

LA COMICIDAD VERBAL EN EL TEATRO BREVE DE BRETÓN

Julián Bravo Vega
(Universidad de La Rioja)

1. Nota previa

Cuestión previa a mi exposición es realizar una acotación necesaria al título de la ponencia que consta en el programa de este Congreso. No es mi intención ofrecer en el tiempo asignado a esta lección un inventario de todos los recursos cómicos del teatro bretoniano, pues ello me llevaría a un relato generalizador; no se trata, pues, de atender a un problema global cuanto de señalar la incidencia de algunos mecanismos de comicidad verbal en el éxito de la fórmula cómica bretoniana. Necesariamente habrán de quedar al margen no sólo resortes lingüísticos específicos cuanto todo lo referente a la comicidad escénica o situacional y, en general, lo relativo al hecho burlesco. El fuego amoroso del galán decrepito que en el momento de máximo apasionamiento pierde la peluca, el cortejo simultáneo de dos galanes a una coqueta, que ama a ambos pero ya piensa en un tercero, los ambientes carnavalescos, con sus juegos de máscaras, disfraces y sus equívocos comprometedores, los enfadosos compromisos de vecindad, la autoinvitación abusiva de los parientes gorriones, los bailes en los salones galantes, la música y el furor filarmónico de tonadillas y arias, las abundantes figuras burlescas, como la del frenólogo o magnetizador, el tutor, el hombre gordo, el francés vestido de majo, el abuso de autoridad por parte de alcaldes y militarotes, el furor de las hembras entradas en años, las mujeres vestidas de hombres, la esposa que lleva los pantalones y un largo *et caetera* de situaciones, temas y tipos son sólo algunos de los aspectos cómicos que han de quedar postergados para mejor ocasión. Mi

intento en ésta se ceñirá al análisis de algunos aspectos de “La comicidad verbal en el teatro breve de Bretón”.

2. El teatro breve de Manuel Bretón de los Herreros

En la temprana fecha de 1836 D. Eugenio de Ochoa realizaba la siguiente valoración del teatro de Bretón:

Cualquiera que sea la opinión que tenga cada cual del mérito literario del Sr. Bretón es innegable ... que este poeta ha sabido formarse un género aparte, un género suyo que ni se parece al de los antiguos ni al de Moratín ni al de nadie. Este género debe llamarse, y se llama en efecto, entre los inteligentes de la literatura contemporánea el género de Bretón¹.

El aprecio de D. Eugenio de Ochoa se concretó en 1853 con la impresión de las *Obras escogidas* de Bretón. En 1883 el Marqués de Molíns dio cuenta de una serie de comedias bretonianas dotadas de rasgos propios. Se hallan en cartas de un epistolario ilocalizado del que Molíns da cuenta en sus *Recuerdos*². Las cartas de Bretón a Molíns llevan la temprana fecha de 1838. En dos fragmentos, cuidadosamente seleccionados por Molíns, apunta Bretón los rasgos de un género dramático, el de las comedias de uno y dos actos, que se halla en pleno periodo de gestación y que acabará por constituir una parte importante de su producción teatral. Sin albergar intención de síntesis, expone Bretón sus características internas. Denomina a estas obras *comediejas, fabulillas, juguetes dramáticos, sainetillos, dramitas, poemitas y pasatiempos*. Señala la imitación de Eugène Scribe. Su construcción la efectúa en breve plazo y obedece a la demanda de los actores para conseguir comedias de “beneficio” o de homenaje³. Alude a la complejidad estructural, causada por la necesidad de síntesis, por la limitación de actos y el respeto a una preceptiva encabezada por la verosimilitud. Concluye, por fin, mostrando la naturaleza, intención y finalidad cómica de tales creaciones.

En las cartas alude Bretón a cuatro de sus obras, *El poeta y la beneficiada, Ella es él, El pro y el contra* y *El hombre pacífico*, que serán estrenadas en el teatro del Príncipe a comienzos de 1838. Para estas fechas Bretón ha dado con los resortes de una “fórmula cómica”, cuyo trazo fue analizado por P. Garelli⁴. Entre 1835 y 1862 (en realidad, 1854, pues *Entre santa y santo* fue elaborada sin elementos que la hicieran representable) compondrá Bretón las 25 obras que constituyen su tea-

1. Eugenio de Ochoa. “D. Manuel Bretón de los Herreros”, en *El Artista*, II (1836), p. 3. En el prólogo a la edición de 1850 Hartzbusch insinúa en la idea anterior.

2. Mariano de Roca y Togores, marqués de Molíns. *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras* escritos por... Madrid: Imp. y Fundición de M. Tello, 1883, p. 264-267.

3. Sobre esta misma cuestión poseemos el testimonio del autor a propósito de la composición de *El poeta y la beneficiada*, donde señala (act. II, esc. IV) que recibió el encargo el día 5 o 6 de marzo de 1838 y que la obra se representó el día 15 del mismo mes en el teatro del Príncipe.

4. Patrizia Garelli. *Bretón de los Herreros e la sua “formula comica”*. Imola: Galeati, 1983.

tro breve. De ellas 22 poseen un acto y las tres restantes dos. Para dos de ellas, primera y última de la serie, *El hombre gordo* y *Entre santa y santo*, eligirá el modelo de un acto en prosa. Las demás serán versificadas. *El novio y el concierto* y *Los solitarios* gozarán del aditivo musical bajo la fórmula de la comedia azarzuellada. El uso de tonadillas se halla en otras obras, como *Medidas extraordinarias*, *El poeta y la beneficiada*, *Mi secretario y yo*, donde Bretón utiliza una canción e incorpora la melomanía a la trama, o *Un francés en Cartagena*, donde recurre a la música popular española para parodiar el casticismo. La existencia de una fórmula homogénea y de variantes que contribuyen al trazo externo de estas piezas permite consolidar el teatro breve de Bretón.

La edición de este corpus de veinticinco piezas breves se realizó entre 1883-84⁵. Cándido Bretón, sobrino del autor, incluyó en el prólogo un censo razonado de los escritos de su tío, fuente teatral fiable, pero de uso más comprometido en la prosa y la poesía. El inventario dramático asciende a 177 composiciones, de las cuales 102 son originales, 62 traducciones, 3 obras en colaboración y 10 refundiciones. A la vista de las cifras, el teatro menor de Bretón (25/102) alcanza a un cuarto del total de su producción original. Quede constancia, pues, de la importancia de esta variante cómica y de la necesidad de su estudio para acceder, desde su conocimiento, al conjunto del teatro y de la obra bretoniana.

3. La originalidad lingüística

En el artículo “De los sainetes”, publicado en *El Correo Literario y Mercantil* en 1831, traza Bretón el itinerario de este género. Comienza por el entremés, sigue con los “dramas... sentimentales y llorones” de “Valladares y Comellas”, continúa con “los felices ensayos de Iriarte y ... las obras maestras de Moratín” y concluye en “el *vaudeville* francés, tesoro de agudezas”⁶. A pesar de que las manifestaciones de Bretón no sean favorables al entremés, al que acusa de tosquedad, intención chocarrera, lenguaje conceptuoso y carente de “versificación fácil y

5. M. Bretón de los Herreros. *Obras de...* 5 vols. Madrid: Miguel Ginesta, 1883-84. Vol. I: *El hombre gordo* (Príncipe, 6.I.1835). *Una de tantas* (Príncipe, 2.III.1837). Vol. II: *Medidas extraordinarias* o *Los parientes de mi mujer* (Cruz, 24.XII.1837). *Ella es él*, (Príncipe, 15.II.1838). *El poeta y la beneficiada* (Príncipe, 15.III.1838). *El pro y el contra* (Príncipe, 24. III.1838). *El hombre pacífico* (Príncipe, 7.IV.1838). *El novio y el concierto*, comedia-zarzuela, (Príncipe, 22.III.1839). *Lances de carnaval* (Príncipe, 21.III.1840). *Pruebas de amor conyugal* (Liceo de Madrid, 8.IV.1840). Vol. III: *Mi secretario y yo* (Príncipe, 14.IV.1841). *Los solitarios*, comedia-zarzuela (Príncipe, 9.I.1843). *Un francés en Cartagena* (Príncipe, 28.IV. 1843). *Por no decir la verdad* (Príncipe, 30.IV.1843). *Pascual y Carranza* (Príncipe, 24.XII. 1843). *A lo hecho, pecho* (Cruz, 11.IX.1844). *Aviso a las coquetas* (Príncipe, 21.XI.1844). *La Minerva o ¡Lo qué es vivir en buen sitio!* (Príncipe, 24.XII.1844). *Frenología y magnetismo* (Príncipe, 24.XII.1845). Vol. IV: *El intendente y el comediante* (Príncipe, 20.X.1848). *Los tres ramilletes* (Teatro Español, 13.III.1850). *Una ensalada de pollos* (Teatro Español, 25.X. 1850). *Por poderes* (Teatro del Drama, 24.XII.1851). *¡Por una hija!* (Príncipe, 15.X.1856). *Entre santa y santo*, prosa cómica, según Bretón, no representable (1861 y 1862).

6. M. Bretón de los Herreros. *Obra Dispersa*. “El Correo Literario y Mercantil”. Edición y estudio de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1965, p. 170-171. Lleva fecha de 30 de diciembre de 1831. En adelante, *Obra Dispersa*.

armoniosa”, y que este género esté especialmente desprestigiado en los periodos neoclásico y romántico⁷, un análisis detenido de su teatro breve muestra una deuda especial con el entremés, cuyos mecanismos conoce, reelabora y actualiza.

Aunque uno de los méritos de Bretón consista en la innovación imperceptible de la tradición teatral áurea, se considera que sus aportaciones vienen de la mano del lenguaje. Le Gentil señaló que su virtuosismo fue auditivo, no visual⁸, y Gies añade en reciente publicación sus innovaciones en la experimentación de la voz, el punto de vista y el lenguaje⁹. El éxito de sus comedias no obedece exclusivamente a su habilidad para rediseñar una fórmula cómica, sino a una capacidad verbal, apoyada en “el halago de la rima”, que permite al público disfrutar de un tejido teatral desde el plano del lenguaje. En él supo combinar Bretón la fórmula de la “*vis* cómica” con la “sal ática”. Los recursos de comicidad verbal son variados. Intentaré mostrar algunos de ellos.

4. Onomasiología del personaje

No es casual en las construcciones literarias la elección cuidadosa e intencional del antropónimo del tipo, personaje o protagonista de la acción. Por el contrario, los autores literarios someten este aspecto a un cuidado proceso de depuración. Ya la conocida “rueda virgiliana” codificaba la creación literaria en tres estilos, *gravis*, *mediocris* y *humilis*, cuyos actantes recibían los nombres de Héctor o Ajax, Triptolemo o Celio, y Títero o Melibeo respectivamente. La deuda clasicista cristalizó en el Renacimiento español¹⁰ esta tendencia, que llevaba a seleccionar nombres de tradición culta para los géneros que así lo exigían, mientras que los géneros que carecían de esta premisa vulgarizaban la onomástica de sus personajes. Así, la diferencia entre los nombres bucólicos de tradición culta, como Salicio (lat. *salix*, ‘sauce llorón’ y desde aquí ‘lacrimoso’, como puede observarse en el verso reiterado *Salid sin duelo, lágrimas corriendo*¹¹), Nemoroso (lat. *nemus*, ‘bosque umbrío’ y, por tanto, ‘silvano’, ‘boscoso’¹²), Galatea o Nise¹³, y las denominaciones de pastores rústicos, como Bras, Gil, Olalla y Mencigüela, que

7. Emilio Palacios Fernández. “La descalificación moral del sainete dieciochesco”, en *El teatro menor en España partir del siglo XVI*. Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982. Anejos de la Revista *Segismundo*, 5. Madrid: CSIC, 1983, p. 215-233.

8. Georges Le Gentil. *Le poète M. B. de los H. et la société espagnole de 1830 à 1860*. Paris: Hachette, 1909, p. 204.

9. David Thatcher Gies. *El teatro en la España del siglo XIX*. Trad. de J. M. Seco. Cambridge University Press, 1996, p. 214.

10. Evito por su complejidad la intención alegórica y fabulística de la onomástica medieval. El *Libro de Buen Amor* ofrece en España buen repertorio de ambos aspectos.

11. Verso final, decimocuarto, de las estancias V a XV (en esta última con ligera variante) de la “Canción de Salicio”, que pertenece a la Égloga I de G. de la Vega.

12. Para las hipótesis sobre las claves onomásticas, véanse A. Gallego Morell. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1972, y G. de la Vega. *Obra poética y textos en prosa*. Ed. de B. Morros. Barcelona: Crítica, 1995, p. 120-121.

13. H. Iventosch. *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española*. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento. Valencia: Gráficas Soler, 1975.

entroncan con la tradición popular y con el realismo, permite adscribir por esta característica singular la obra a la esfera de las églogas de Garcilaso o a las de Lucas Fernández. El bucolismo permitió la ficción arcádica, mediante la cual sus personajes sustituían su nombre verdadero por otro que les definía con un rasgo caracterizador. Recuérdense las denominaciones poéticas de los vates salmantinos del siglo XVIII¹⁴ o la nomenclatura académica de nuestros escritores, convención que llega hasta fines del XIX y comienzos del XX. La comedia humanística permitió los hallazgos onomásticos de *La Celestina* (Celestina 'propia del cielo', Calisto 'hermosísimo', Melibea 'la de voz melosa', Centurio 'centurión', etc.)¹⁵. Sólo en este contexto puede apreciarse el ingenio de la dualidad cervantina Dulcinea-Aldonza¹⁶. No es otro el mecanismo que permite la oposición entre un héroe caballeresco como Amadís y otro cómico o burlesco, como Lázaro, nombre de conocidas resonancias folkóricas, o entre los personajes de la comedia lopesca, donde el comendador de *Fuenteovejuna*, Fernán Gómez, tiene su antagonista rústico en Frondoso, y Fadrique en Peribáñez. En ocasiones, Lope va más allá y construye obras bajo una clave onomástica. No es otro el principio de *La dama boba* (Nise, Finea, Celia, Clara, Liseo, Leandro, Miseno, Feniso, etc.), cuya protagonista presenta su nombre bajo la dualidad helenizante (Nise) o vulgar (ni-sé, esto es, 'ignorante' o 'boba') y su galán, Laurencio (lat. *aurum* 'oro'), prefiere el brillo del dinero (v. 1908: *troqué discreción por plata*) a los saberes culti-bachillerescos de Finea, emparejada con Liseo.

De esta tendencia, que vincula el estilo literario con calidad social y denominación del personaje, deriva otra, que consiste en dotar de resonancias cómicas, burlescas o degradantes a los personajes que se construyen en la esfera del estilo humilde. Los mecanismos de denominación son diversos. Destacan el de la cosificación y animalización de la onomástica entremesil mediante el ascenso de nombres comunes a propios (Mendrugó, Jáquima, Cabestro), el de la selección por antonomasia de una cualidad degradante (d. Quijote o 'el señor muslera'¹⁷, San-

14. César Real de la Riva. "La escuela poética salmantina del siglo XVIII", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XXIV, 1948, p. 321-364. Fernando Rodríguez de la Flor. "La poesía pastoral de un poeta de la segunda escuela salmantina", en *Provincia de Salamanca*, 1 (1982), p. 201 y ss. y "Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca", en *Anales de Literatura Española*, nº 2. Universidad de Alicante, 1983, p. 133-153

15. F. Abrams. "The Name *Celestine*: Why Did Fernando de Rojas Choose It?", *RN*, XIV (1972-1973), 165-167. M^a Rosa Lida de Malkiel. *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: Eudeba, 1963. Stephen Gilman. "*La Celestina*: arte y estructura. Madrid: Taurus, 1974. E. de Miguel Martínez. "A propósito de los apelativos dirigidos a Celestina", *SPhS*, III (1979), 193-209.

16. H. Iventosch. "Dulcinea, nombre pastoril", en *NRFH*, XVII, 1964, p. 60-81. R. Lapesa. "Aldonza-Dulce-Dulcinea", en *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Gredos, 1967, p. 212-218.

17. Sebastián de Cobarruvias. *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611). Madrid: Turner, 1979. S.v. *quixotes*. Existen, naturalmente, otras claves superpuestas en la parodia de esta elección onomástica. Cf. D. Alonso. "El hidalgo Camilote y el hidalgo Don Quijote", en *RFE*, XX, 1933, 391-397; XXI, 1934, 283-284. Reed. en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*. Madrid: Gredos, 1962, p. 20-28. No obstante, el problema de las construcciones onomásticas es más amplio, como puede comprobarse en L. Spitzer. "Perspectivismo lingüístico en el Q.", en *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1968, p. 135-187, y en H. Hatzfeld. *El "Q." como obra de arte del lenguaje*. 2^a ed. Madrid: CSIC, 1966.

cho Panza - Sancho Zancas o su mujer, que pasa de Juana Gutiérrez a Mari Gutiérrez, a Juana Panza, a Teresa Panza y, por fin, a Teresa Cascajo), el de la deformidad física (Diablo Cojuelo, Licenciado Corcovilla) o moral (D. Gil, D. Diego, Narciso, Tronera), propios de la comedia de figurón, del relato picaresco (Lázaro-lazarillo-lacerado; Buscón, Pícara Justina, Bachiller Trapaza), de la sátira barroca, de epigramas y letrillas. Quevedo hizo uso genial de estos recursos y Vélez de Guevara sintetizó todos estos procesos en la construcción onomástica de uno de los personajes de su *Diablo Cojuelo*, el del estudiante D. Cleofás Leandro Pérez Zambullo, “hidalgos a cuatro vientos, caballero huracán y encrucijada de apellidos”¹⁸.

Desde el periodo áureo este recurso se proyecta en todas las esferas literarias y permite, entre otros, construir a Galdós su *Doña Perfecta* (con personajes, como Doña Perfecta, Pepe Rey, el tío Licurgo, la tía Remedios, el faccioso Caballuco, Rosarito o las Troyas, las bullidoras muchachas que, según Galdós, ponen “mote a todo bicho de Orbajosa”, entre los que destaca la metátesis de Don Nominavito, apodo destinado a Jacinto, el joven universitario que repasa las declinaciones latinas) o a Valle-Inclán su esperpento *Lucas de Bohemia*, donde Max Estrella, don Latino, Zaratuza, Clarinito y otras tantas denominaciones sirven para construir los personajes que muestran los claroscuros de la bohemia y de la realidad española de comienzos de siglo. Los ejemplos podrían multiplicarse fácilmente, pero hemos de retornar a Bretón y mostrar en él esta técnica constructiva.

Bajo el influjo de la comedia de “figurón” construye Bretón *Los tres ramilletes*, apunte sobre el “lindo”. En artículo de Rufino J. Cuervo, “lindo”, que poseyó en el S. XV el significado de “hermoso, bello y agraciado”, pasó a designar a los galanes peripuestos y atildados, sólo pendientes del arreglo de su persona. Recibieron también el nombre de “pisaverdes, lechuginos, petimetres, currutacos y gomosos”¹⁹. Mme. d’Aulnoy los recordó como “guapos”; en el XIX se actualizaron como “dandies”²⁰. En la construcción de esta “figura” y de la obra sigue Bretón el modelo de “lindos” que se ponen de moda con el D. Gutierre de *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro y triunfan con *El lindo D. Diego* de Moreto, quien, en opinión de Alonso Cortés, copió a Guillén²¹. La especificidad del “lindo” fue incorporada por Juan de Zabaleta a la figura global de “el galán” al

18. Luis Vélez de Guevara. *El Diablo Cojuelo*. Edición de E. Rodríguez Cepeda y E. Rull. Alcalá. Madrid, 1968. Estudio preliminar, en particular p. 26-27, donde se advierte que “casi todos los nombres del *Cojuelo* son burlescos y cómicos”, v. gr., doña Tomasa de Bitigudino, Rufina, doña Fáfula, don Toribio, don Pascual, etc.

19. Rufino J. Cuervo. “Lindo”, en *Revue Hispanique*, IX, p. 5. F. Díaz Plaja. “El perfecto currutaco”, en *La vida española en el siglo XIX*. Madrid: A. Aguado, 1952, p. 144. Cadalso en sus *Cartas marruecas* (VII) describió al caballero andaluz, mientras que un imitador mejicano, J. J. Fernández de Lizardi, identificó en su *D. Catrín de la Fachenda* (1819), “catrines” y “currutacos”. Galdós apuntará en *Trafalgar* (1873) una descripción de los petimetres gaditanos.

20. G. Le Gentil. *Le poète M. B. de los H.* Ob. cit., p. 72, 240 y 335-338.

21. Agustín Moreto. *El lindo don Diego. El desdén, con el desdén*. Ed. de N. Alonso Cortés. Madrid: Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 32), 1976, p. XVII. La edición es de 1922.

comienzo de su *Día de fiesta por la mañana* (1654). Las diatribas contra los lindos ocupan un lugar importante en la literatura costumbrista del siglo XVII²², pero en el teatro de Lope de Vega se convierten en ataques sistemáticos²³. Moratín, buen conocedor del teatro áureo, recogió algunos de estos rasgos y los aplicó en *El sí de las niñas* a la vanidad inicial de D. Diego, personaje casi sesentón, pero dispuesto a casarse con una quinceañera. Contando con estos precedentes, la elección onomástica bretoniana recae en “Narciso Amorós” para el tipo masculino, mientras que las figuras femeninas obedecen a los nombre de “Rosa, Jacinta y Violeta”. El lector reconoce con facilidad la clave floral y mitológica que esconde esta serie, a la vez que el ingenio del autor por rescatar un recurso cultural valioso y ofrecérselo simplificado al público decimonónico.

El desfile de galanes es uno de los recursos más frecuentados por Bretón para construir estas piezas breves y se convierte en el motivo nuclear de *Una ensalada de pollos*, donde Marta, una viuda cincuentona, se desvive por los galanes jóvenes o “pollos”. En este caso, Marta pertenece a la tradición folklórica y de ahí lo toma el entremés antes de recalar en Bretón. El Comendador Griego, Covarrubias, Correas y Sebastián de Horozco recogen en sus obras diversas manifestaciones alusivas al personaje de Marta, como “Bien canta Marta después de harta”, “Muera Marta y muera harta”, “Allá se lo aya Marta con sus pollos”, “Los pollos de Marta piden pan y danles agua”, etc.²⁴ En realidad, *marta*, como sustantivo común, es una especie de comadreja, de piel apreciada, cuyo sustento natural son animales de corral y, en particular, pollos. La conversión por alegoría de los sustantivos comunes *marta* y *pollos* en tipos folklóricos lleva al mantenimiento y transformación de sus cualidades originales. Marta, convertida en viuda voraz, engorda y acaba comiendo a los pollos (“Marta, la que los pollos harta”) o jóvenes galancetes. El hambre que aquí manifiesta Marta es inequívocamente sexual, con lo que Bretón sigue el modelo de personajes hipersexuales o desviados sexuales que abundaron en el entremés áureo (*El marión* de Quevedo, *Los mariones* de Quiñones, *Los maricones galanteados* de López de Armesto o *Los putos* de Cáncer), cuya única intención es provocar la risa. Bretón ha recogido este tipo folklórico, que pertenece a la mascarada de la mojiganga y al entremés de figuras, y lo ha convertido en el tipo de la “viuda voraz” y de la “vieja verde”, en menor modo, de la “coqueta”. A su alrededor están los *pollos* o galancetes, “buscones” a su modo, que pretenden a la mujer madura para salir de su pobreza. Para ellos ha elegido el autor nombres significativos, basados en la fórmula onomatopéyica, como Quirico y Pío Pi, o en la fórmula etimológica, como Inocencio y Lactancio. Para ampliar la caracterización y adecuarla a su época, Bre-

22. José A. Maravall. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid, 1974, p. 60.

23. J. M. Díez Borque. *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, 1976, p. 60.

24. H. Núñez. *Refranes o proverbios en romance, que nuevamente colligió y glossó el comendador*. Salamanca, 1555. S. de Cobarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ob. cit. Gonzalo Correas. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. de V. Infantes. Madrid: Visor Libros, 1992. Sebastián de Horozco. *Teatro Universal de Proverbios*. Ed. de José Luis Alonso Hernández. Universidad de Groningen - Universidad de Salamanca, 1986.

tón dota a los *pollos* o galancetes de rasgos diferentes. Así, Lactancio, como a su nombre corresponde, será un *pollo* tierno, Inocencio un *pollo* ingenuo y bailarín, Quirico un *pollo* intelectual, escritor y romántico, y Pío Pi un *pollo* catalán que se convierte en *gallo* o dueño del corral de Marta, la gallina clueca que cobija bajo sus alas en protectora ambigüedad a sus galanes.²⁵

La ejemplificación de esta técnica de contribución onomasiológica a la construcción de personajes es harto abundante. Citaré escuetamente algunos casos más. En *El hombre gordo*, el hombre gordo es D. Jerónimo Robledo, que jura “por el emperador Gordiano, por don Bermudo el Gotoso y por Sancho el Craso”, autoridades de peso. Quevedo adscribió la denominación de Robledo, “por otro nombre el Trepado”, a uno de los reos homosexuales de su *Buscón* (III, IV). El estudiante, cargado de facundia e inventiva, es Facundo. Un hidalgo parlanchín de Jadraque recibe el nombre de Venancio Trigueros y su mujer, seca y rancia, el de Quiteria Romeral. El administrador, que favorece a los jóvenes casados, es Benito. Y de la recién casada, Rosita, dicen: “¡Y es tan linda como su nombre!” Las reminiscencias venéreas de tal nombre son de sobra conocidas: Ovidio las refiere en sus *Metamorfosis*, X, 708-739. Modesto Bonifaz y Engracia Manrique son el misógino engañado por una coqueta y la hermosa viudita de *Entre santa y santo*. En *El hombre pacífico* el protagonista es Benigno, mientras que en *A lo hecho, pecho* el galán, de pretensiones hidalgas, se llama Casimiro Figueroa, pero como “es un oficial de sastre” (y Bretón juega con el calambur) recibe el alias de “Figurín”²⁶. La enamorada revela su nombre en una escena de seducción donjuanesca: no es otro que el de Inés Manzano. En *Una de tantas*, Andrés, por su étimo, será un amante varonil; otro galán: “Se llama Lucio Ramos, / arrogante mozo”. En *Por no decir la verdad* una linda criolla, vestida, como en la comedia áurea, de hombre por necesidades del enredo, es presentada como Calixto Mendoza, “lindo Ganímedes”. Remigia y Laura son nombres, contruidos sobre notas musicales, que sirven de protagonistas a las damas melómanas de *El novio y el concierto*. Aquilino Carranque es el galán romántico y bailarín de *El pro y el contra*. En fin, los ejemplos podrían multiplicarse, pues alcanzan a la práctica totalidad de las obras. La propia brevedad de las piezas no permite a Bretón dilaciones en la caracterización de los personajes y, por ello, este recurso onomasiológico es fundamental para la definición *ab initio* de sus tipos.

5. La parodia lingüística

Conocida es la versatilidad lingüística del entremés. Esclavos negros, escuderos vizcaínos, criados valencianos y gascones, jergas profesionales de médicos y

25. Ibo Alfaro (“Una violeta”, en *El Semanario Pintoresco Español*, 1857, p. 317-319) recoge un curioso repertorio de galanes (*pollos*, *semigallos*, *gallos* y *necios*), cuya tipología precisa, asociados a los ritos del cortejo y del baile.

26. Cf. M. A. Muro. *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*. Logroño: I.E.R., 1985, p. 118-119.

abogados, bachilleres y estudiantes ladinos, soldados y sacristanes, y rufianes que hacen uso de la germanía ofrecen, entre otros, diversos registros lingüísticos que abonan la comicidad. No cabe albergar duda alguna sobre la deuda con la *com-media dell'arte*, donde las máscaras reflejaban hablas italianas de distinta procedencia. Sin embargo, su uso en el teatro áureo fue tan socorrido que acabó por convertirse en recurso imprescindible para la comicidad escénica. Lope elaboró comedias de negros. La figura de donaire incorporó, a menudo bajo el disfraz de estudiante o de maestro de latín, a su repertorio fórmulas latinas, como declinaciones jocosas, ambigüedades léxicas y traducciones disparatadas. Abundan los ejemplos en casi todos los dramaturgos del periodo, pero son particularmente jocosos los de Lope, Tirso y Moreto. Las jácaras desarrollaron un habla particular, la relativa a los jaques o valentones. Al teatro llegó la sátira de médicos y leguleyos, cuyo rasgo identificador eran sus jergas profesionales, vinculadas con frecuencia al latín. La incidencia de la liturgia latina en la vida cotidiana permitió la incorporación de oraciones, frases y restos de rezos, que, utilizados en un contexto ambiguo, producían resultados inequívocamente jocosos. Incluso la polémica idiomática sobre el cultismo fue trasladada al teatro y, desde su sátira, ofreció registros cómicos. La jerigonza (o “jerigóngora”) no podía ser desaprovechada por la sátira teatral y se convirtió en tema literario. Lope fustigó los usos culteranos desde los “Prólogos” de las Partes XV y XVII (1621) de sus comedias y los incorporó a obras como *La dama boba* (I,vii) y Moreto hizo lo propio al llevar el “habla crítica” a *El lindo Don Diego* (v. 1604 y ss.). Por todo ello, estos procesos se convirtieron en jergas humorísticas al servicio de la comicidad teatral.

Bretón, conocedor y adaptador de obras áureas, no fue ajeno a este rasgo e incorporó al lenguaje teatral del siglo XIX estas variantes lingüísticas, que fueron combinadas con el extranjerismo. Gies reconoce las preocupaciones de Bretón por el lenguaje “con el fin de satisfacer su propio deseo de entretener al público”²⁷. Galicismos, anglicismos e italianismos constituyen desde las perspectivas de la proximidad geográfica y de la moda, de la emigración y de la terminología musical las principales esferas de influencia léxica, lo cual, dicho sea de paso, le permite a Bretón penetrar desde el lenguaje teatral en el debate entre extranjerismo y casticismo. Dado que este problema ha sido resumido ya por Muro²⁸, me ceñiré en este apartado a la parodia lingüística y comenzaré por el uso de las voces latinas.

5.1. *El uso cómico del latín*

En el teatro breve de Bretón existe medio centenar de latinismos expuestos intencionalmente, con voluntad de estilo. Su reconocimiento es instantáneo, pues la cursiva es en casi todos los casos su fórmula de impresión. No alberga

27. David Thatcher Gies. *El teatro en la España del siglo XIX*. Ob. cit., p. 214.

28. M. A. Muro. *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo*. Ob. cit.

Bretón en ningún momento una intención cultista; por el contrario, su pretensión es dar entrada en el lenguaje teatral a un idiolecto cultural, propio de la burguesía madrileña y de la mesocracia española. De ahí que las voces latinas, como ocurre en la tradición teatral española, no estén traídas en sentido recto, sino que a su valor se añaden denotaciones y ambigüedades chispeantes que son ofrecidas al espectador en un guiño de complicidad. Así, *Vade retro*, ‘retrocede’, ‘atrás’ (vulgarizado en el teatro clásico como ‘arriedro vayas’), no es expresión propia del latín bíblico, lanzada por Jesús a Satanás, sino ofrecida en un contexto en el que un personaje es equiparado con el diablo, sea éste mujer entrada en años y deseosa de fiestas, galanteos y amores o tutor avaro, perverso y gordo, a quien un coro de estudiantes le deniega el acomodo en la diligencia con las expresiones *Exi foras* ‘sal fuera’, ‘afuera’, fórmula de exorcismo, y *Abrenuncio* (lat. *abrenuntio*, del inf. *abrenuntiare*, ‘renunciar’), expresión ésta que también incluye el rechazo al demonio y se convierte en un modo jocoso de negativa rotunda. Precisamente la exclamación *abrenuncio* la utiliza Bretón como síntesis de la renuncia burguesa a vivir en sitio céntrico a causa de padecer la intromisión de una plaga de vecinos enfadosos y gorriones, y, junto con ella, la conclusión del *Paternoster*, *sed libera nos a malo*. El maligno ha acabado por adoptar en el teatro bretoniano la morfología burlesca de tutores, viejas verdes y vecinos, a los que es preciso erradicar aunque haya que acudir al argumento político del escándalo, la asonada militar y la conspiración cuartelaria, preparatorios del advenimiento de la República, *verbum caro*, que aquí no llega, a diferencia de la frase evangélica, a consumarse.

Unas décimas escritas para la ocasión (*ad hoc*), improvisando (*calamo curren-te*) para no perder el favor del sujeto o del autor (*in odium auctoris*), obligan al escritor a ofrecer en *facsimile* poemas para los álbumes de señoritas. Una locuaz criadita puede latinizar su lenguaje *de motu proprio*, aunque cometa *lasus linguis* como el anterior y los continúe con *ecetra* o *decetra*. De ahí que el uso correcto en personajes de otro nivel sociocultural lleve a *lapsus* o *lapsus linguae* y a *et caetera*, como, por ejemplo, en la graciosísima conclusión del refrán “No se pescan truchas... *Et caetera*”.

El léxico amoroso es especialmente proclive a este tipo de complicidades. *Quid faciendum?* Es preciso no comenzar *ex-abrupto* y mantener un coloquio confidencial, *inter nos*. Una muchacha puede poseer el *maximum* de la gracia y de la virtud, a la vez que el garbo de su atuendo sea el *plus ultra*. El rústico Pascual utiliza metáforas marianas (*domus auria*, *estrella matutina*) para ponderar la belleza de Fermina. El galán carnavalesco se presenta al socaire de la fórmula *ego sum...* y exclama alborozado *bonus*, *-a*, *-um* al recibir una invitación a cenar. El casamiento, antes de alcanzar el *fiat*, debe estipularse *pro formula*, con cláusulas contractuales, encabezadas por *item* e *item más*, que sopesen el *pro* y el *contra* y eviten la premura del *ipso facto*. Conviene evitar los frecuentes *quid pro quo* o equívocos y dejar, parodiando a Bretón, “por *si forte*”, constancia escrita, ya que *Quod scripsi scripsi*. El *quid* de la dificultad radica en acceder, aunque sea por conveniencia, al *cumquibus* o acuerdo interesado y no someter

el hecho al escándalo o a la *publica vindicta*. En todo caso, al amante arrepentido se le concede el perdón bajo la parodia religiosa del *ego te absolvo*, mientras que el amante apremiado prefiere la opción expeditiva del raptó o el *requiescant in pacem*, el fracaso amoroso. Si el desenlace ha sido exitoso, se exige un *viceversa* o reciprocidad en el trato amoroso. A falta de amor el galán encuentra consuelo en el vino, pues “*In vino veritas*, dice el refrán”; y una vez probado, *repetatur*. La coqueta por su parte despide a los galanes despechados con un innecesario *volaverunt*, de modo semejante a como lo hace Moreto en su *Lindo Don Diego* (v. 1764).

La fraseología religiosa es particularmente abundante, como ha quedado reflejado ya. Al margen de los términos citados, *Deogratias/Deogracias*, *salve* y *Dominus vobiscum* se convierten en fórmulas salutorias; *laus tibi*, *Christe...* resulta ‘vaya con Dios’, un modo de despedida cortés y graciosa; los excesos del martes de Carnaval se equilibran con el *memento homo, quia pulvis es* del miércoles de Ceniza, pues se trata de una relación *inter vivos*; y el *ora pro/por nobis* es fórmula pasajera, de levedad e indiferencia.

Una serie de términos son adoptados desde diversas esferas. *In utroque* ‘en ambos’, expresión que en origen alude a la titulación en los dos derechos, civil y canónico, se traslada a “alcalde *in utroque*” o autoridad civil y militar, “jefes *in utroque*”, civiles y militares, y “empresario *in utroque*”, teatral y comercial. El *quidam* es el individuo inespecífico, el sujeto, pero también el personaje en busca de identidad, el anticipo del personaje en busca de autor. El *rebus* es la adivinanza, el acertijo en los juegos de sociedad, en los que el varón debe mostrar su ingenio y habilidad. El *récipe* (lat. *recipere*) es la receta médica, el específico que elaboran los boticarios. Al estudiante corresponde el parangón entre los tiempos actuales y los de Cicerón con la mención del *Oh tempora, oh mores*, aunque esa diferencia sea de suyo perceptible en el uso de *omnibus* ‘vehículo de gran capacidad’, superior al de la diligencia.

La utilización cómica del latín es inocua; no propicia polémicas cultistas o extranjeristas. Se trata de un recurso propio del teatro español, donde se ha consolidado. Goza, pues, de tradición y encuentra la complicidad del público. Por otra parte, la lengua latina se halla presente en la vida cotidiana a través de la liturgia, de su uso como lengua viva por sectores específicos, de su enseñanza en todos los niveles de la docencia; constituye, además, parte capital del léxico técnico (derecho, jurisprudencia, medicina, biología, economía, etc.). A Bretón corresponde su actualización siguiendo los nuevos usos lingüísticos y sociales. En todo ello tiene mucho que ver su capacidad para lograr nuevas contextualizaciones, adaptar fraseología religiosa a situaciones mundanas (del baile, del carnaval, del cortejo, etc.), situar expresiones en boca de rústicos, criaditas o estudiantes para obtener diferentes registros, jugar con el silabismo versal y con la rima para producir alteraciones intencionales, aplicar mecanismos retóricos de ambigüedad, reticencia, ironía, etc. Por ello, la utilización paródica del latín constituye un recurso cómico inestimable, intencional y acrítico.

5.2. La parodia del francés

No puede decirse lo mismo del uso burlesco del francés. Aunque su génesis teatral corra pareja a la del latín y a otras parodias lingüísticas, la incorporación cómica del francés se inserta dentro de un problema cultural más amplio, el de la moda extranjerizante. Bretón traslada esta cuestión a su teatro breve, especialmente, en dos obras, que fijan dos aspectos distintos, aunque complementarios, del problema. *Un francés en Cartagena* recoge la polémica entre casticismo y extranjerismo, mientras que *El novio y el concierto* se dirige al 'furor filarmónico' que causa la ópera italiana. Hay que advertir, no obstante, de que, a pesar de los moldes satíricos, Bretón se hace eco de una tendencia que se había incorporado a España con la llegada de la dinastía francesa de los Borbones y que había encontrado sus mejores aliados entre las clases medias españolas. El aprecio por la moda, las novedades y la cultura francesas y, por qué no decirlo, un cierto regusto aristocrático y antipopulista de la mesocracia urbana inciden directamente en la incorporación de hábitos extranjerizantes y de las palabras que los identifican. El idioma se revela como elemento caracterizador y distintivo de un grupo social. Bretón se hará eco de estas tendencias y las satirizará en su teatro.

Al margen de la profusión de modismos o extranjerismos crudos, (*Comm'il faut*, v. 844, *Monsieur*, v. 928, *négligé*, v. 715, *toilette*, v. 933), favorecidos por usos burgueses semejantes a los que Cadalso recoge en sus *Cartas Marruecas*, es frecuente la presencia de galicismos, en especial los que provienen de la moda y del baile: *frac* (v. 729), *Milord* (v. 928), *galope* (v. 1113), *rigodón* (v. 239), *mazurca* (v. 238), etc. Alguno de estos términos no es francés, pero su incorporación se produce a través de la moda parisina, con lo que debemos considerarlo préstamo francés. En efecto, una de las características léxicas más destacables de la obra es la aparición de galicismos. Algunos estaban ya asimilados por la norma castellana, como *tren* (v. 1107), adquirido a mediados del s. XVII; *escote* (v. 177) y *garzón* (v. 924), ya en Berceo; *galante* (v. 1133), documentado en el *Diccionario de Autoridades*; *ambigú* (v. 264), utilizado por Ramón de la Cruz, etc. Otros eran de reciente adquisición y Bretón los incorpora por vez primera a su obra desde estas piezas breves: *abone* (v. 420), cuya primera documentación se remonta a Moratín; *frac* (v. 729), recogida en el mismo año 1843 por el diccionario de la R.A.E.; *galope*, de uso todavía reciente en Francia; *mazurca*, documentada por vez primera en nuestro autor; *polca*, introducida en París en 1840; *rigodón* (v. 239), también documentada por vez primera en Bretón; *rango* (v. 996), rechazado aún por Baralt²⁹, y *tremó* (v. 930), recogida por la RAE en 1817.

La acción de *Un francés* es muy sencilla: Gustavo de Martignac llega a Cartagena para contraer matrimonio con Dolores. El acuerdo, que obedece a esquemas moratinianos, ha sido concertado por sus progenitores. Gustavo busca como esposa a un prototipo de mujer española que ha consagrado el romanticismo francés: manolas, mujeres que fuman y llevan navaja en la liga, que cantan el zorongo y la

29. R. M. Baralt. *Diccionario de galicismos*. Madrid: Visor Libros, 1993.

cachucha y muestran un comportamiento desgarrado y pasional. Bandoleros, majos, toreros y frailes rectores, uno en cada casa, conforman esta visión de la España romántica que Víctor Hugo y, en particular, uno de sus seguidores, Théophile Gautier, autor del *Voyage en Espagne*³⁰, han contribuido a consagrar. Ante tales planteamientos, Dolores, con el beneplácito de su padre, rechaza a Gustavo.

Las situaciones cómicas, producidas por el contraste entre el arcaico costumbrismo de Gustavo y el europeísmo (incluso francés) de Dolores, sirven a Bretón para realizar una censura de los tópicos románticos que determinada literatura europea había generalizado sobre nuestro país. En su *Voyage en Espagne*, escrita apenas dos años antes del estreno de *Un francés*, Gautier dibuja una sociedad folklórica, pintoresca, atrasada en todos los aspectos, pero que le atrae enormemente. Bretón entiende que la clase media española se halla en las antípodas de los esquemas costumbristas de Gautier, pues no sólo no responde al estereotipo romántico sino, por el contrario, se ofrece la paradoja de que sus hábitos se han afrancesado. Por ello, la comicidad de *Un francés* ha de verse como censura al costumbrismo romántico y la construcción de Gustavo como una figura cómica más que añadir a la galería de galanes románticos que aparecen en el teatro de Bretón. En este sentido Bretón participa de una corriente que reacciona contra escritores de la “mala escuela” romántica francesa, como Hugo, Sand o Duñas, en cuyos escritos abundaba lo exagerado e inverosímil. En *Un francés* Bretón realiza mención explícita del *Antony*, obra de Dumas hijo, famoso y desmesurado drama romántico que se popularizó en España poco después de su estreno³¹. Dicha mención obedece al símil que hace Dolores entre el héroe de Dumas y nuestro infeliz Gustavo. La comparación produciría la inmediata hilaridad entre el público de la época, pues nuestro francés, ingenuo y bonachón, constituye la auténtica antítesis de Antony, personaje apasionado, despiadado e infernal. Por ello, las alusiones burlescas a las obras románticas exaltadas, francesas en su mayoría, parecen inevitables y cristalizan en una reacción que comienza en la década de 1830, de la que va a convertirse en catalizador el artículo de Mesonero Romanos “El Romanticismo y los románticos”³² (1837). Otros autores, entre los que se encuentra Bretón con sus críticas a Gautier y a Dumas, siguieron sus pasos, contribuyendo a minar poco a poco el que a la postre sería nuestro breve movimiento romántico.

Bajo el argumento entremesil de la parodia lingüística del francés y los esquemas de la comedia de figurón construye Bretón el tipo cómico de *francés*. Sus esquemas verbales alcanzan a varios planos. Comienzan por construcciones que pertenecen al nivel fonético-fonológico, como aquellas que reflejan la dificultad por articular el fonema correspondiente a la vibrante simple /r/, que los franceses reproducen utilizando la vibrante velarizada propia de su idioma. En *Un francés*

30. Théophile Gautier. *Viaje por España*. Barcelona: Taifa, 1985.

31. Alejandro Dumas. *Antony*. Drama nuevo en cinco actos. Madrid: Escelicer, 1963.

32. R. de Mesonero Romanos. *Escenas y tipos matritenses*. Ed. E. Rubio Cremades. Madrid: Cátedra, 1993.

en Cartagena esta pronunciación se representa a través de la amalgama gráfica de [j] y [r], como por ejemplo: *salejro* (159), *Dolojres*, *prisionejro* (404), *truvadojres* (508), etc. Otra característica es la que representa la pronunciación de velar oclusiva /k/ en sustitución de una velar fricativa /x/: *finco* (371) por finjo, *Cartaquena* (402) por Cartagena, *cóvenes* (478) por jóvenes, etc. Para manifestar la dificultad de Gustavo a la hora de pronunciar la vibrante /r/, Bretón utiliza la grafía de la vibrante múltiple /r/: *ladrrón* (372) por ladrón, *trriplemente* (443) por triplemente, *crriada* (455) por criada, *comprrendo* (569) por comprendo, *suegrro* (741) por suegro, etc. Por último, encontramos el fenómeno del seseo, que consiste en la pronunciación de la sibilante /s/ en lugar de la interdental fricativa /θ/: *nasido* (278) por nacido, *Lopes* por López, *resiben* (408) por reciben, *franseses* (482) por franceses, *desía* (542) por decía, etc. Todos estos rasgos dibujan una realidad, pero no dejan de sostener un propósito cómico o paródico.

Continúa Bretón su visión paródica del francés desde el nivel morfológico-sintáctico, cuyo fenómeno más generalizado consiste en la confusión de los verbos ser y estar. No hay que olvidar que en francés los significados de ambos son asumidos por el verbo *être*: *vos no estás donna Dolojres* (366); *aquella tos que tosía / estaba la de Dolojres* (527-528); *Ése no está el uniforme* (570); *está mucho redundante* (752). La construcción *está nasido...* (378) corresponde a *est né*, propia del “*passee composé français*”, la cual induce al error del joven Gustavo.

La incorrecta utilización de los pronombres personales o la incorporación a su esfera de los posesivos es otra característica del habla del personaje: *Mi no finco yo* (371), *Mí no ladrrón* (372), *mi, yo soy un amojroso* (373), *no vengo a buscar a tigo* (393), *mi, yo soy fransés* (410), *mí no entiendo de pulmones* (526), etc. Los cambios de género también aparecen, aunque en menor medida que los otros fenómenos: *compatriotes* (470), *los costumbres españoles* (472). Quizá sea más relevante la utilización de estructuras sintácticas propias de la lengua francesa: *Dios me en guarde* (362), *Persona no me responde* (398), relacionada con las partículas negativas “*personne ne*”, *es así que a los huespedes* (407), *Con del choriso e morsilla* (782), utilizando el partitivo francés introducido por “*de*”.

Bretón continúa la parodia en el plano léxico, apartado al que pertenecen las deformaciones léxicas o *barbarismos*. Lázaro Carreter define el término barbarismo como una falta de lenguaje que cometen los extranjeros al adaptar a la lengua que pretenden hablar palabras de su propio idioma o de otra lengua que tal vez conocen mejor³³. Siguiendo este criterio, podríamos seleccionar, entre otros, los términos: *apelan* (799), del francés *appeler*, costumbre (938), del fr. *costume*, *demandó* (394) y *demandé* (518), del fr. *demander*, *desbarco* (1253) y *desbarqué* (508), del fr. *débarquer*, *eternal* (392) de su homónimo francés, *expreso* ‘expreso’ (1071), del fr. *exprimer*, *fregata* (539), del fr. *fregate*, *fuerte* ‘muy, demasiado’ (793), del fr. *fort*, *manca* ‘falta’ (1020), del fr. *manquer*, *meprisa* ‘desprecio’ (1075), del fr. *mèpris*, *meter* ‘poner’ (820), del fr. *mettre*, *mundo* ‘gente’, ‘personas’ (406), del

33. F. Lázaro Carreter. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1990.

fr. *monde*, *perfectamente* (744), del fr. *parfaitement*, *perfecto* (940), del fr. *parfait*, *permisión* (519), del fr. *permission*, *populaciones* (474), del fr. *populations*, *rasar* 'afeitar' (750), del fr. *raser*, *restar* 'quedar' (1021), del fr. *rester*, *romanesco* (1268), del fr. *romanesque*, *se evanuye* 'se desmaya' (1278), del fr. *s'évanouir*, y, por último y para no ser más prolijo, *solmente* (968), que vendría del francés *seulement*, cuya pronunciación es muy parecida.

Cabe considerar también como barbarismos los cambios acentuales, que se hallan en términos como *musica* (364), *huespedes* (407 y 479), *Malaga* (476), *filosofos* (471), *Mojretós* (484), *mascara* (471), *seremonía* (756), *Cordoba* (944), *filarmónico* (1154) y *credulo* (1256). En alguno de estos casos el cambio acentual está motivado por necesidades de rima, pero otros son simplemente imitaciones fonéticas que reflejan la parodia del lenguaje de un extranjero. A este apartado se puede incorporar el empleo de dos calcos de expresiones francesas: *bello-padre* (582) y *golpe de puño* (382), provenientes de las formas *belle-père* 'suegro' y *coup de poingt* 'puñetazo'. Igualmente cómicas, pero ajenas ya a la esfera del barbarismo, pues se trata de casos de duplicidad lingüística, son algunas de las numerosas expresiones íntegramente francesas que utiliza Gustavo: *Oh, mon Dieu!* (380), *ventrebleu* (381), *Tais toi!* (384), *Fi donc!* (391), *Ah, maladroito que je suis!* (561), etc. Con todo ello logra Bretón un efecto cómico inmediato, a la vez que, como se ha dicho, una censura más profunda de los patrones románticos que inspiran estos mecanismos burlescos.

5.3. *El italiano y la sátira filarmónica*

Mientras la parodia del francés se inserta en un contexto polémico y de trasfondo ideológico profundo, la del italiano es más epidérmica, pues queda reducida al furor filarmónico que producen los esquemas musicales introducidos por la ópera italiana y a las consecuencias lingüísticas que de ellos derivan. No es por ello desdeñable esta cuestión, que se integra en el marco general de la polémica entre casticismo y extranjerismo, pero su hondura no alcanza la arriba expuesta.

Aunque algunas situaciones de *Un francés* (1843) sean aplicables a este caso, como las manifestaciones de la criada Pepa, simbiosis entre los gustos musicales castizos (serenatas nocturnas, coplas rondeñas, fandangos, jotas, polos, manolas, cachuchas) y los importados de Francia ("¡Y poquito / me gusta a mí la mazurca, / y el rigodón, y la greca! / Pero lo que más me gusta / es el vals.", vv. 237-41), es *El novio y el concierto* (1839) la obra que centra la polémica sobre los gustos musicales de las clases medias. Bretón zanjará la cuestión oponiendo la canción española a la ópera italiana y realizando una sátira contra los *dilettanti* y sus hábitos lingüísticos. Voces propias de la técnica musical, como *allegro*, *andante*, *crescendo*, *maestoso*, *piano*, alternan con otras que pertenecen a modalidades musicales, como *cabaletta*, *duetto*, *preghiera*, o a géneros musicales, como *bufo*, sin faltar términos que se hallan en la esfera de la voz, como *orecchiante*, *partichino*, *sfogato*, *spianato*, *tessitura*. Todo ello va destinado a evitar el *fiasco* o fracaso. En el proceso se incorporan a escena nuevos tipos cómicos, como el *dilettante* o

“melómano”, cargado de afectaciones ridículas, la “diva” o “prima donna” (*cantatriz* o *cantarina*, según terminología de Bretón), caracterizada por su artificiosidad, mimos y dengues, y el “maestro de canto”, idólatra de la “diva” y tirano con los demás.

Recurso que Bretón aprendió del *vaudeville* fue el de la música, que integró en sus comedias como tema literario y como técnica específica. Rechazó la disposición de la música al modo del entremés o de la comedia áurea, donde era ajena a la fábula y ocupaba un lugar fijo al final de la representación. La deuda de la comedia de Bretón con la música se cimenta en los géneros dieciochescos del melólogo o diálogo musical y la tonadilla³⁴ y se amplía con el *vaudeville* y con la ópera. Sin embargo, la moda de la ópera italiana, que se adueñó de la escena y de la vida españolas, llevó a Bretón a escribir su sátira contra “El furor filarmónico”³⁵ y a fustigar esta costumbre en la escena.

La incorporación de la música a la comedia la realiza Bretón progresivamente. En primer lugar se observan tenues alusiones al tema, expuestas con un fondo musical festivo o carnavalesco, propio de las mojigangas, aspecto que puede observarse en *Lances de carnaval* y en *Una ensalada de pollos*. Aparecen después tonadillas populares, perceptibles en *El poeta y la beneficiada*, *El hombre pacífico*, *Mi secretario y yo* y *Un francés en Cartagena*, o “cuplés” y cantables de mayor entidad, como arias, duettos, etc., derivados de la opereta y de la melomanía que impregna a la burguesía española, reflejados en *Medidas extraordinarias*, *Los solitarios* y *El novio y el concierto*. La síntesis de los planteamientos musicales se concreta, como queda dicho, en *El novio y el concierto*, obra en la que Luis modifica su actitud amorosa sustituyendo a Remigia, cantante de ópera, por Laura, la prima pobre y sirviente, a quien llama Bretón “segunda *Cenerentola* olvidada”, pues ha construido su obra sobre la fábula de *La Cenicienta* y sobre los ecos de la ópera bufa del mismo título compuesta por el maestro Rossini³⁶. Laura gusta de la canción española, como el *Chairo*, la *Manola*, la *Aguadora*, la *Cachucha*, el *Bolero* y tantas otras. Bretón volverá a repetir el tema en *Medidas extraordinarias*, oponiendo las canciones españolas (el *Lelé*, el *Alza pilili*, el *Dulce imán* o el *Trípili Trápala*, etc.) a la *Atala*, al “Casta diva” de *Norma*, a cavattinas, arias, duettos, etc.

El recurso de la música es habitual e importante en la configuración de la comedia bretoniana. Al menos una tercera parte de las comedias breves poseen en su estructura una parte musical. Ello se debe a la recepción de la influencia vaudevillesca, pero también a la sátira contra el furor filarmónico y a las preocupaciones lingüísticas de nuestro escritor, que le llevan a censurar la jerga que ori-

34. J. Subirá. *La tonadilla escénica*. 3 vols. Madrid: R.A.E, 1928-1930, y *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. Barcelona: CSIC, 1949.

35. M. Bretón de los Herreros. *Obras de... Poesías*. 2 tomos. Madrid: Imprenta Nacional, 1851. I, 35-48.

36. M. Bretón de los Herreros. *Obra Dispersa*. Ob. cit., p. 104: “Nueva representación de *La Cenerentola*, ópera bufa del maestro Rossini”.

gina y a ironizar desde la perspectiva musical sobre la invasión de extranjerismos y préstamos léxicos, que, con criterio casticista, considera prescindibles.

6. El léxico cómplice

No podía faltar en la comedia bretoniana el reflejo de un tema universal como es el del amor. Para ello Bretón utiliza diversos recursos, alguno de los cuales se inserta en la esfera de la comicidad verbal, que es el objetivo de esta lección. El más inmediato y perceptible proviene del epigrama, expuesto a través de coplillas epigramáticas o de expresiones en prosa que encierran la concisión y agudeza verbal propias de esta técnica, como por ejemplo en *El hombre gordo*, esc. I, donde un administrador del transporte público se queja de la escasa venta de pasajes y de la impuntualidad de los viajeros con ayuda de la disemia de *diligencia* ‘carruaje’, ‘virtud opuesta a la pereza’

Esto es un cargo de conciencia.
Nunca saldrán del parasismo,
aunque les diga el catecismo:
"contra pereza, *diligencia*".

En *Entre santa y santo* Bretón vuelve a insistir en este ingenio verbal a través de un mecanismo de paronomasia. Los enamorados se conocen en una *diligencia*, por ello: “El amor, harto *diligente* ya de por sí, ¿no ha de serlo embutido en una *diligencia*?” El motivo debía formar parte de las aventuras amorosas que propiciaban los encuentros casuales de los viajes, pues con ligeras variantes Ibo Alfaro lo referirá años después en el cap. II de su novelita sentimental *La corte de amor*. Allí Jaime se enamora de Ángela con igual velocidad que la del tren en el que viajan.

Las coplillas epigramáticas prestan su agudeza a otras fórmulas métricas, como relaciones romanceadas y redondillas, con las que se consigue una redefinición de Amor, a la vez que una nueva iconografía:

Sí, en el siglo de las luces...
–fósforos diría yo–,
la virtud está en la bolsa,
si antes en el corazón,
Cupido es un zurupeto
que a Mercurio suplantó,
la aritmética es su aljaba,
su flecha el *por cuánto vos...*,
y su amor no es ya un sentimiento,
sino una cotización.

Por poderes, 49-58.

Por ello Bretón se preguntará en *Mi secretario y yo*, 266-7:

¿Es otra cosa el amor
que un tratado de comercio?

Desde esta perspectiva se produce una contaminación entre los campos semánticos del amor y del comercio, de ahí que la clave cómica resida en el hallazgo de léxico disémico que, perteneciendo a ambas esferas, pueda ofrecer la necesaria ambigüedad, como *billete, misiva, carta, letra, prima, prenda, deuda, banco, sociedad*, etc. En un contexto social marcado por la especulación pública y privada estos elementos poseían el valor añadido de la actualidad y gozaban de la complicidad del público. Bretón compuso un poema a “El agiotaje”, donde repasa las sociedades industriales y comerciales y los mecanismos de la Bolsa madrileña de 1847. Bajo la parodia de las misivas amorosas, propias de la novela sentimental, remeda Bretón la petición de mano de un comerciante torpe en materias venéreas. Aunque el verso lo oculte, la misiva posee la estructura de las cartas comerciales con el formulismo abreviado, como encabezamiento con referencia al destinatario, saludo, exposición sucinta, despedida y firma del remitente.

“Señora doña Isabel
de Grávalos y Peralta,
condesa viuda de Tilo
y marquesa de la Zarza.
Muy señora mía y dueña:
Si una *firma* acreditada
es bastante *garantía*
para una mano en *subasta*,
endóseme usted la suya
y hará merced señalada
a su atento servidor
que besa sus pies, COTANZA
y COMPAÑIA”.

Mi secretario y yo, 361-371.

La misiva erótico-comercial resulta ingeniosa, aunque desafortunada y el enamorado acabará recurriendo a la virtud que le caracteriza, la sinceridad. El tema del galán torpe o de su antítesis, la dama boba, forma parte de la tradición áurea, a la que tan fiel es Bretón, pero aquí posee tratamiento y desenlace propios. Bretón insistirá en estos esquemas en otros lugares de su producción breve, como en *El intendente y el comediante*, *Por poderes* o *Aviso a las coquetas* (vv. 461 y ss), donde un galán viejo, calvo y rico mercantiliza una declaración de amor.

El recurso anterior se convierte una auténtica fórmula cuando Bretón decide repetir el proceso de combinar dos campos semánticos, uno de los cuales, el del amor, es fijo, mientras que el otro, plural, produce las variantes cómicas. Necesario a ambos campos será un léxico común, disémico o asociado mediante recursos diversos. La fórmula anterior, explotada también en sus *Poesías* (v. gr. en el poema “La política aplicada al amor. Carta erótica en estilo parlamentario”), se convierte en notable hallazgo cómico, que la pluma de Bretón sabe explotar con

habilidad. Así, plagada de ambigüedad, reconocemos la carta que contiene la declaración de amor de un aprendiz de sastre, Casimiro Figueroa, por otro nombre, Figurín. Bretón dispone el léxico disémico en los versos finales de las redondillas:

Inés, tu amor es mi vida
desde que te vio mi afán
oyendo una misa en San
Antonio de la Florida.
Pues tu padre me coarta
el placer de hablar contigo,
mi pensamiento te digo
hilvanado en esta carta.
Mis intenciones son puras,
como manda el calendario,
y al que diga lo contrario
le sentaré las *costuras*.
Pidamos su bendición
al cura párroco, pues
estamos los dos, Inés,
cortados por un *patrón*.
Si logro que te decidas
a quererme por completo,
para lograr el objeto
yo tomaré mis *medidas*.
Aunque te guarde esa bruja,
si yo cuento con tu fe,
no temas: me meteré
por el *ojo de una aguja*.
Pero si te hace la *capa*,
mejor para mi deseo,
que es mujer, a lo que veo,
de muchísima *solapa*.
Adiós, aquí y en Lisboa
y donde quiera que estés
te adora y besa tus pies
CASIMIRO FIGUEROA.

A lo hecho, pecho, 531-62.

Una vez establecida la fórmula cómica, Bretón puede decantarse por todo tipo de variantes. Así, en *El novio y el concierto* (Act. I. Esc. VI) utiliza el furor filarmónico de una cantatriz para dirigirse a su enamorado:

Remigia: ¿Usted es también filarmónico
dilettante?... Esto es...
Luis: Entiendo.
Remigia: Apasionado a la música.
...
Luis: Tuve afición a la flauta

- cuando estaba en el colegio,
pero la dejé muy pronto
por no afectarme del pecho.
- Remigia: ¡Como ha de ser...! Pero... basta
que sea usted a lo menos
un buen *orecchiante*. Así
habrá *compás* y *concierto*
en nuestro enlace y, *unísonas*
nuestras voluntades, creo
que, sujetos a una *clave*,
no nos *desafinaremos*.
- Luis: ¿Qué puedo yo responder,
señorita? Soy muy lego,
y hasta que vaya instruyéndome
en ese lindo dialecto...
- Remigia: ¡Oh! con el tiempo...
- Luis: (Más fácil
sería aprender el griego.)
- Lupercio: Sí, que el amor *vocaliza*
princiando con *arpeggios*,
y, si hay buena *tessitura*
en la *frase* y se *entra a tiempo*,
se pasa en una *volata*
con auxilio del *maestro*
desde un *adagio maestoso*
a un *sfogato crescendo*.

Por ampliación de contenidos, el amor puede quedar relegado a segundo plano. Entonces el léxico gozará de mayor libertad y servirá para exponer un conflicto interior que se halla en la intimidad del personaje. Se trata de la expresión de un debate interno del que se muestran las contradicciones en clave burlesca. No es otro el modo de construcción del siguiente pasaje, en el que el pacífico Pascual, confitero de profesión, relata con pesar a su amada Fermina su inmedia leva.

- Pascual: No nací para guerrero.
En mi corazón no hay hiel.
Soy dulce como la miel...
¿Qué quieres? ¡Un confitero!
¿Con qué ardor quieres que riña
quien ha crecido en su aldea
entre cajas de jalea
y almendras de garapiña?
Dame, hermosa, un cucurucho
de yemas o tres peroles,
pero ¡morder el cartucho...!
A la guerra no se va,
Fermina, a comer turrón
ni balas de plomo son
peladillas de Alcalá.

Y si tus dulces miradas,
en cuyos rayos me pierdo,
son más dulces que el recuerdo
de mis dulces mermeladas,
¿no he de mirar con enojos
al que alejarme pretenda
del azúcar de mi tienda
y de la miel de tus ojos?

Pascual y Carranza. Esc. II.

Por último, la hibridación prescinde del concepto amoroso y de su léxico y alcanza nuevas mixturas. Censura ampliamente Bretón desde la escena (*Ella es él, Pruebas de honor conyugal, Aviso a las coquetas*, etc.) los lances de honor que acaban en duelo y para ello satiriza esta costumbre con personajes ridículos, caracterizados por alguna singularidad lingüística. En *El pro y el contra*, esc. XVI, presenta a un duelista expeditivo que vive pendiente del tiempo y de su reloj.

Santiago. Muy bien. ¿Armas?
Luis. Florete.
Santiago. Dos bien agudos
 tengo en casa. *Andando*.
Luis. ¿Ahora?
Santiago. El llanto sobre el difunto.
Luis. Mañana. Hoy tengo qué hacer.
Santiago. *Mañana* tomo yo el rumbo
 de Valencia, y no me voy
 sin venganza, conque, *al punto*...
Luis. Mucha prisa tiene usted
 de saludar el sepulcro.
Santiago. Sígame usted y veremos
 quién hace antes el saludo.
 Es la cosa más sencilla...
 En menos de *diez minutos*
 acabamos. Vivo cerca.
 Mientras a mi casa subo
 y bajo con los floretes,
 pasan *cuatro*, y digo muchos;
 en *otros dos* nos plantamos
 desde la calle del Burro
 en las ruinas del convento
 de la Merced. No soy zurdo,
 usted no es manco; *otros tres*
 prudentemente calculo
 para que uno de los dos
 viaje en posta al otro mundo.
 Ea, vamos. [Mira el reloj] *Son las seis*
 menos cuarto y tres segundos.

Luis, herido en una mano, cuenta a su hermano Julián el desenlace (esc. XX), no menos cómico, pues salva su vida por la ridiculez cronológica de su contrinicante, que ha calculado que el duelo ha de durar “menos de diez minutos”. Al ir a darle la estocada definitiva, advierte que el plazo ha concluido y debe emplear el tiempo en nuevas ocupaciones:

Luis. Más diestro, no más valiente,
mi rival me ha herido, y ¡zas!
me ha desarmado. *Item* más,
y es milagro que lo cuente,
pero con cara de risa
mira el reloj, pega un brinco
y exclama: “¡*Seis menos cinco!*
Ya basta. Abur. Tengo prisa”.

El duelo vuelve a ser satirizado por Bretón en *Los tres ramilletes*. Esc. XIX, donde propone un desafío singular e hilarante entre un “lindo” y un esposo ofendido, que resulta ser un boticario. Para incrementar los efectos cómicos Bretón añade el recurso de la rima esdrújula, soporte del léxico del farmacéutico.

Boticario: Mas el arma mortífera
que a esta cuestión ponga límite
no será pistola horrisona
ni agudo estoque, no. ¡Cáspita
de eso no entiendo una sílaba
y no he de exponerme estúpido
a que una mano sacrílega
o me desbarate el tímpano
o me atraviese las vísceras
... ..
Aquí traigo un *récipe*.
En esta caja hay dos *píldoras*
que, aunque al parecer idénticas,
la una es mortal, la otra... insípida.
[A D. Ramón abriendo la caja].
Usted dará a cada prójimo
una de estas dos *partículas*:
¿a quién le tocó el *arsénico*?
pronto lo dirán los *síntomas*.
Al que se libre del *tósigo*
válgame San Pedro Advíncula
y al que muera de la *pócima*
que le recen una antífona.

Las posibilidades de explotación de este recurso son infinitas. Desde el plano léxico Bretón quiere mostrar las contradicciones de sus personajes, pero no en clave tragi-romántica, cuanto en el rediseño de una concepción cómica que, contando con el respaldo ético de los postulados moratinianos, basa sus argumentos en el lenguaje y en sus efectos declamatorios.

No acaban aquí los hallazgos bretonianos para conseguir fórmulas léxicas que, al servicio de la comicidad escénica, persigan la sátira de costumbres. La sátira contra los románticos (particularmente abundante en el teatro breve, con referencias importantes, entre otras obras, en *El Pro y el contra*, *Una de tantas*, *El hombre pacífico*, *Un francés*, *Entre santa y santo*), contra el furor filarmónico, contra el furor amatorio y matrimonial de viejas verdes, patronas, viudas y coquetas, contra los abusos de autoridad de alcaldes y militares, contra el exceso de bullicio carnavalesco, contra los duelistas, contra los vecinos y parientes, los apuros de los cesantes, el hambre, etc. constituyen motivos costumbristas que Bretón explota desde un léxico perspicaz.

Sin embargo, con todo ello, no reside en el ingenio léxico del autor la mayor virtud de estas obras, cuanto en poner el lenguaje al servicio de la acción teatral. Los abundantes *quid por quo* que se dan en el plano de la acción corresponden a este equívoco lingüístico. De ahí que exista un paralelismo entre el enredo de la acción y sus procesos léxicos, con lo que estas piezas breves logran un equilibrio notable entre acción y lenguaje. La comedia entonces se articula desde dos planos convergentes, lenguaje (y mecanismos verbales y declamatorios que lo ponen a disposición del público) y acción cómica (construida sobre un enredo que se basa en abundantes equívocos y burlas, de las que el propio personaje tiene conciencia) y consigue, sin acritud, reflejar y satirizar las costumbres burguesas. *Fustigat ridendo mores*. Bretón explotó como nadie estos recursos de comicidad verbal. Flynn, prendado por la técnica de estas obras, expuso en 1978: “Algunas de las *comediejas* de Bretón son, en verdad, gemas literarias, como una narración breve de la Pardo Bazán, una *leyenda* de Zorilla o un *entremés* de siglos pasados”³⁷. Mi objetivo, en la exposición que ahora concluye, ha consistido en mostrar algunos de los mecanismos lingüísticos de estas “gemas”, con frecuencia olvidadas, a las que Eugenio de Ochoa denominó el “género de Bretón”.

37 G. Flynn. *M. Bretón de los Herreros*. Boston: Twayne Publishers, 1978, p. 114.