfecciones y, más aún, de la distancia que separaba esta comedia bisoña de la excelente obra de arte que la inspiró: *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín.

No deja de subrayar Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins (1883: 20), amigo y biógrafo de Bretón, la admiración que éste sentía por Moratín (“una afición casi supersticiosa”, en palabras del propio dramaturgo) y cómo la lectura de sus obras habría entusiasmado al autor riojano, inclinándolo hacia la escritura teatral, con la idea de continuar la reforma teatral abierta por el autor ilustrado o prerromántico. Pero ya Larra había advertido el difícil papel que quedaba a cuantos pretendieran seguir e imitar a Moratín, dada la altura dramática alcanzada por éste en *El sí de las niñas*. Parte de la crítica teatral del XIX considera que Bretón fue un fiel seguidor de la comedia moratiniana (Gies, 1996<sup>2</sup>), mientras que otros estudiosos (Garelli, 1983, tempranamente) entienden que Bretón desequilibró pronto el modelo moratiniano, escorándolo hacia la comedia risible y costumbrista. Soy de este último parecer —como he tenido ocasión de exponer en otros lugares (Muro, 2003)— y, de hecho, entiendo que el estudio comparativo de *El sí de las niñas* y *A la vejez viruelas* puede servir para poner de relieve la índole distinta de los dos autores y cuáles eran los intereses o capacidades de Bretón desde su propio debut teatral o, dicho de otro modo y como hipótesis, cómo Bretón tomó conciencia de la imposibilidad de alcanzar a Moratín y planteó otro tipo de teatro con el que conseguir el éxito, en el que sacar partido a sus cualidades, esquivando aquellos componentes teatrales en los que la comparación con Moratín ponía de manifiesto sus carencias.

La huella de *El sí de las niñas* de Moratín es evidente en el tema y la situación teatral básica de *A la vejez viruelas*, y —si se quiere, a falta de mayor precisión— en la intención dignificadora del teatro español de la época, pero no será difícil observar cómo Bretón introduce modificaciones sustanciales en los temas dando peso distinto a algunos componentes, separándose de su modelo declarado, alterando el orden de importancia de los

---

cutada en celebridad del cumpleaños del Rey.” (Cándido Bretón y Orozco, “Apuntes sobre la vida y escritos de D. Manuel Bretón de los Herreros”, en M. Bretón de los Herreros, *Obras de...* Madrid. Imprenta de Miguel Ginesta, 1883, págs. III-XVII, p. VII)

2. Quien considera que “La vinculación de Bretón al estilo de Moratín puede verse en los personajes cómicos y en los equívocos que dominan la obra (Gies, 1996: 98) o que “siempre reverenció e imitó, si bien a veces indirectamente, las comedias de Moratín”. (id.: 214) Apreciación que, afirma, viene a coincidir con la de dos especialistas a los que Gies cita: Patrizia Garelli, en el capítulo I (“El magistero moratiniano”) de su *Bretón de los Herreros e la sua “formula cômica”*. Imola: Galeati, 1983, y Ermanno Caldera, en “L’età della ragione”, *Quaderni de Filología Romanza* 4 (1984): 7-22, aunque también esta coincidencia habría que ponerla en cuestión, según lo que se entienda por el grado de “imitación” o la forma “indirecta”.

motivos temáticos y potenciando otros elementos, como el enredo y el humor, que lo aproximan más al sainete y al teatro cómico humorístico; así mismo, podrá comprobarse cómo ambos autores muestran una muy diferente capacidad en el manejo de los componentes formales de sus obras.

## 1. DIFERENCIAS TEMÁTICAS

### 1.1. La distinta importancia de los motivos temáticos

En ambas obras se plantea el debate sobre la libertad de elección de las muchachas jóvenes a la hora de casarse. Se trata de abogar por dar prioridad al amor y a la libre decisión de la joven a la hora de elegir marido, frente a la costumbre tradicional de dejar en los padres la potestad de adjudicarles marido. Por lo general, esta elección se muestra movida por intereses económicos y, para subrayar su inconveniencia, se hace que recaiga en un viejo, con lo que tal acuerdo o contrato ofrece la imagen poco equívoca y desagradable de una venta. Éste es el motivo central en *El sí de las niñas* y se da también como motivo importante en *A la vejez viruelas*, pero no podría decirse que en la obra de Bretón ocupe posición principal. A la raíz de esta situación, además, Moratín sitúa no sólo la falta de comprensión de los padres, sino la educación represiva de las niñas, que se ven conducidas hacia la ocultación de sus verdaderos sentimientos. Esta faceta de la situación o del problema tampoco es utilizada o tenida en cuenta por Bretón.

La situación teatral básica de *El sí de las niñas* y su desarrollo son bien conocidos, como propios de una obra capital en el devenir del teatro español. Paquita, joven de dieciséis años, que acaba de abandonar el convento donde se educaba, acompaña a su madre y a don Diego, hacia Madrid, donde a los pocos días se celebrará el matrimonio concertado entre la niña y el viejo. Don Diego, de cincuenta y nueve años, hombre honesto, sensato y rico, pretende que Paquita se sincere con él y le abra su corazón, en la sospecha de que la boda pueda no ser del agrado de la niña, pero se encuentra con la intromisión de doña Irene, que suplanta constantemente a su hija, dando por supuesto que sus pensamientos y voluntades son idénticos y que, en todo caso, su hija hará cuanto le mande por la obediencia y el cariño que le debe o, cuando menos, por no darle pesar. Los temores de don Diego salen verdaderos, ya que doña Paquita está locamente enamorada de un tal don Félix de Toledo, que no es otro que don Carlos, joven militar, sobrino de don Diego, quien corresponde en su amor a la joven y acude a la llamada de socorro que le envía, sin saber que quien se la disputa es su propio tío, tutor y valedor, a quien pensaba pedir ayuda. Don Diego, deseoso de que su matrimonio no sea descubierto antes de tiempo, por evitar habladurías, conmina a su querido y muy obediente y sumiso sobrino a volver de inmediato al acuartelamiento de Zaragoza del que salió, sin que el joven tenga tiempo de dar explicaciones a una doña Paquita que queda desorientada y abatida por el inexplicable comportamiento del que dice ser su enamorado y defensor y temiéndose que todas

sus promesas de amor no fueran sino engaños. En esta situación, una casualidad hace que Don Diego conozca los verdaderos sentimientos de doña Paquita y que tenga la generosidad suficiente para renunciar a ella y unir a los dos jóvenes, no sin antes demostrar gran paciencia para soportar la negativa inquebrantable de doña Irene a aceptar la nueva situación y consolarse pensando que los jóvenes lo acompañarán en su vejez. Los parlamentos ideológicos más sustanciales de don Diego ponen en solfa la educación perversa de las jóvenes que las hace ser hipócritas, fingiendo ser obedientes a las decisiones de los padres, mientras sus sentimientos se encaminan por sujeto distinto; de ahí la focalización en el título: el poco valor que ha de darse al *sí de las niñas*.

*A la vejez viruelas*, por su parte, nos muestra a doña Francisca, una viuda de cincuenta y ocho años, venida de Calatayud a Zaragoza, que en los tres meses de estancia en la ciudad parece haber perdido el tino, creyéndose una joven capaz de comportarse como tal y de enamorar a cualquier hombre y, en particular, a aquel del que se ha encaprichado, el joven y atractivo don Enrique. Doña Francisca ha prometido en matrimonio a su joven hija, Joaquinita, al viejo don Braulio, que se muestra entusiasmado con la idea. Sin embargo, ella ama en secreto al joven don Enrique, por quien es correspondida. Ambos jóvenes disponen un plan para hacer que la madre revoque su decisión; tal plan consiste en que don Enrique haga la corte a doña Francisca, para poder verse mientras tanto y esperar a que ocurra algo favorable a su amor.

Al mismo tiempo, y en la misma casa se da otra intriga: Luisa, joven hija de don Braulio, ha sido prometida por su padre a don Anselmo, siendo así que ella ama a don Mariano.

El enredo de Joaquinita y don Enrique sólo sirve para poner de manifiesto la ridiculez de doña Francisca, en su pretensión de negar la evidencia de sus años y en su ceguera para entender la verdadera razón del comportamiento de don Enrique y de su propia hija. Ante la ineficacia del plan, los jóvenes enamorados recurren a don Braulio para que sea su valedor ante doña Francisca. La joven Luisa, por su parte, recurre a doña Francisca para que interceda ante su padre, don Braulio, a favor de su amor por don Mariano. La intercesión de don Braulio ante doña Francisca provoca un *quid pro quo* notable, al entender cada uno de los viejos que el caso que se trata atañe al otro; cuando el equívoco se aclara, se les desvelará la realidad de los afectos de los jóvenes por quienes se suponen amados. La reacción de ambos viejos entonces es dispar: mientras doña Francisca se sulfura, sin querer dar su brazo a torcer, don Braulio, aunque no deja de reprochar a los jóvenes la burla de que ha sido objeto, acepta el nuevo *status quo*, por entenderlo más puesto en razón, y asegura la vuelta a la sensatez de doña Francisca.

Como puede verse, las dos comedias, *El sí de las niñas* y *A la vejez viruelas* se separan con claridad. La de Moratín se ocupa sustancialmente de un problema de educación que redundará en otro de comportamiento afectivo.

tivo y social, mientras que Bretón desplaza el motivo de interés hacia la puesta de manifiesto de un carácter ridículo. Lo que en *El sí* era un componente secundario —aunque de peso—, la comicidad de doña Irene, en *A la vejez* se convierte en principal, con lo que casi arrastra a la comedia hacia las de figurón.

## **1.2. Índole distinta de los dos personajes femeninos de edad avanzada o las dos “viejas”**

La índole de los defectos de ambas mujeres es también distinta, como lo será su funcionalidad en ambas obras. La doña Irene moratiniana es configurada como una mujer viuda, entrada en años, de familia honorable venida a menos, preocupada por situar a su hija mediante un buen matrimonio, con una falsa visión sobre ella que defiende con tenacidad exponiéndola e imponiéndola cuantas veces abre la boca, que son muchas, como si la expresión de un estado de cosas fuera suficiente para crearlo. Cabe pensar —aunque la comedia no lo explicita— que pueda haber algo de egoísmo propio en el matrimonio tan desigual, que, garantizando el porvenir de su hija, garantiza también el suyo (además de satisfacer el orgullo de ver rehacerse la posición social de su familia). Es una mujer que no escucha y que repite incansablemente su monodía. Moratín la hizo risible desde una locuacidad que trata de borrar las palabras de los otros por el procedimiento de ignorarlas mientras puede, o de enfrentarlas directamente para exigir que se retiren, como falsas, como agresivas a su persona. El juego escénico de Moratín con ella deja bien clara su condición de isla en sí misma, aislándola durante casi toda la escena final en un extremo del escenario, cuando es obligada a admitir la realidad, no sin que antes haya tenido que ser frenada en su impulso violento contra su hija y de que haya sido obligada a ver con sus propios ojos a la pareja de amantes. Sólo entonces cesa el flujo interminable de palabras con que amurallaba la precaria realidad construida para salvaguardar su mundo (un flujo de palabras en el que se aprovecha cómicamente su vivencia gazmoña de la religión, con referencias a sus hermanas monjas, a un familiar obispo y también a sus anteriores y numerosos maridos y a pasados y presentes achaques), un mundo propio en el que se cumplen las condiciones que la satisfacen: donde su autoridad materna y el amor filial son incuestionables e incuestionados, donde la religión externa y el venir de una familia honorable son los mejores avales para presentarse en sociedad, sin que importe cómo se ha venido a menos, ni que se haya de llegar a un matrimonio de conveniencias, a la venta de una hija, porque se trata, más bien, de tomar revancha de los infortunios de la vida.

La doña Francisca de Bretón es un carácter cómico risible, configurado para excitar la risa, más propio del sainete que de la comedia que, además, reclama para sí el protagonismo de la obra.

Se revela como insensata desde la primera escena o, por mejor decir, el autor abre la comedia justamente con la presentación de la insensatez de esta mujer, a la que se le llena la boca con el desprecio de lo español y la

admiración sin límites por lo francés<sup>3</sup> —con el recurso a un tópico costumbrista que retomará Bretón en buen número de ocasiones<sup>4</sup>—, con la negativa a admitir su edad y con una demostración clara de su ignorancia (desconoce qué son Medusa y las Euménides, referencias a su persona que ha tomado como elogios en un baile); a esto viene a sumarse su deseo de casarse con el joven y atractivo don Enrique. Presentada así, de forma tan ridícula en escena, el desarrollo posterior de la trama sólo viene a confirmar estos rasgos y a subrayarlos, tanto por su propia actuación —apariciencia, palabras y hechos—, como por las apreciaciones que otros personajes hacen de ella. Al comienzo del segundo acto, la acotación dice de ella que “se presenta de petimetra exagerada y ridícula” (Bretón, 1825: 31), regañando a Blasa, su criada, por no saber ponerle bien una cinta, muy preocupada por que la tengan por una lugareña, en el convencimiento de la envidia que le tienen las demás mujeres y que se acrecentará cuando la vean amada por don Enrique, y arrebatada poco a poco previendo la escena de seducción que habrá de producirse, hasta llegar a bailar con una silla, como sustituto de su deseado. Bretón no escatima tintas para dar relieve cómico a su personaje central y la lleva hasta el síncope, por el enfado que le produce que su criada desvele ante don Enrique su verdadera edad y que lleva peluca. Esta línea de comicidad buscada por la exposición de los defectos físicos se colma en la escena XVI del segundo acto, cuando Blasa, la criada, despedida ya, enumera los secretos de belleza de su señora, en una graciosa preterición (“Tentada estoy de sacar a relucir...”, 1825: 50), en la que enumera y acumula “la toalla de Venus, el guisopillo y todos los mejunjes con que se pinta, los dientes postizos y hasta lo del colchoncillo<sup>5</sup>” (íd.) y, aun sin querer murmurar de nadie, remata la faena diciendo que, si con esas trampas ya está mal, desnuda “no se la puede mirar sin asco”.

Como en el caso de la doña Irene de Moratín, la doña Francisca de Bretón también tiene dificultades para entender el sentido recto de las palabras, los silencios y el comportamiento de quienes la rodean: le ocurre en el baile al que se refiere al abrirse la obra (donde por incultura, incluso,

---

3. Quizá sólo sea una coincidencia, pero es llamativo que Bretón ridiculice en doña Francisca el furor galicista, la admiración insensata de lo francés, siendo así que la figura de Moratín estaba ligada a los afrancesados; no obstante, cabría pensar que Bretón sólo estaba respondiendo a una tendencia polémica de la época, de probada eficacia satírica —como pudo comprobar en los sainetes de Ramón de la Cruz—, sin tener en su punto de mira al que decía venerar como maestro y reformador del teatro español.

4. En 1843 Bretón venía a constatar en *Un francés en Cartagena* el triunfo de la moda francesa. Un francés llega a España para casarse con una muchacha española, imbuido de los tópicos sobre la peculiaridad castiza de España, para encontrarse con que su prometida no se diferencia de las mujeres francesas y que, además, tiene a gala la europeización de su apariencia y costumbres sociales.

5. Que resulta ser “una especie de colchoncillo redondo que se lo trajeron de París de Francia, y lo lleva pegado al corsé... estamos?” para arreglarse el talle, porque la pobre señora es tan ancha de arriba como de abajo.”

toma por halagos algunos insultos), también con don Enrique, al tomar por verdadero un cortejo fingido y con don Mariano, cuando viene a pedir intercesión para su amor por Luisa y ella cree que se le está declarando.

Bretón, no obstante, no parece satisfecho con todos los elementos anteriores, así que pone a contribución también dos soliloquios de la propia doña Francisca en los que se alaba a sí misma por sus atractivos, subrayando su condición de necia.

Es curioso cómo, frente a la doña Irene de *El sí*, cuyo carácter se presenta como permanente e inalterable, Bretón presenta a doña Francisca como aquejada de un caso de insensatez pasajera, ya que, como dice la propia Blasa, cuando estaba en Calatayud era una mujer sensata y hacendosa y el propio don Braulio, manifiesta al final de la comedia que cuatro meses en Zaragoza la han trastornado. Así, más parece un espantajo levantado para la ocasión, para hacer reír y servir de objeto de sátira, que otra cosa.

En la doña Irene lo risible tocaba a lo accesorio; lo sustancial del personaje era serio: el considerar que había dado una buena educación a su hija y que ésta estaba obligada a obedecerla y a quererla; en doña Francisca, esto ni se atisba. El personaje de Bretón une a su condición de madre la de petimetra pretendiente, siendo esta última la que se satiriza, siendo don Braulio y la criada Blasa quienes se aplican con mayor entusiasmo a la tarea. El primero deplora la locura de doña Francisca, a la que considera una vieja que une a la deformidad de la vejez la apariencia horrorosa del exceso de afeites y actuación grotesca, un “estafermo”, “un cementerio con faldas”; la segunda, que no tiene muchos motivos para apreciarla por sus constantes enfados, la moteja como “vieja estrambótica”.

El refrán que reproduce el título de la comedia, “a la vejez viruelas”, con su sentido de hacer o sentir en la vejez algo propio de la juventud, aunque también valdría para don Braulio (y, yendo a *El sí de las niñas*, a don Diego), parece pensado por Bretón para aplicarse directamente a doña Francisca.

### **1.3. Desatención de Bretón a las raíces del problema de la educación de las niñas**

En la comedia de Bretón —frente a *El sí de las niñas*— falta cualquier reflexión sobre las raíces del problema y a sus consecuencias, a la errada y perversa educación de las niñas y el daño que puede causar; se trata, en todo caso, de mostrar una situación, más por el valor cómico o de entretenimiento que pueda tener que por la acción reformista que pueda surtir. Es, como en los entremeses o sainetes, la exposición de un mundo, en un estado de cosas específico, en presente, en un tiempo del que pasado y futuro parecen excluidos. De este modo, el presente adquiere una gran fuerza expresiva, de concentración. El mundo se cierra y reproduce en el escenario y el tiempo se limita al presente de la obra, sin antes ni después, en un presente espectacular, en el que la crítica aprovecha esa contundencia de lo inmediato.

No es así, ni mucho menos, en *El sí de las niñas*. Moratín está fuertemente preocupado porque el caso que presenta, a punto de eclosionar, sea visto como procedente del pasado y como consecuencia de unas causas determinadas: es el proceder de un reformista, que sabe que la forma más eficaz de abordar un problema es la de ir a sus raíces, no contentándose con diagnosticarlo y exponerlo en sus síntomas.

El futuro tiene también un peso importante en la obra de Moratín. No me refiero al futuro más razonable y feliz que se supone aguarda a la pareja de enamorados jóvenes, después de que se haya eliminado el obstáculo para su amor; felicidad que se da por supuesto redundará en la de los ancianos. También esta expectativa está implícita en *A la vejez viruelas*. Pero en *El sí de las niñas* se explicita por parte de don Diego un poderoso motivo de su proceder hacia el matrimonio con Paquita: el temor a una vejez solitaria, sin un afecto próximo, íntimo, seguro y garantizado; la comedia se abre con la previsión de don Diego: “Tendré quien me asista con amor y fidelidad y viviremos como unos santos” (Moratín, 2000: 121) y se cierra con otro que se acomoda a la nueva situación: “No temo ya la soledad terrible que amenazaba a mi vejez.” (Moratín, 2000: 197). Junto a ésta, de valor individual afectivo, hay otra previsión sobre el futuro en la comedia de Moratín, ésta de alcance moral y que alude al adulterio, que también enuncia don Diego, sobre el futuro desgraciado del matrimonio fundado en la mera obediencia de la niña<sup>6</sup>, que se carga de pesadumbre para el viejo, cuando ya sabe del amor de Paquita por su sobrino, aunque la niña esté dispuesta a casarse sin amor (“¿Y después, Paquita?”, Moratín, 2000: 181), y que concluye con una advertencia pesarosa, de alcance colectivo: “Ay de aquellos que lo saben tarde!” (Moratín, 2000: 196).

#### **1.4. Lo qué queda del asunto de la libertad y del casamiento impuesto y de la sinceridad de las niñas en *A la vejez viruelas***

Escorada la comedia hacia la sátira (amable) de un tipo femenino, el asunto medular en Moratín del casamiento impuesto entre viejo y joven queda desplazado a un lugar secundario. Ciertamente es que recorre toda la comedia y que le da andamiaje, pero ya más convertido en asunto de enredo que de reflexión polémica o de debate. Así, se enuncia en la primera escena, después de la exhibición de la insensatez de doña Francisca, pero se hace casi como si fuera un asunto de trámite, sin matiz, ni profundidad

---

6. “¡Mandar, hija mía!... En estas materias tan delicadas los padres que tienen juicio no mandan, insinúan, proponen, aconsejan; [...] ¿Y quién ha de evitar después las resultas funestas de lo que mandaron?... Pues ¿cuántas veces vemos matrimonios infelices, uniones monstruosas verificadas solamente porque un padre tonto se metió a mandar en lo que no debiera?... (Moratín, 2000:149).



algunas<sup>7</sup>, para pasar de inmediato (o volver) a doña Francisca y su ilusión de casarse, también ella, con un joven. Tal deseo se moteja de inmediato como “locura” y “desatino”, dando por supuesto que lo son pero, al mismo tiempo, esto es una forma de cerrar el paso a cualquier debate más sutil.

Lo que sí mimetiza Bretón de Moratín es la insinceridad de las muchachas forzadas a casarse, que mienten a sus padres ocultando sus verdaderos sentimientos, fingiendo aceptar la propuesta con obediencia y amor filial, cuando, en realidad, esperan alguna solución que las libere de esa condena.

Es lo que hace Luisa, cuando don Braulio, su padre le anuncia el matrimonio previsto con don Anselmo quien, aunque joven, excelente persona y adinerado, no puede ser de su agrado porque ella ya ama a don Mariano: “Bastaba que fuese elegido por usted para ser de mi gusto”, contesta Luisa, para de inmediato plantear la reticencia al matrimonio por sentirse demasiado joven para casarse. La respuesta del padre es enojarse, aunque luego reflexiona y concluye que la muchacha “es libre”, consciente del debate social (“No se diga de mí lo de otros padres...”, Bretón, 1825: 16).

Avanzada la obra, al final del segundo acto, se retoma el asunto con un diálogo entre doña Francisca y su hija, conminada por su madre, de sope-tón (“de una vez y sin rodeos”), a que confiese si “trata” (es el verbo que utiliza) “de casarse con don Braulio” (Bretón, 1825: 63); Joaquinita —como antes Luisa (y en su momento la Paquita moratiniana— miente con desca-ro sobre las razones de su reticencia (los pocos años, el deseo de no perder su libertad de soltera) y sobre el hecho mismo de haber aceptado el compromiso. Pero, de nuevo, es cortada de raíz cualquier posibilidad de matizar o profundizar porque aparece en el diálogo el nombre de don Enrique y doña Francisca se enfurece con su hija porque no lo llama “papá”

---

7. D. BRAUL [...] Pero tratemos de otra cosa. ¿Cómo ha recibido Joaquinita la noticia de su matrimonio? ¿Puedo prometerme...

D<sup>a</sup> FRANC. Puede usted prometérselo todo de mi amistad y su obediencia.

D. BRAUL. ¿Y nada de su corazón?

D<sup>a</sup> FRANC. Su corazón es dócil y sencillo. Estoy bien segura de que no será capaz de disgustar á su madre.

D. BRAUL. Pero...

D<sup>a</sup> FRANC. Es usted muy impertinente. ¿Cuántas veces le he de decir que Joaquinita será su muger?

D. BRAUL. Como yo no entiendo de saraos, ni de...

D<sup>a</sup> FRANC. ¡Qué pesado!

D. BRAUL. Y yo soy muy viejo, y ella muy niña, y no visto *á la dernier*...

D<sup>a</sup> FRANC. Bien: no se case usted si tiene tantas dificultades. Nadie se lo ruega.

D. BRAUL. Esto no es decir...

D<sup>a</sup> FRANC. Esto es decir que me deja usted desairada.

D. BRAUL. Vaya; no se enoje usted doña Francisca. No parece sino que la llamo *Medusa* ó cosa semejante... Yo prometo no incomodarla mas con mis desconfianzas. Desde ahora me conformo con cuanto usted disponga, y espero un éxito feliz.” (Bretón, 1825: I, 1<sup>a</sup>, págs. 7-8).

y así se vuelve al monotema de la señora que proclama no sentirse tan vieja como para “que se me condene a podirme entre cuatro paredes” (íd.).

Pero, claro es que aquí acaba la cercanía entre los personajes, porque la gracia de la doña Paquita moratiniana, su actuación infantilizada para ocultar su zozobra y su dolor, han desaparecido en las muchachas de Bretón. Éstas se muestran más independientes, con recursos, capaces de urdir intrigas que las hagan salir triunfantes, prefigurando ya la Marcela y el elenco de mujeres fuertes del teatro bretoniano, que Larra veía muy alejadas de sus presuntos modelos de la sociedad española del momento y que tienen más que ver con modelos teatrales del Siglo de Oro.

Atendiendo a otro componente del motivo, cabe apreciar que la relación entre doña Francisca y don Enrique no puede considerarse inversa a la de don Braulio y Joaquinita, aunque ambas planteen matrimonios entre viejos y jóvenes, ya que don Enrique, como hombre, sí tiene la libertad para elegir, aceptar o rechazar, mientras que la muchacha, dependiente, debe obedecer la decisión de la madre.

Por otra parte, y también de pasada, sin hacer hincapié en ello, se apunta una de las causas más poderosas para este tipo de matrimonios desiguales: el dinero. En *El sí de las niñas* se invocaba sin reparo y con frecuencia: don Diego alude a la condición de “pobre” de Paquita (Moratín, 2000: 121), don Carlos se refiere a la riqueza de su tío para animar a la muchacha cuando no sabe todavía que es su rival (íd.: 156), y abomina del dinero como causa del matrimonio de su amada (“¡El dinero!... Maldito él sea, que tantos desórdenes origina.” (íd.: 158). Es interesante ver cómo ambos hombres quitan importancia al dinero en la relación sentimental con la muchacha y que la propia Paquita no lo tiene en nada, frente al amor: don Diego no lamenta que Paquita sea pobre, siendo él rico, porque lo que busca en ella son prendas espirituales (“modestia, recogimiento, virtud”, íd.: 121); don Carlos, enamorado, acepta como natural la réplica de la muchacha en la que desdeña el dinero de sus pretendientes porque no apetece ni conoce mayor fortuna que “querer y ser querida”, (íd.: 156). Es doña Irene, la madre, la que tiene bien presente esta condición de don Diego (junto a la de ser hombre bueno y honrado) y alude a ella con alguna claridad: Paquita refiere las palabras de su madre, donde le encarece que su futuro marido sea un hombre rico y la propia doña Irene habla de bienestar, colocación y, cuando se explaya, reprocha a su hija que no se muestre más agradecida a la bicoca que les ha caído (con “lo atrasada que me coge, que yo no sé lo que hubiera sido de tu pobre madre”, íd.: 144) o se emociona recordando la casa, ropa blanca, batería de cocina y despensa que posee este generoso hombre, como “sujeto de bienes y posibles” (íd.: 146).

En *A la vejez viruelas* el asunto del dinero no puede ser medular ya que ninguno lo necesita de verdad; doña Francisca y don Braulio lo tienen y por lo tanto, también sus hijas, Joaquinita y Luisa; también se dice que es rico el novio que don Braulio ha buscado para su hija. Don Enrique parece tenerlo, como puede inferirse de la amonestación que le dirige don

Braulio para que no cometa la locura de casarse con doña Francisca por interés, intervención en la que se muestra con toda crudeza este motivo<sup>8</sup>. En 1838 Bretón volvió a poner en las tablas el tipo de mujer entrada en años deseosa de ser amada por un joven, en *El hombre pacífico*, y años más tarde (1850), Bretón presentaría la situación, de un cinismo descarnado, en la obra breve *Una ensalada de pollos*, donde una vieja rica, doña Marta, declaraba sin rubor sus deseos y oferta<sup>9</sup> y un joven “pollo” “sensato”, que decía marchar con el siglo, don Pío, le vendía su juventud por dinero<sup>10</sup>.

La relación entre doña Francisca y don Enrique es llevada por los derroteros de lo risible y aun de lo grotesco, señoreada por la vieja, con situaciones como las que ya se han descrito: aquella en la que anticipa el galanteo de que será objeto por parte del joven y cómo reaccionará ella, (en la que acaba bailando apasionadamente con una silla), o aquella otra en la que es puesta en ridículo por su criada al desvelar que usa peluca (en la que termina desmayada del sofoco).

La relación similar entre don Braulio y Joaquinita también se juega en lo risible, aunque menos, por la índole del personaje masculino (y la necesidad de que mantenga una cierta integridad para desempeñar el papel final de hombre sensato, árbitro de la situación del desenlace). Así, es engañado por don Enrique y su prometida sobre la verdadera razón del abrazo en que los sorprende y recibe como cumplimientos las pullas que le endereza la muchacha. Y sin tiempo para más, ni otro desarrollo, don Braulio se ve ante la declaración de Joaquinita en la que la muchacha le cuenta la verdad de todo, ante la que reacciona según las necesidades del guión propuesto por Moratín: llamándose a la prudencia y tomando a su cargo el poner a las personas y los afectos en su sitio.

Dando por supuesto que el motivo originario de estas comedias es el hecho real del casamiento desigual en edad obligado, cabe considerar también la importancia en ellas del motivo literario tradicional del viejo y la niña, y también el de la vieja y el joven. El motivo del casamiento entre el viejo y la niña recorre la historia de la literatura, como manifestación de otro, más hondo, que es el del deseo del viejo por la muchacha joven. Por lo general, la literatura ofrece del asunto una visión en la que el viejo no suele salir bien

---

8. D. BRAUL. Pero hombre piénselo usted mejor, y no se acalore. Que un pobretón tratase de esclavizarse así, anda con dios: el interés todo lo puede; ¿pero no es una demencia sin ejemplo que se deje usted enganchar de ese estafermo, pudiendo aspirar por todos conceptos á un partido más ventajoso?... (Bretón, 1825: 27).

9. Quiero un marido bisoño/ que, dócil como la cera,/ con su alegre primavera/ alegre mi árido otoño./ Si el suyo la juventud,/ mi dote será la hacienda,/ y cuando amor no le encienda, /me querrá por gratitud./ No temas que yo zozobre/ siendo el pacto igual...” (Bretón de los Herreros, 2000: 294).

10. La tirana pobreza / me obliga a sucumbir;/ mas ya verá esa crónica/ que no es tan aprendiz/ como ella lo imagina/ el pollo de Cambrils./ Si hoy canto pío, pío,/ mañana cantaré quiquiriquí (Íd: 301).

parado y, en muchas ocasiones, queda escarnecido. La *Biblia* ofrece el episodio de Susana y los viejos (tan fecundo en la literatura y la pintura de todos los tiempos), algunos romances medievales cantan el tema (que puede mezclar el motivo básico con el del incesto, como en el de Delgadina), *Las mil y una noches* ofrecen el relato de “Alí Sar y la esclava Zumurrud” (1990, I: 1070-1108, donde Zumurrud consigue al fin vengarse y castigar al viejo rijo-so y cruel y gozar de su joven amado), y en algunos entremeses y sainetes se celebra la burla de que es objeto el viejo (como el de *El viejo celoso*, de Cervantes o *El viejo burlado*, de Ramón de la Cruz)<sup>11</sup>. Estos motivos resuenan, sin duda, en las comedias de Moratín y de Bretón, de forma consciente o inconsciente, en los autores, en su público y en el interior de la comedia<sup>12</sup>. Y también lo haría el de la vieja que codicia al joven, aunque menos abundante o disfrazado con frecuencia en la literatura con el ropaje de la madre atraída sexualmente por el novio de su hija, frente al marido viejo, o la vieja que añora la juventud ida y los goces sexuales<sup>13</sup>.

Este sustrato afloraría con intención satírica en *A la vejez viruelas*, más en el caso de la vieja doña Francisca codiciosa del joven don Enrique, que en los que tienen protagonista masculino, ya que la caballerosidad de que hacen gala don Diego y don Braulio los aleja del arquetipo ogresco (Durand, 1982), bien terrible, bien ridículo o grotesco, aunque no pueda obviarse que en *El sí de las niñas* es el propio don Diego quien es muy consciente de la problemática que entraña un matrimonio como el que pretende y quien habla de que la gente podría murmurar y tildar la boda de “locura” y anticipa objeciones para el debate que recorre toda la comedia de Moratín: “Dirán que la boda es desigual, que no hay proporción en la edad” (Moratín, 2000: 121). Pero en el caso de doña Francisca la sátira es clara y no se escatiman prendas para mostrar lo antinatural y reprobable de su deseo, considerado como locura. En ella sí se alude a la deformidad de la vejez, que se calla de los varones; deformidad a la que viene a sumarse el motivo de la vieja que se disfraza de joven el ponerse horrorosa con los afeites y las monadas que hace para parecer la joven que no es, que tampoco se activa en los personajes viejos masculinos.

## 2. DIFERENCIAS EN LA TÉCNICA TEATRAL

Hasta aquí hemos venido fijándonos en las notables diferencias de tema y enfoque entre *El sí de las niñas* y *A la vejez viruelas*, pero la separación en-

11. En la actualidad, la novela del japonés Kawabata, *La casa de las bellas durmientes* propone una novedad sutil y sugerente en el motivo: la contemplación intocable de la belleza por parte del anciano.

12. Sin que pueda olvidarse que también se hallan relatos favorables al amor del viejo, como “Las dos mujeres y sus respectivos amantes” (1990: I, 1341).

13. Romances, relato sexto de la novena jornada del *Decamerón*, *Las Mil y una noches* titulado “Abú Suwaid y la vieja hermosa”, *Corbacho* o *La Celestina*, entre otros.

tre ambas obras es mayor (y de mayor trascendencia) en lo relativo a la técnica teatral, donde Moratín se muestra como un maestro, autor de una obra capital del teatro español, un modelo de buen hacer dramático, y Bretón como un autor novel, lejos de la capacidad y de las cualidades de aquel.

### **2.1. La endeble verosimilitud de *A la vejez viruelas***

Uno de los componentes básicos de la poética neoclásica e ilustrada es el respeto a la verosimilitud, del que depende en buena medida la ilusión teatral y con ella el efecto moral que se espera conseguir en el espectador (Taboada y Rozas, 1965, Muro, 1991, Miret, 2004). En el caso de Moratín, ese componente es respetado con habilidad y a conciencia, con una excelente rentabilidad; pero no sucede lo mismo en el caso de Bretón (más preocupado por divertir con el enredo y el humor), en cuya comedia, por ejemplo, no se cuidan las motivaciones de los personajes, o sus cambios de actitud o no se explicita ni justifica la causa por la que D<sup>a</sup> Francisca concierta el matrimonio de su hija con D. Braulio. En esto último, puede verse cómo no se trata de presentar algo verosímil, como en *El sí de las niñas* lo era la posibilidad de asegurar un futuro incierto para la hija de una familia venida a menos; aquí, en *A la vejez viruelas*, tanto don Braulio como doña Francisca son adinerados; por tanto, sólo una ventolera de la madre o su irresponsabilidad podrían ser la causa que, en todo caso, sería bien endeble para fundar sobre ella cualquier conflicto dramático interesante. Y lo mismo podría decirse de la poca fundamentación de los motivos de los personajes y la facilidad con que hacen o deshacen sus planes.

### **2.2. Diferencias en la construcción de los personajes**

Bretón arma su primera comedia con tipos teatrales, sin espesor psicológico alguno, práctica a la que siguió fiel en el resto de su producción dramática. Como pudo verse más arriba, el expediente de hacer extremadamente ridícula a doña Francisca cierra la puerta en la obra de Bretón a encontrar algo por debajo de la capa de estulticia; su caracterización cercana al fante le resta complejidad humana al personaje. Frente a esta superficialidad teatralizante, el personaje principal, el eje de *El sí de las niñas*, don Diego, es presentado por Moratín como personaje cercano a la persona y valorable como tal. Lejos de ser un ente ridículo, construido sobre una monomanía, don Diego ofrece varios perfiles y, lo que es más interesante, se percibe la vibración de sus fibras íntimas, bien alejadas de la armonía: su ilusión sincera por encontrar una esposa capaz de acompañarlo y cuidarlo en la vejez, pero también la sensatez para darse cuenta del sacrificio que puede suponer tal matrimonio para la muchacha; su intenso debate interno entre la generosidad y el egoísmo, al conocer los verdaderos sentimientos de Paquita y el amor de su sobrino.

El equivalente al don Diego moratiniano en la comedia de Bretón sería don Braulio. Aquí Bretón sigue a su modelo, al menos en los trazos evidentes, en lo superficial. Se trata de un hombre de sesenta años, también de

Calatayud como doña Francisca, a quien ésta ha prometido a su hija en matrimonio. Aunque muy ilusionado, no deja de ver las dificultades que puede plantear a la muchacha tal enlace, por las objeciones que pone a su propia persona (no entender de saraos, ser muy viejo y no vestir *à la dernière*). Pero la zozobra interior del don Diego moratiniano resalta aquí por su ausencia. Ya se ha dicho cómo sus objeciones a doña Francisca sobre si alcanzará a ser querido por Joaquinita se cortan con una réplica de ésta que es como un escopetazo y, lo que es peor, con una acomodación del hombre como de quien ha planteado el problema sin sentirlo entrañado en sí mismo (“Yo prometo no incomodarla más con mis desconfianzas. Desde ahora me conformo con cuanto usted disponga, y espero un éxito feliz.” (Bretón, 1825: I, 1<sup>a</sup>: 8). Es cierto que en la escena siguiente queda soliloquiando y aparenta volver sobre el tema, pero es para encontrar otra salida fácil, la de que casos similares se han dado (“¡Eh! ¿quién sabe?... Como de esas hay que se prendan de un viejo... Si Joaquinita fuera una de ellas...” (í.d.: 13).

Bretón le ha dado otra dimensión a su personaje: si en *El sí de las niñas* don Diego era no sólo pretendiente, sino tío y tutor de un joven (a la postre, su rival), Bretón hace a don Braulio padre de Luisa, con la posibilidad para hacerle jugar los papeles de pretendiente y padre de la novia, de ver el problema y actuar en él desde los dos lugares. Pero lo que en don Diego redundaba en concentración de tensión en su persona, aquí funciona como acción de fuerzas dispersas. La reticencia de su hija a casarse con el novio que él le ofrece, no hace sospechar a don Braulio que otro tanto pueda ocurrir en el caso de doña Francisca y Joaquinita. Ahora bien, Bretón, fiel aquí a su modelo (a la ideología de su modelo) sí hace que, a pesar de su enojo por la falta de agradecimiento de su hija, declare que “su voluntad es libre. No se diga de mí lo de otros padres...” (í.d.: 16). Su embajada ante don Enrique, por petición de doña Francisca, no le hace ver que la locura de amar a una vieja por la que reconviene al joven, le es aplicable a él mismo, a la inversa. Bretón remacha en el mismo clavo aprovechando esta debilidad de su comedia para que el personaje exprese el deseo de que Joaquinita pudiese tomar ejemplo de Enrique y para que diga, sin ningún matiz, el descontrol que le posee desde que vio a Joaquinita, que podría explicar su comportamiento. Con esta inconsistencia como trasunto de una persona, no es extraño que el personaje pase a convertirse en objeto de comicidad risible —como doña Francisca—, algo impensable en el don Diego de Moratín. Así, cuando don Braulio sorprende a Joaquinita y a don Enrique abrazados, acepta la risible explicación que le da la muchacha (que lo abraza como futuro padre) y recoge como finezas las pullas que le lanza sobre su edad (“está aún bastante fresco”, í.d.: 47) y sobre su salud (“Retírese usted á casa temprano; no vaya usted á coger un tabardillo.”, í.d.: 48). Sobre esta base tan poco firme, tan “teatral” o mejor, tan “teatrería”, no hay lugar para la convulsión interna del personaje cuando Joaquinita le descubre su corazón de sopetón y a bocajarro, con el preámbulo, tan cortés y sutil, de no ser “lícito tener más tiempo engañado a un anciano tan digno de respeto” (í.d.: 80); la reacción del personaje, entonces, es la que está

pautada en el libro de ruta moratiniano, en la cartilla aprendida: se anima a la resignación, afea a los muchachos su falta de sinceridad (y la burla de que ha sido objeto) y se llama a sí mismo a la prudencia para solucionar el asunto. Se dice y dice a los jóvenes ser distinto y mejor que doña Francisca (“ella es una atolondrada, yo no.”, íd.: 81), pero tal convencimiento no se compadece con toda la andadura anterior y se revela nacido de la necesidad de ajustar el desenlace de la obra a la moratiniana. De hecho, el personaje vuelve a perder los estribos cuando conoce la evidencia del amor de su hija por don Mariano (vitando por ser hijo de un gran amigo, con el que ahora está enemistado por un malentendido), aunque vuelve a aquietarse para recuperar la portavocía ideológica del autor y aconsejar a una doña Francisca inclaudicante que vuelva “por su decoro, y triunfe la razón de la tiranía de las pasiones.” (íd.: 93) (en un consejo que poco tiene que ver con el mundo moratiniano y sí, más bien, con el del romanticismo), y cerrar la comedia asegurando la curación de doña Francisca y desear que “pudiera esperarse otro tanto de las muchas viejas vanas, ridículas y viciosas que infestan la sociedad.” (íd., 96), lo que enlaza con el título apuntando hacia éste como el tema principal de la comedia.

De la andadura dramática de *El sí de las niñas* y de la “verdad” honda, humana, de sus personajes, se desprende en los momentos culminantes de la comedia una emoción que se transmite al público, conmoviéndolo. Así sucede, por ejemplo, cuando doña Paquita se entrevista con don Carlos y ambos jóvenes se dicen su amor (Moratín, 2000: II, 7ª), cuando la muchacha se derrumba al no entender la marcha de su amado, después de haberla visto “loca de amor”, y la achaca a falta de verdadero amor por parte de don Carlos (íd.: 16ª), cuando, ya desarbolada por completo, pide amparo a don Diego contra la furia de su madre (íd.: III, 8ª) y, en fin, cuando don Carlos se siente obligado, por obediencia y afecto, a dejar el campo a su tío, con el corazón destrozado pero le manifiesta el íntimo convencimiento de que la muchacha le seguirá amando a él, a su primer amor (íd.: III, 1ª).

Nada de esto puede encontrarse en *A la vejez viruelas*. No es sólo que Bretón haya construido su comedia volcada hacia el enredo y la risa, que no haya pasado de la epidermis de los sentimientos y que los haya topificado, sino que ha privado de amor a los amantes y ha hecho que las palabras entre ellos sean más las propias de unos intrigantes, de unos conspiradores, que las de dos jóvenes que se aman.

### 2.3. Diferencias en la estructuración de la materia

*A la vejez viruelas* tampoco es capaz de seguir a *El sí de las niñas* en la adecuada y eficaz estructuración de la materia dramática. La obra de Moratín admira por la sabia distribución de la información y de la tensión dramática, por la concentración que consigue en los enfrentamientos entre los personajes, por la utilización de resortes dramáticos verosímiles (casi siempre lícitos, no forzados), por la progresión acompasada de la trama; a su lado, Bretón revela la inexperiencia del debutante.

#### 2.4. Primeras escenas, escenas centrales y finales de acto

Ante la admirable apertura de la obra de Moratín (ágil, cargada de información, dada con buenas artes, chispeante, que avanza el asunto principal y plantea el debate), la primera escena de *A la vejez viruelas*, tan importante para establecer el tema de la comedia, está fraccionada en tres componentes, que muestran su costura con impertinencia (“Pero tratemos de otra cosa”, Bretón, 1825: 7): la insensatez de doña Francisca, la previsión matrimonial de don Braulio con Julianita, y la petición de doña Francisca de que don Braulio sea embajador de su amor por don Enrique ante este joven.

En el primer acto de *A la vejez viruelas* es central la escena décima, en la que Joaquinita quita la venda de los ojos a don Enrique y le hace ver la verdadera intención de su madre; después de las exclamaciones de rigor del joven<sup>14</sup> y de la promesa de ella de morir antes de casarse con don Braulio, los jóvenes explicitan el mecanismo de la comedia, el que será el resorte dramático principal: “¿Pero qué determinación podremos tomar en estas circunstancias?” (Bretón, 1825: 24); la solución de acogerse al asilo de la casa de don Enrique (sensata) es desechada por Joaquinita hasta perder totalmente las esperanzas de que su madre dé su consentimiento a su amor; y así se llega a “la idea que se me ocurre” expuesta por Joaquinita, descabellada desde el punto de vista de la verosimilitud y el sentido común, y bien comprensible desde el intento del autor por enredar la obra y sacar de ello algo de chispa: “Tú debes aparentar que correspondes á mi madre. De este modo nos veremos con frecuencia sin exponernos. No ignoras el ascendiente que tiene sobre una muger de sus años un joven que la galantea. Te será muy fácil conseguir de ella que se suspenda mi casamiento, y entre tanto...” (íd.: 25). Pero claro es que decisión de este tipo (más propia de lo “teatral” que de lo verosímil) es un riesgo grande para una comedia que parece jugarse en el terreno del reflejo de la realidad, y lo cierto es que la propia comedia no tarda mucho en reaccionar contra ella, poniendo de manifiesto su endeblez.

Así, aunque Bretón dedique una escena del segundo acto, la 11<sup>a</sup>, a que Joaquinita se reafirme en las virtudes de su ardid, el público ya tiene muestras suficientes para compartir las reticencias de su novio y, más aún, para afianzarse en la certeza de que es un desatino. A partir de aquí, y en la escena central del tercer acto, la 8<sup>o</sup>, Joaquinita se derrumba —sin que tampoco haya sucedido algo concreto que explique su estado de ánimo— y declara lo que ya se preveía: que “así no podemos subsistir”, “No hemos obrado con cordura...”, “Debíamos haber previsto...”; la réplica de su novio tampoco contribuye a la solidez de la comedia, al declarar inútiles los lamentos, recordarle a la chica que él desaprobaba la farsa, y tomar a risa “el laberinto en que nos hemos metido”, ya que —dice de sí mismo— tiene serenidad para afrontar la situación, dando como solución la de “descubrirnos a don Braulio”, viaje para el que no necesitaban toda la peripecia

14. “¡Una señora de su edad!”, “¿Y presume que yo preferiré sus riquezas, único atractivo de que puede envanecerse, á la hermosura, la virtud y los encantos de su amable hija?” (Bretón, 1825: 24).



anterior (aunque sí la comedia, como artefacto para entretener y hacer reír); el colmo lo pone Joaquinita, al ofrecerse ella misma para hablar con don Braulio, con el argumento de que es “una dama”.

La escena de este encuentro —que en *El sí de las niñas* (III, 8ª) es de antología del buen teatro—, aquí es un trámite de recetario: Bretón sabe el resultado que debe dar la entrevista y no se esfuerza en cómo llegar a él, lo que unido a la falta de relieve y profundidad de los personajes, hace que se desactive cualquier tensión dramática: Joaquinita informa de la verdad a su pretendiente con brusquedad, porque “no es lícito tener más tiempo engañado á un anciano tan digno de respeto” (íd.: 80), algo que el hombre, así tratado, encaja con el manual del moratiniano prudente bien sabido, llamándose a la prudencia y ofreciéndose para poner solución cuerda al enredo, divertido ante la previsión del chasco que va a llevarse doña Francisca, a la que vitupera, para mejor elogiarse a sí mismo (“si tu madre es una atolondrada, yo no”, íd.: 80).

Moratín cuida también con mimo los finales de acto en *El sí de las niñas*. En el primero, Paquita queda ilusionada con la seguridad de ver pronto a su amado don Félix de Toledo, confortada al ver ciertas las promesas de amor que le hiciera su amado. El segundo actúa como contrapunto al anterior: la muchacha se abate en la tristeza al saber de la partida acelerada de su amado, no encontrando para ella otra justificación que el desamor. Bretón se permite terminar el primer acto de *A la vejez viruelas* con un soliloquio intrascendente en el que don Braulio repite información, ya repetida anteriormente, sobre la locura de don Enrique al cortejar a la vieja, el deseo de que Joaquinita estuviera aquejada de la misma locura que el joven y la manifestación de no saber qué le pasa desde que conoció a la muchacha que, siendo así que ambos son de Calatayud, da paso a pensar en una inverosimilitud notable o una falta de información relevante. El segundo acto termina con una escena en la que se fuerza la progresión dramática con la exigencia conminatoria de doña Francisca a su hija para que le diga “de una vez y sin rodeos si trata(s) de casarse con don Braulio”, con la esperable mentira de la muchacha y sus esperables razones para rehusar; el asunto se corta, de cualquier forma, con un quiebro de ninguna sutileza para dar paso, de nuevo, al núcleo temático de la monomanía de doña Francisca por don Enrique: cuando Joaquinita lo nombra, doña Francisca se sulfura exigiendo a su hija que lo llame su papá.

## 2.5. Los *quid pro quo*

También es excesivo en *A la vejez viruelas* el recurso al *quid pro quo*, a la errada comprensión de unas palabras o una situación por parte de los personajes<sup>15</sup>. El recurso tiene más que ver con el teatro (sobre todo, el có-

---

15. En *El sí de las niñas* hay un equívoco nada más comenzar, cuando Simón cree que la boda que concierta don Diego unirá a su sobrino don Carlos y Paquita, muy funcional, porque pone en juego a los participantes del triángulo dramático y expresa de

mico) que con la vida real y con lo verosímil (como sí sucede en *El sí de las niñas*) y sigue mostrando la inclinación personal del teatro bretoniano, alejándose del moratiniano, a la busca del enredo y la comicidad.

Don Enrique confunde el origen de la embajada de don Braulio y la achaca a Joaquinita, sin pasársele por la cabeza que pueda ser debido a su madre, con el consiguiente entusiasmo del joven, parejo a la decepción y asombro subsiguientes y con la comicidad que de ello se deriva para el público. Similar a ésta es la confusión que tiene doña Francisca cuando don Mariano se presenta ante ella para pedirle intercesión en su amor por Luisa y la señora piensa que viene a requebrarla: el autor —además— no deshace el equívoco en el momento para estirar algo más la trama, aunque de forma poco funcional: así, tras la retirada de don Mariano —arrollado por la protesta envanecida y teatral de doña Francisca—, ésta se queda alabándose, muy en necia, por cómo se ha comportado y saboreando de antemano el efecto que causará en Enrique cuando lo sepa; mientras, decide contárselo a Luisa, para que se ría, algo que, por supuesto, no hace la muchacha: aclarada la mala interpretación, doña Francisca se apresura a solucionar el problema amoroso la muchacha y su novio. Mayor y mejor rentabilidad teatral tiene el último equívoco de la comedia, hacia el que van encaminados muchos de los esfuerzos de Bretón. Se trata del que antecede al desenlace de la comedia, cuando doña Francisca expone ante don Braulio el caso de Luisa, y el padre de la muchacha considera que se está refiriendo a Joaquina: ambos, con ganas de ver rabiarse al otro, se extrañan de la tranquilidad con que acoge el asunto el que debería estar afectado; tranquilidad que —obviamente— se trueca en enfado mayúsculo cuando salen de su error, don Braulio para admitir la verdadera situación, doña Francisca para seguir obcecada en su desatino, contra toda evidencia.

## 2.6. Una intriga más en *A la vejez viruelas*

Sobre el esquema básico de *El sí de las niñas* Bretón dispone una intriga más, la que tiene a Luisa como protagonista: lo que pierde en concentración dramática lo gana en enredo, ya que supone una variación mínima sobre el motivo del matrimonio indeseado e impuesto a una joven por sus padres: en el caso de Joaquinita el pretendiente es un viejo, mientras que en esta otra se trata de un joven. El debate ideológico que no se produce sobre aquella relación, tampoco se da en esta. Lo que sí propicia es una situación de enredo vaudevillesca, con la que Bretón parece sentirse muy a gusto: con una confusión (doña Francisca cree que el novio de Luisa —como todos los

---

forma “espontánea” cuál es la relación “natural” y cual la forzada. La siguiente falsa presunción es la que tiene doña Irene cuando achaca la falta de entusiasmo de su hija por la boda al supuesto deseo de la muchacha de seguir en el convento y hacerse monja; su funcionalidad es grande porque viene a provocar un momento de sobresalto grande a la muchacha (y al público, que simpatiza con ella), justo cuando más agitada está, esperando la llegada de don Carlos.

hombres de su entorno— es un pretendiente suyo), varias escenas de ritmo muy ágil, con el riesgo de que don Mariano sea descubierto por el padre de Luisa en su propia habitación, y la petición de los jóvenes a doña Francisca de que interceda por su amor ante don Braulio (en un acto de insensatez clamoroso, si hubiera que juzgar la comedia desde la verosimilitud externa), que sólo está pensado para propiciar la estructura especular que desenlaza la comedia, generando el *quid pro quo* de don Braulio y doña Francisca que oyen el alegato de defensa de libertad sentimental de los jóvenes sin sospechar que pueda estarles dirigido a ellos mismos.

### **2.7. El tiempo vivido por los personajes**

También Moratín ha sabido extraer rendimiento dramático del tiempo y de su vivencia por parte de los personajes, para tensar la situación, algo que pasa inadvertido o queda lejano a Bretón. Cuando se alza el telón de *El sí de las niñas* el matrimonio ya está concertado y se celebrará a los pocos días de llegar a Madrid (ocho, concreta don Diego). Los intentos de don Diego de que Paquita se sincere con él, siempre desbaratados por las interrupciones incessantes de doña Irene, hacen que cada vez quede menos tiempo para impedir una boda desgraciada. Pero quien más siente en sí el paso inexorable del tiempo es Paquita, que espera impaciente la llegada de su amado para poder resolver la angustiada situación en que se halla y ve luego cómo, nada más llegado, vuelve a marcharse, sin una explicación, dejándola sin tiempo para otra cosa que no sea aceptar abatida un matrimonio que le repugna.

### **2.8. Soliloquios y apartes: el distinto valor de la comunicación**

En *A la vejez viruelas* también abundan en demasía los soliloquios: seis de ellos sobre un total de trece escenas en el primer acto, dan buena medida de lo excesivo del recurso, que vendría a solucionar los problemas del autor para ofrecer la información mediante el diálogo, como recurso más adecuado o, dicho de otro modo, muestran las deficiencias del autor para el juego escénico en el que dos personajes entran en relación de la cual se deriva información para el público. Además, la segunda escena ya es un soliloquio, que se continúa en la cuarta, con una tercera meramente técnica (en la que don Braulio manda al criado a buscar a don Enrique), lo que da como resultado un largo soliloquio nada más comenzada la comedia en el que, para mal, se reitera la materia (juicio negativo de la locura de doña Francisca). Y el procedimiento se repite después de la siguiente escena relevante (la sexta, en la que don Braulio plantea a su hija el matrimonio concertado con don Anselmo). Don Braulio queda monologando sobre la condición de las muchachas y afirmando su disposición a respetar la voluntad de su hija. Y lo propio ocurre tras la 1ª, central, cuando don Enrique queda diciéndose sus dudas sobre cómo saldrán “de este pantano” en que les mete la “idea” de Joaquinita de que galantee a su madre. También después de la 12ª (en la que don Braulio se aplica con fervor a desanimar a don Enrique en su relación con doña Francisca), don Braulio expresa a solas la locura del joven y su deseo de que Joaquinita pudiera seguir su ejemplo.

Los dos restantes actos abusan menos del soliloquio, aunque el segundo también comienza alternando escenas dialogadas con monólogos, en sus cuatro primeras escenas, y la penúltima es un soliloquio innecesario en el que doña Francisca vuelve a reiterar que no es extraño que don Enrique la ame, dados sus atractivos y a pesar de sus años, y lamenta el bochorno que le ha hecho pasar la criada al descubrir el asunto de su peluca. En el tercero Bretón parece haberse hecho con las riendas de los personajes y sus relaciones, y ya sólo precisa de un monólogo, también al comienzo del acto (escena 3ª), otra vez casi irrelevante, sin funcionalidad, donde doña Francisca se alaba del trato que acaba de dar a don Mariano, sin saber que el joven, novio de Luisa, venía a pedirle intercesión para su amor y no a galantearla a ella.

Lo mismo que ocurre con los soliloquios puede verse en los apartes: son demasiados y el autor fía en ellos buena parte de la información más importante. De este modo —como ocurrirá en buena parte del teatro bretoniano— la comunicación del escenario se abre grandemente al espectador, hurtándola a la comunicación entre los personajes, desvitalizando la comunicación directa entre personajes. En un aparte sabemos del verdadero amor de Luisa y del de don Enrique; en otro, Luisa enjuicia y valora la reacción airada de su padre por sus reticencias al matrimonio.

En un teatro donde la comunicación es un diálogo de sordos, basado, además, en equívocos e interpretaciones erradas, ciertamente el monólogo y el aparte vendrían a ser la solución para comunicar al espectador el pensamiento y el sentir sincero de los personajes. Pero no hay tal; la decisión técnica favorable a soliloquios y apartes de Bretón no nace de una reflexión de este tipo, sino más bien es hija de la solución fácil. Moratín le había trazado la senda para plantear el problema de la incomunicación entre padres e hijos en estos asuntos; de hecho, es pertinaz en *El sí de las niñas* en subrayarlo y en abogar por la sinceridad, por una educación que la favoreciera y evitara así la hipocresía, las mentiras y los lamentables actos posteriores a que solía dar paso una decisión impuesta. Don Diego recorre la comedia solicitando de Paquita que se sincere con él, que le abra su corazón, encontrando una y otra vez la interposición de la madre de la niña, dispuesta a ser su portavoz, a prestarle una palabra impuesta por la autoridad, y la actitud esquiva de la muchacha, incapaz de salvar el miedo que le produce la previsible reacción violenta y dolida de la madre, si llega a saber la verdad. Pero estos personajes (su autor) creen en el diálogo; hasta doña Irene, que lo rehuye, que no colabora en él, lo que demuestra es su temor ante lo que pueda salir de un diálogo en libertad. Si los personajes de Moratín laboran sin fatiga por el diálogo o, por mejor decir, confían en que el diálogo pueda mejorar la realidad, los personajes de Bretón no dialogan de verdad, hasta cuando están hablando entre ellos monologan, son palabra intransitiva. Son personajes de comedia de enredo y humor y su palabra vale en función de su influencia en el desarrollo de la maquinaria de la intriga: no son palabras entrañadas en el personaje, sino palabras para la trama, palabras funcionales.

### 3. DIFERENCIAS EN EL HUMOR

No cabe duda, al ver la primera comedia de Bretón y conocer el resto de su producción, de que el humor es componente esencial en su poética teatral; el suyo es un teatro cómico, que busca la risa del espectador, muchas veces nacida de la crítica nada agria de tipos y defectos sociales. *A la vejez viruelas* —como vengo exponiendo— apuesta fuertemente por la risa como valor seguro ante su público, y busca provocarla con el carácter caricaturesco de doña Francisca y el ridículo que hace, *motu proprio* (como en la escena en que baila con la silla en que quiere ver a su amado), o en que le pone la criada (al revelar sus defectos) los equívocos y las situaciones que provocan: una apuesta segura, en fin, para un público amante del humor sainetesco. También hay humor en *El sí de las niñas*, pero sin duda Bretón no tuvo dificultades para captar no sólo que para Moratín el humor no era componente central, sino que la sal cómica del maestro era más fina que la suya.

La comicidad en *El sí de las niñas* está vinculada a doña Irene y, al no ser la protagonista de la comedia (o su personaje más relevante), tampoco el humor llega a ser componente principal. Los motivos cómicos emanados de doña Irene tienen que ver con su gazmoñería religiosa y sus referencias familiares y vicisitudes personales (maridos y achaques), traídas a colación, viniendo o sin venir a cuento (más bien, esto último), en un discurso imparables. Moratín bromea con el nombre de las monjas familiares de doña Irene (como la madre Circuncisión), las referencias de doña Irene a otro religioso de su familia, el padre fray Serapión de san Juan Crisóstomo, obispo electo de Mechoacán y la biografía que un sobrino de un hermano político, canónigo de Castrojeriz, escribe sobre él, a tomo por año de vida, siendo así que murió a la edad de ochenta y dos años, tres meses y catorce días; también es eficaz el motivo del tordo, capaz de no dejar dormir a sus dueños en toda la noche con sus rezos; bromea también con la inopia en que sigue instalada la mujer cuando don Diego ya ha descubierto la verdadera realidad (“¿Reza usted?”, le pregunta al hombre, que habla para sí, desasosegado, “— Sí, para rezar estoy yo ahora.”, le contesta don Diego (Moratín, 2000:190), para que ella vuelva a hablar de sus achaques, nervios, maridos..., en una utilización de la comicidad como contrapunto del dramatismo de la situación, como una válvula de escape o, quizá, un agente exasperante. Es cómica también, en fin, la situación en la que doña Irene transmite a don Diego unas juiciosas palabras sobre la conveniencia de su inminente matrimonio, supuestamente dichas por Paquita, para revelar al final que lo que la muchacha hacía era escuchar “con una atención como si fuera una mujer de cuarenta años”. Frente a esta comicidad, Bretón —como vengo diciendo— se decanta por subrayar las tintas, poniendo en escena a un personaje femenino grotesco y recurriendo al arsenal tópico del acervo satírico al respecto, relativo a perifollos y monerías, a poner al personaje en ridículo por sus palabras y actuación y a hacer que también colaboren en la tarea otros que, como la criada e incluso don Braulio (muy guasón), se aplican con entusiasmo. El mejor humor de Bretón en esta comedia se produce cuando ambos personajes viejos interceden por sus protegidos, sin saber que están actuando contra sí mismos.

#### 4. DIFERENCIAS EN EL ESTILO, EN EL LENGUAJE

En comparación con *El sí de las niñas* el estilo de *A la vejez viruelas* se empequeñece y un autor, como Bretón, reputado de maestro en el uso del castellano, queda como desdibujado. Quizá sea por el uso de la prosa o quizá porque un teatro que no matizaba ni profundizaba, tampoco daba lugar a alardes de buen prosista; y es que la simplificación y la topificación suelen traducirse en parlamentos romos, bien alejados de la sutileza, de la variedad, de la riqueza; quizá también Bretón notó la distancia tan grande, insalvable, con su presunto modelo y maestro en este aspecto, y se acogió a la seguridad del verso, donde se sabía eficaz y podían lucir sus gracias verbales y no debía medirse con un estilista tan asombroso como Moratín; de hecho, su segunda comedia original, *Los dos sobrinos*, ya está escrita en verso, y ésta sí la acogió en sus obras completas.

#### 5. CONSIDERACIONES FINALES

No cabe duda de la importancia del ejemplo moratiniano en la obra con que Bretón hizo su salida a las tablas; más aún, da la impresión de que los personajes de la obra de Bretón “se saben” la obra de Moratín, y así como los personajes del ilustrado o prerromántico sonaban a trasunto de la vida real<sup>16</sup>, los de Bretón suenan como el eco, como la réplica de los de la obra de teatro, son la carcasa de aquellos. *El sí de las niñas* es teatro de la mejor ley, por cuanto cumplía con la ley de verosimilitud, con la ilusión escénica, con la apariencia seductora de abrir la embocadura del escenario como una ventana a un trozo de vida. Bretón la abre a una ventana de segundo grado, a través de la cual puede verse el reflejo de lo que vieron los espectadores en 1806, en la obra de Moratín.

Así, son dos tipos de comedia distintos; la de Moratín es una comedia seria, ideológica y sentimental, con algunos toques humorísticos, mientras la de Bretón —con una apariencia similar— es más una comedia de humor que trata a la ligera un tema serio.

*El sí de las niñas* es una obra de personajes, en la que el enredo sirve para extraer de ellos su interior, mientras que *A la vejez viruelas* es una obra donde el enredo es capital para la diversión del público, encaminado, sobre todo, a poner en evidencia la ridiculez del tipo de la vieja que da en la manía de ser joven.

---

16. Sin olvidar, por ello, la existencia de sus modelos literarios: *Entre bobos anda el juego*, de Rojas Zorrilla, *Le traité nul*, de Marsollier (1787), *L'école des mères*, de Marivaux (convertida en sainete por Ramón de la Cruz, como *El viejo burlado*, o la influencia general de Moliere; sin dejar de lado, tampoco algunos relatos, como el de la décima jornada del *Decamerón*, en el que —como reza el título— “El rey Carlos el Viejo, al resultar vencedor, enamorándose de una jovencita, tras avergonzarse de su loco pensamiento, la casa honorablemente a ella y a una hermana suya” (1994: 1079-1087).

Se muestra una vez más acertado el diagnóstico de las doctrinas formales, estructurales y funcionales cuando se obligaban a no dejarse desorientar por la seducción del parecido (sobre todo el temático), a la hora de agrupar los textos en subgéneros, ya que con frecuencia el análisis funcional desvelaba diferencias notables entre ellos (como en el caso de la picaresca, estudiado por Lázaro Carreter, 1976), tal como estamos mostrando en este estudio.

De la dureza de la experiencia, Bretón debió de aprender la hiriente verdad que se encierra en la frase atribuida a Nietzsche y Benavente —entre otros— que dice “Bienaventurados sean mis imitadores, porque de ellos serán todos mis defectos” y, como hombre inteligente y como persona acostumbrada a luchar para sobrevivir, cambió el rumbo de su teatro y buscó su propio lugar y su propia comedia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, (1990), *Las mil y una noches*. Traducción, introducción y notas de Juan Vernet. Barcelona: Planeta.
- BOCCACCIO, G. (1994), *Decamerón*. Edición y traducción de María Hernández Esteban. Madrid: Cátedra.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1825), *A la vejez viruelas*. Comedia original en tres actos por ... Representada por la primera vez en el teatro del Príncipe el día 14 de octubre de 1824. Madrid: Imprenta de D. Miguel de Burgos.
- (1883-1884): *Obras de...* Madrid: Ginesta, 5 tomos.
- (1999): *Obra selecta*. 3 vols. I. *Teatro largo original. Marcela o ¿a cuál de los tres?, Muérete ¡y verás!, El pelo de la dehesa, La escuela del matrimonio*. Logroño: Universidad de la Rioja/ Instituto de Estudios Riojanos.
- (2000): *Teatro breve*. 3 vols, Estudio introductorio y edición de M.A. MURO, Logroño: Universidad de la Rioja.
- BRETÓN Y OROZCO, C. (1883), “Apuntes sobre la vida y escritos de D. Manuel Bretón de los Herreros”, en M. Bretón de los Herreros, *Obras de...* Madrid. Imprenta de Miguel Ginesta, págs. III-XVII, p. VII).
- CALDERA, E. (1984), “L’età della ragione”, *Quaderni de Filologia Romanza* 4 (1984): 7-22.
- CERVANTES, M. de (1970), “El viejo celoso”, en *Entremeses*. Madrid: Espasa-Calpe.
- DURAND, G. (1982), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- DIEZ TABOADA, J.M. y J.M. ROZAS (1965), *Bretón de los Herreros. Obra dispersa. I. El Correo Literario y Mercantil*. Edición y estudio de... Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (2000), *El sí de las niñas. La comedia nueva*. Edición René Andioc. Madrid: Espasa-Calpe.
- GARELLI, P. (1983), *Bretón de los Herreros e la sua "formula cómica"*. Imola: Galeati.
- LÁZARO CARRETER, F. (1976), *Estudios de Poética*. Madrid: Taurus
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, A. (1970), *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Madrid: Castalia.
- MIRET PUIG, P. (2004), *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- MURO, M.A. (1991), *El teatro breve de Bretón de los Herreros*. Logroño, I.E.R.
- (2003): "La comedia: de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus". En *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*. Javier Huerta Calvo (dir.), Fernando Doménech Rico, Emilio Peral Vega (coords.), 1943-1975. Madrid: Gredos.
- ROCA DE TOGORES, M. (Marqués de Molins), (1883), *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello.
- RUIZ RAMÓN, F. "Herederos y nuevos herederos o la continuidad sin ruptura", *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1977, 297-300.