

## BRETÓN DE LOS HERREROS TODAVÍA

**Juan María Díez Taboada**

(*Instituto de Filología. C.S.I.C.*)

1. Los cincuenta años de la fundación del *Instituto de Estudios Riojanos*, que con tan preciosos programas celebráis y celebramos este año, me permiten tomarme la libertad de contar una historia que nunca he referido, pero que ahora viene muy a cuento recordar, porque es la historia de un libro del *IER*, nacido en una época ya muy pasada, que hoy podemos llamar heroica.

Todo vino por culpa, sobre todo, del travieso de Bretón, que, más ladino de lo que podía imaginarse, irrumpió muy pronto en mi *curriculum vitae* por casualidad. He de confesarlo: Bretón no era un autor en el que yo trabajase por afición, ni tampoco porque le hubiese encontrado entonces un peculiar interés profesional. Llegué a trabajar en Bretón como resultado de una circunstancia concreta e inesperada. Ocurrió hace más de treinta años que una persona, a la que Don José Simón Díaz había encargado recoger los artículos de crítica literaria publicados por el autor en *El Correo Literario y Mercantil*, no había logrado culminar su labor, por utilizar únicamente la colección de *El Correo* existente en la Biblioteca Nacional, a la cual le faltan muchos números y páginas. Así, había enviado a la imprenta copia de una serie insuficiente de artículos, y al comprobar el fracaso de su labor, la había abandonado. Don José Simón acudió entonces a Juan Manuel Rozas y a mí, a fin de que completásemos la colección de artículos y preparásemos la obra para su publicación, haciendo para ella un estudio que le precediese como introducción. No se trataba de recoger todos los artículos dispersos de Bretón, eso resultaba de momento imposible por las prisas y las exigencias que las circunstancias imponían, ya que, al estar compuestos en plúmbeas galeradas los que nuestra antecesora había mandado a la imprenta, ésta reclamaba recuperar el

plomo cuanto antes. El trabajo que se nos planteaba era complejo, sobre todo para los medios de que entonces disponíamos. Se trataba, primero, de conseguir una colección completa de *El Correo*; segundo, de copiar los artículos que faltaban en la colección de la Biblioteca Nacional; y tercero, lo más peliagudo, convencer a los linotipistas de que tenían que retrasar la recuperación de su plomo, y, en cambio, meter todavía muchos más quilos del mismo metal en la composición de los artículos que faltaban y que creo recordar eran bastantes más de la mitad del total que al final apareció en el volumen, y luego todavía hacernos el favor, (para favores estaban), de intercalarlos en su lugar correspondiente entre los que ya estaban compuestos; en cuarto lugar, teníamos también que corregir pruebas del total, de los artículos antiguos y de los nuevos, y cuando ya estuviese todo compuesto y preparado en linotipias de Madrid, la guinda de la tarta, mandarlo a tirar aquí a Logroño, bajo la dirección del recordado José María Lope Toledo. Naturalmente, dada la imposibilidad de hallar una solución rápida, la cosa, por el contrario, se prolongó enormemente. Como a la imprenta le urgía, como he dicho, recuperar el plomo, aceptó muy a regañadientes componer los artículos que faltaban. Sólo la amenaza de negarnos a hacer la obra y de que así entonces no cobrarían lo que habían ya compuesto, les hizo plegarse a nuestros deseos y acceder, ya que al fin y al cabo comprendían que no era nuestra la culpa, y que nosotros no habíamos hecho más que heredar un moribundo. La contrapartida era que Rozas y yo, en traje de faena, fuésemos a la imprenta a ayudarles a intercalar los artículos moviendo las galeradas de plomo, quilos y quilos, a lo largo de una galería de más de ochenta metros de longitud. Las manchas de grasa en manos, cara y traje eran lo de menos, lo de más era la cantidad de polvo que se levantaba en la susodicha galería, donde Rozas y yo hacíamos solos todo el trabajo, porque lógicamente los linotipistas, que cobraban, como todos, por horas y líneas hechas, no querían perder ni un minuto de su tiempo y su trabajo en ayudar a nadie. Por otra parte, cuando terminaban su jornada, estaban demasiado cansados, y se iban dejándonos la llave para que siguiéramos nuestra tarea de intercalado a fin naturalmente de acabarla cuanto antes, porque eso sí que les interesaba. Trabajamos muchos días, semanas, empezábamos por la mañana, comíamos en un restaurante económico de la calle de Atocha, y seguíamos por la tarde. En total no me acuerdo exactamente cuánto tiempo nos llevó este trabajo de peones de imprenta, pero desde luego fue excesivamente largo y latoso, como muchísimo más largo había sido el tiempo que pasamos recogiendo artículos de la colección completa que sólo logramos a base de las tres incompletas existentes en Madrid: la de la Biblioteca Nacional, la del Ateneo y la de la Hemeroteca Municipal. La corrección de pruebas también fue muy laboriosa y de nuevo tuvimos que pelear con los regentes de las linotipias, a fin de que nos permitiesen hacer todas las pruebas necesarias para corregir defectos, incorrecciones, olvidos y erratas, cosa que, evidentemente y como suele suceder, sólo a duras penas y dentro de ciertos límites pudimos conseguir. Todavía, como final de fiesta, vino el envío de todo el plomo a Logroño para su tirada, y siento no poder describirles a ustedes el convoy que debió de ser necesario montar para este evento, porque, mientras tanto, nosotros, recuperadas nuestra fisonomía y nuestra tarea de inves-

tigadores literarios, estábamos haciendo el estudio de introducción, que los editores nos pidieron y que exigieron, como es habitual, que fuera lo más breve posible, a causa del volumen que ya había alcanzado la obra, después de añadir los nuevos artículos, y por las limitaciones del escaso presupuesto, algo normal tratándose de obras literarias y culturales. Hicimos caso a medias, pero aun así, la introducción salió desmedrada, un tanto raquíta, respecto a la que habíamos proyectado. Para colmo, como esta introducción se compuso e imprimió más tarde, ya aquí, en Logroño, salió bastante bien presentada, pero en distinto tipo de letra y en diferente papel al empleado en el resto de la obra, lo que vino a añadir una no deseada originalidad al total. Menos mal que el trabajo de redacción de este estudio fue gratísimo, primero por la gracia de las ocurrencias y el lenguaje de Bretón, con quien nos divertimos todo lo que quisimos, y luego por la magnífica disposición de Juan Manuel Rozas para la colaboración, sin dejar a un lado tampoco modestamente la mía, lo que nos permitió ahondar en nuestro trato y amistad hasta un grado infrecuente en estos pagos, una amistad que luego aumentaría mucho más aún, hasta lo totalmente insólito en las relaciones profesionales que se usan en nuestros ambientes, tan mezquinas por lo común. A fin de cuentas, y mirando hacia atrás nuestro esfuerzo, desinteresado desde luego, la verdad es que resultó para los dos bastante frustrante, por todo esto que les cuento y también por otra serie de circunstancias que vinieron a coincidir y que no quiero recordar. Se nos ocurrió poner como título: *Obra dispersa, I. El Correo Literario y Mercantil*<sup>1</sup>, como ofreciendo una invitación a quien quisiese seguir publicándola, porque éramos perfectamente conscientes de que lo recogido por nosotros era tan sólo una parte menor del total de los artículos dispersos de Bretón, y porque, a pesar de nuestra promesa en el inicio de la introducción de tres volúmenes para toda la obra dispersa, la verdad es que éramos también conscientes de que muy probablemente y después de la experiencia vivida, a ninguno de los dos nos apetecería volver a pasar otra semejante. He de rogarles, en fin, me perdonen haberles entretenido con esta historia, pero quiero que sirva de alguna explicación, por insuficiente que sea, de por qué no se recogieron y publicaron más artículos de Bretón, ya que hay personas que lo han preguntado y todavía lo preguntan. A partir de entonces, yo leí todo lo que pude de Bretón y sobre Bretón, pero luego nadie prácticamente me volvió a hablar de él, salvo Rafael Benítez Claros, que me pidió una breve semblanza de nuestro autor para la *Gran Enciclopedia Rialp*<sup>2</sup>, donde apareció publicada en 1971. Algunos años más tarde tuve que redactar con otros un manual universitario que salió en 1978 y en él se me encargó, entre otras cosas, del teatro del siglo XIX. Como es natural, allí ocupó su lugar el apartado correspondiente sobre Bretón<sup>3</sup>. Por los mismos años o

1. Manuel Bretón de los Herreros. *Obra dispersa, I. El Correo Literario y Mercantil. Edición y Estudio de J.M. Díez Taboada y J.M. Rozas*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965, 511 págs. (*Biblioteca de Estudios Riojanos. Textos III*).

2. Bretón de los Herreros, Manuel, en *Gran Enciclopedia Rialp (GER)*, tomo IV, Madrid, RIALP, 1971, págs. 524-525.

3. "El drama romántico. La comedia de la época", en AA. VV., *Historia de la literatura*, II, Madrid, UNED, 1978, Tema VIII. Sobre Bretón de los Herreros, págs. 25-26.

poco después, mi buen amigo el profesor Klaus Pörtl coordinó un volumen sobre el teatro español y me pidió que hiciese el siglo XIX; salió el volumen publicado en alemán con mucho retraso, reducido en un tercio por lo menos de lo que yo había escrito, pero sin faltarle tampoco, afortunadamente, su apartado dedicado a Bretón<sup>4</sup>. Ni que decir tiene que, al redactar estos panoramas del teatro español del siglo XIX y recalar en Bretón, se me renovaba y acrecentaba cada vez el interés por él y hacía muy serios propósitos de abrir un hueco un poco más amplio y preocuparme de él solo, un poco más a fondo, antes de que se me pudiese olvidar lo que años antes había leído de él y sobre él. Nunca perdí la afición por Bretón: conservaba papeles sobre él, compraba alguna edición más importante de sus obras recopiladas<sup>5</sup>, así como de otras antiguas y modernas de comedias sueltas<sup>6</sup>, y leía y anotaba las monografías y los artículos que veía en las bibliografías y las revistas. Me apetecía, y aun me sigue apeteciendo, escribir sobre Bretón, pero lamentablemente tampoco me había llegado el momento de hacerlo. Sólo más tarde, todavía hubo más de una persona que me preguntó por la continuación de la edición de la *Obra dispersa*<sup>7</sup>, y tuve que contestar ya con desánimo, que era cada vez más inverosímil que me pudiese dedicar a ella, por lo menos por tres razones: primero, por lo azarosa que había sido años atrás la preparación del volumen publicado; después, por la larga enfermedad de mi amigo y colaborador Juan Manuel Rozas, terminada con su prematura y triste muerte, todavía joven, en 1986; y en tercer lugar, por las limitaciones que la edad y las dificultades profesionales, cada vez mayores, seguían imponiendo a mi trabajo. Y así, hemos llegado hasta el día de hoy en que tan amable como generosamente he sido invitado por Miguel Ángel Muro a participar en este congreso oportunamente organizado para celebrar el segundo centenario del nacimiento de nuestro autor. Por todo lo que he contado y también por otros motivos, agradezco mucho y de veras esta invitación, que me hace sentarme de nuevo ante Bretón y sentirme otra vez joven, exclamando entre extrañado y admirado, después de ver y oír ante mí y a mi alrededor a tan excelentes especialistas: “¿Otra vez Bretón?, ¡Bretón todavía!”. Muchas gracias.

---

4. “Das spanische Theater des 19. Jahrhunderts”, en *Das spanische Theater. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, herausgegeben von Klaus Pörtl. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, págs. 392-473.

5. *Obras de Don Manuel Bretón de los Herreros*, cinco tomos, edición e introducción de Cándido Bretón y Orozco, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1883-84.

6. Así, por ejemplo y entre otras, de la primera época de Bretón, *Los dos sobrinos o La escuela de los parientes*, comedia original en cinco actos, Madrid, Imprenta de Don Miguel de Burgos, 1827, 88 págs. *El amante prestado*, comedia en un acto, traducida libremente del francés, Madrid, Imprenta de Repullés, Julio de 1831, 46 págs. *Otro diablo predicador o El liberal por fuerza*, intermedio dramático, Madrid, Imprenta de Repullés, 1835, 30 págs. *Me voy de Madrid*, comedia original, en tres actos y en verso, Madrid, Imprenta de Repullés, 1836, 107 págs. De la última época, *La hermana de leche*, comedia en tres actos, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1862, 85 págs.

7. Entre otras personas, Bernardo Sánchez Salas, por carta, en julio de 1988, y más tarde Julián Bravo, primero de palabra en noviembre de 1993, y más tarde también por carta.

2. Después de tantos años, doscientos desde que nació, podríamos encontrar a Bretón ya demasiado pasado, demasiado viejo, y, sin embargo, lo que hallamos es que la bibliografía sobre él aumenta más y más, a partir de la que había realizado el profesor G. Flynn<sup>8</sup>. Un autor tan ligado a las épocas que vivió, y que, a primera vista, parece carecer de una especial profundidad de pensamiento y de una fórmula estética verdaderamente nueva u original, nos sorprende, sin embargo, cada vez que volvemos a él, y más cuando después de tener que dejarlo un poco a un lado, como me ha pasado a mí, al releerlo tras muchos años, lo volvemos a encontrar sabio y con savia, gracioso, vivo, robusto incluso. Me cuesta situarme ante Bretón como crítico o como historiador, lo que me apetece y me divierte es leerlo sin preocupación, charlar con él, reírme con él. No se me ocurre, en principio, de acuerdo con la crítica bretoniana, más que una doble explicación para este hecho: por una parte, su sentido del lenguaje, su vivencia y su dominio hondos de la lengua, y por otra parte, su sentido de lo cómico, vivaz y enormemente humano, tal como Patrizia Garelli lo ha estudiado en su monografía, un sentido de lo cómico capaz de hacer reír y gozar a gentes que pertenecemos ya a una época tan distante y tan distinta<sup>9</sup>. Sabemos, y lo decimos, que Bretón es un costumbrista, con todas las comillas que querrían algunos ponerle, y aunque no sólo sea eso, un autor costumbrista, como otros, de artículos, sino uno más original que otros, por ser sobre todo un costumbrista de comedias, brilla desde luego como un perspicaz observador, agudo e ingenioso, del ambiente social que le rodea, un escritor festivo, y más que festivo, un animado conversador y tertuliano, dotado de franca simpatía, y, en fin, un realizador de una caricatura social, optimista y riante, llena de vitalidad y en principio carente de hiel, si bien el ejercicio de la sátira y la mordacidad de su carácter le llevaron a sostener grandes polémicas, por ejemplo, con Flores y Arenas, con Gorostiza, con Larra y con Martínez Villergas, etc., sufriendo también por ello disgustos y enemistades<sup>10</sup>. Bretón es un autor que destaca por su versificación, hábil y jugosa, siempre fácil, que, por lo mismo, puede parecer a veces vulgar y hasta ramplona. Ya se ha hablado otras veces de su entrega al octosílabo rápido y conversacional, frente al endecasílabo pomposo<sup>11</sup>. Sin embargo, en su cualidad esencial, destaca sobre todo por el casticismo de su lenguaje, propio, con todos los honores, de un auténtico “hablista”, todo un hallazgo este apelativo, pues, como él ya dijo de sí mismo en 1830, al resumir su propia formación, él es:

8. *Una bibliografía anotada sobre M. Bretón de los Herreros*, en *Berceo*, núm. 91, Logroño, 1976, págs. 167-193.

9. Patrizia Garelli, *Bretón de los Herreros e la sua “formula comica”*, Galeati, Imola, 1983, 90 págs. (*Biblioteca di “Spicilegio moderno”, Collana letteraria*, 3).

10. *Manuel Bretón de los Herreros, Obra dispersa*, op. cit., págs. 14, 15, 30 y 31.

11. “Como poeta, resulta siempre fiel al neoclasicismo con sus odas, anacreónticas, romances y sátiras”, dice Ricardo Navas-Ruiz, (op. cit., pág. 265). En cuanto al verso en el teatro, puede servir como ejemplo, lo que dice José Montero Padilla, sobre *El pelo de la dehesa*, comedia escrita en verso, “para el que Bretón poseía extraordinaria facilidad. Predomina en ella el octosílabo, formando diversas combinaciones estróficas: romances, cuartetas, redondillas, quintillas...” (*El pelo de la dehesa*, cuarta edición, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 39). Del verso de Bretón ya decía su sobrino Cándido Bretón Orozco, que juntaba “la sonoridad

“autodidacta en las escuelas públicas, cuarteles y cafés, su lengua es su única pasión y su mejor patrimonio: escribe para comer; pero, en cambio, él es quien más se divierte, y el primero que se ríe de sus chistes”<sup>12</sup>.

Son frases que casi coinciden con aquellas que Mesonero Romanos le dedica al describirle entre los asistentes a *El Parnasillo*:

“Allí, Bretón de los Herreros, con su alegre y franca espontaneidad característica, su prodigiosa facultad para versificar aunque fuera una noche entera y la homérica y comunicativa carcajada con que él mismo celebraba sus propios chistes”<sup>13</sup>.

Y en lo que al lenguaje se refiere, coinciden también con aquellas otras frases que le dedica J. E. Hartzenbusch en el prólogo a la edición de sus obras<sup>14</sup>. Bretón supo trasladar a sus obras teatrales este gran conocimiento y dominio de la lengua, y el teatro es para él fundamentalmente literatura, es decir, fundamentalmente lenguaje, por más que él sepa enmarcarlo en una estructura y en una carpintería elaborada con fina mano de ebanista.

Su crítica social, aun con sus evidentes dosis de benevolencia, no fue tampoco tan acomodaticia, ni su fórmula dramática tan elemental, como otras veces se ha pretendido. Hay en ella, sin duda, búsqueda del éxito inmediato, pero también equilibrio sano e independencia de juicio. Bretón trata de conjugar diferentes posturas: satiriza en su artículo sobre *el furor filarmónico*, en otros, el entusiasmo desmedido de las clases pudientes por la ópera<sup>15</sup>, pero, al mismo tiempo, pone también en su sitio el teatro de gesto, magia y pantomima de que gustaban las clases populares, y del cual es prototipo, *Todo lo vence amor o La pata de cabra*

---

del ritmo con la exactitud de la prosa” (op. cit., *Prólogo*, pág. LVI). En cuanto al uso de la polimetría en la comedia, tal como lo hace Bretón en la *Marcela*, hay que tener en cuenta el influjo del teatro versificado del siglo XVII, y en cuanto a la necesidad del estudio del verso para poder versificar, hay que considerar asimismo que no es una tendencia natural que a algunos autores, como al mismo Bretón, se había atribuido. Véase Patrizia Garelli, op. cit., págs. 48 -50, quien concluye que, según Bretón, el verso tiene una función de hacer más agradable la comedia, y, a la vez, de servir para subrayar un carácter o una situación de modo más incisivo y permitiendo, casi sin más, fijarlo en la memoria de los espectadores. Aparte de esto, el teatro en verso disfruta de una larga tradición en España, cuyo público está muy habituado al verso en el teatro y es muy sensible a “las galas poéticas”. Y así, concluye P. Garelli, “che il verso, proprio per questo suo aspetto ritmico e musicale, non debba venir considerato un elemento accessorio del teatro comico di Bretón, ma una vera e propria componente ineludibile della sua “formula”, tale da ricollegarsi al concetto di commedia-spettacolo” (pág. 50).

12. *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras, escritos por el Marqués de Molins (Mariano Roca de Togores) en virtud de acuerdo de la Real Academia Española y publicados por orden y a expensas de esta Corporación.* Madrid, Tello, 1883.

13. Ramón de Mesonero Romanos, *Memorias de un setentón.* Edición de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid, Castalia. Comunidad de Madrid, 1994.

14. *Obras escogidas de Don Manuel Bretón de los Herreros, de la Academia Española. Edición autorizada por su autor y selecta por sí mismo, con un prólogo, por Don Juan Eugenio Hartzenbusch.* Dos vols. Paris, Baudry, Impr. de E. Thunot y C<sup>o</sup>, 1853.

15. Puede verse *El furor filarmónico*, en *Sátiras I*, en la edición de las Obras de Bretón hecha por su sobrino Cándido Bretón Orozco, op. cit., tomo V, págs. 17-28.

(1829), refundición de Juan de Grimaldi, o *El diablo verde* (1829) y otras<sup>16</sup>, aunque paradójicamente el propio Bretón contribuyó también a este género, con la traducción y adaptación del melodrama francés de gran espectáculo, *Jocó o el orangután* (1831), así como contribuyó también al género de la comedia de magia con *La pluma prodigiosa* (1841)<sup>17</sup>.

Parece un camino importante para acercarse a Bretón comparar sus obras dramáticas con sus ideas y criterios, tal como aparecen en sus críticas teatrales, así como en otros artículos sobre teoría teatral, publicados en *El Correo literario y mercantil*, que apareció desde mediados de 1828 a finales de 1833, saliendo tres días por semana. En la introducción del volumen que recoge estas críticas y estos artículos, decíamos Rozas y yo sobre esta época:

“En medio del calamitoso estado de nuestro teatro, la figura del autor de *Marcela* en los tres años que fue crítico de *El Correo*, destaca hasta tal punto, que bien se puede llamar a este período el de Bretón de los Herreros. Es, sin duda, muerto Moratín (de su muerte se da cuenta en el primer número de *El Correo*), la gran figura del momento, hasta *La conjuración de Venecia...* Él y Larra son los únicos críticos teatrales que realizan una labor continuada, y *El Correo* era la publicación periódica de más envergadura del momento y la que más cerca estaba del poder real. Él es quien estrena mayor número de adaptaciones, después de Dionisio Solís, pero sobre todo en este período aparece una de las mejores comedias del siglo XIX, *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (1831), que precisamente es de Bretón y lo consagra definitivamente como autor dramático destacado.

Otras obras suyas originales de esta época son:

---

16. *Todo lo vence amor o La pata de cabra, melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo, en tres actos, por Don Juan de Grimaldi, representado en Madrid por primera vez el 19 de Abril de 1829.* Madrid, Imprenta de Repullés, Agosto de 1831, 105 págs.

Sobre las reposiciones de esta obra, pueden verse las críticas de Bretón publicadas en *El Correo Literario y Mercantil*, el día 2 de septiembre de 1831 y el 19 de noviembre de 1832. *Obra dispersa*, op. cit., págs. 115-117 y 334-335.

Sobre la comedia de magia y en concreto sobre *La pata de cabra*, pueden verse diferentes trabajos de Joaquín Álvarez Barrientos, David T. Gies y Ermanno Caldera, entre otros, que no aducimos aquí por no alargarnos.

En cuanto a *El diablo verde*, que se estrenó en 1830 más que nada para hacerle la competencia a *La pata de cabra*, véase David T. Gies, *El Teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996, págs. 94, 105-108.

17. En cuanto a *Jocó, o el orangután*, puede verse la ficha correspondiente en el *Catálogo de las obras de Bretón*, confeccionado por su sobrino Cándido Bretón y Orozco, y publicado al frente de su edición de las obras de Bretón en 1883, pág. XXIII: *Jocó o el orangután*, Drama en dos actos, traducido del francés. Estrenado en el teatro de la Cruz, el 28 de Junio de 1831. En prosa. Cándido Bretón añade: “En el Archivo del Ayuntamiento de Madrid no existe el manuscrito original de esta obra. Consérvanse en él dos copias de una traducción, que en concepto del que esto escribe no es la que dio Bretón al teatro”. Puede verse también la crítica de Bretón al estreno en *Obra dispersa*, op. cit., págs. 89-90. A la comedia de magia contribuyó Bretón con *La pluma prodigiosa* (1841), de cuya representación y fracaso hace David T. Gies (*El Teatro en la España del siglo XIX*, op. cit., págs. 115-118) cumplida reseña y termina diciendo: “Bretón, escarmentado por la mala acogida de su única incursión en este género, concluyó que ese no era su terreno, y volvió a lo que mejor hacía: la comedia de costumbres sociales.”

*El músico y el poeta, El templo de la gloria y El triunfo de la inocencia*, tres obras que fueron estrenadas en funciones de homenaje a la Casa Real, y que permiten advertir cómo el antiguo constitucionalista perseguido se ha convertido en dramaturgo oficial. A ellas añadimos otra obra *Un tercero en discordia*, estrenada unas semanas después de dejar *El Correo*<sup>18</sup>.

No es objetivo nuestro aquí dar cuenta de la labor de Bretón como adaptador y refundidor, y tampoco detenernos en el análisis de sus comedias, ni siquiera las más importantes, pues ese es el tema de las ponencias de otros especialistas en este congreso. No tenemos, sin embargo, más remedio que hacer referencia a algunas de sus ideas dramáticas principales, resumiéndolas en estos cinco apartados y añadiendo algunas consideraciones: a). La verosimilitud, b). Las tres unidades, c). La comicidad, d). La puesta en escena, e). Las traducciones y adaptaciones.

Las ideas expresadas por su autor en los artículos en que se tratan estos puntos, demuestran hasta qué punto es Bretón un teórico, un tratadista, y en todo caso un dramaturgo consciente de lo que hace. Veamos:

a) *La verosimilitud:*

“Bretón tiene muy en cuenta el fondo moral de las obras, uniendo con frecuencia”, y es un toque de ilustrado, “lo ético y lo verosímil...”

Así, el respeto a la verdad resulta ser la cumbre de la moralidad y

“la verosimilitud la idea central en la crítica de Bretón, como lo es igualmente en su teatro. El famoso verso de Boileau “L’esprit n’est point ému de ce qu’il ne croit pas”, repetido varias veces en sus reseñas, cristaliza este criterio principal. A la verosimilitud precisamente dedica Bretón uno de sus artículos teóricos, que comienza así:

“La verosimilitud. He aquí el fundamento de todas las obras dramáticas, su más propio distintivo, su esencia, si es preciso decirlo; pues faltando a la verosimilitud, nada razonable se puede hacer ni decir sobre la escena.”

La explicación está en que cosas posibles, e incluso sucedidas verdaderamente, no deben o no pueden representarse, por decoro (por ejemplo, Tulia que pasa su carro por encima del cadáver de su padre) o por improbabilidad (por ejemplo, una muerte repentina).

“Ni basta que la verosimilitud se encuentre en la acción principal y en algunos de los incidentes más esenciales, como algunos piensan, ya por ignorancia del arte, ya por demasiada indulgencia. Es preciso que las menores acciones representadas en el teatro sean verosímiles para no ser defectuosas; y lo mismo decimos de las palabras. “...Male si mandata loqueris,/ aut dormitabo, aut ridebo.” (Horacio). No hay acción humana por simple que sea

---

18. *Manuel Bretón de los Herreros. Obra dispersa*, op. cit., págs. 10-11.

que no esté acompañada de muchas circunstancias que le son peculiares, como el tiempo, el lugar, la persona, la clase o dignidad, los designios, los medios, los motivos. Supuesto que el teatro debe ser una imagen perfecta, forzoso es que la figure *entera*, y que, por consiguiente, sean verosímiles todas las partes que la compongan.”<sup>19</sup>.

b) *Las tres unidades*:

Por este camino, Bretón llega a otro punto, que es el de justificar

“la necesidad de observar las unidades de tiempo y de lugar en un poema dramático que aspire a la perfección... De aquí el cúmulo de dificultades inherentes al arte dramático, que muy pocos saben apreciar y muy pocos logran vencer”...<sup>20</sup>

La verosimilitud debe darse tanto en los caracteres como en toda la estructura interna de la obra, basada en la ley de las tres unidades... A la unidad de acción, en particular, dedica Bretón un artículo completo, en el que dice que

“todos los preceptistas han sentado por principio inviolable que el poema dramático debe comprender una sola acción. Esta doctrina está demasiado fundada en el buen gusto y en las leyes de la naturaleza para detenernos en apoyarla con argumentos, pero ahora que el furor romántico de los franceses no reconoce en la composición de un drama otra regla que el capricho, y no hay licencia que no se tome a fin de alcanzar sobre la escena triunfos efímeros, no nos parecen inútiles las siguientes observaciones, dirigidas a los poetas principiantes, para conjurar esa especie de *cólera morbo* literario que tan de cerca nos amenaza”...<sup>21</sup>

Volveremos sobre esto, pero mientras, seguimos escuchando a Bretón que subraya lo siguiente:

“El teatro es una imagen; y así como no es posible formar una sola imagen de dos originales diferentes, también es imposible que dos acciones principales sean representadas razonablemente en una sola producción dramática”...

La razón es tanto o más geometría que teatro, y luego, a continuación, Bretón acaba por prevenir a los autores españoles, diciéndoles algo que parece alcanzar no sólo al siglo XIX, sino también al XX, hasta nuestros días de su final:

“...dejemos a los novatores ultramontanos aturdir a la multitud haciendo desfilar sobre la escena en pocas horas, a modo de linterna mágica, hombres, ejércitos, dinastías, naciones, montes, mares, siglos... semejantes *almacenes*

---

19. Véase Bretón. *Obra dispersa*, op. cit., pág. 16, y el artículo teórico, *Arte dramático.- De la verosimilitud*, ibidem, págs. 153 y 154.

20. Bretón. *Obra dispersa*, ibidem, págs. 17 y 154.

21. Véase Bretón. *Obra dispersa*, op. cit., pág. 18, y el artículo sobre *La unidad de acción*, publicado en *El Correo Literario y Mercantil*, el 22 de julio de 1831, en la misma *Obra dispersa*, op. cit., págs. 96-98.

*dramáticos* apenas pueden aspirar a algunos meses de existencia, al paso que la *Fedra* y *El sí de las niñas* viven y vivirán mientras haya amor a las letras”<sup>22</sup>.

Bretón, de acuerdo con su época, llama a esto *linterna mágica*, porque evidentemente no se había inventado todavía su verdadero nombre, que hoy ya todos conocemos, y que es el de *televisión*. La televisión nos mete todo esto y aun mucho más, no ya en la escena del teatro, sino en nuestro mismo cuarto de estar, por no decir que en nuestra misma sopa.

c) *La comicidad*:

El tercer punto importante en las críticas de Bretón es la comicidad.

“Tiene tal importancia que suele llegar hasta atenuar en sus críticas su intransigencia por la verosimilitud,”

que es lo primero en su jerarquía de valores. De acuerdo con esto,

“es frecuente que perdone defectos de estructura a cambio de situaciones verdaderamente cómicas”<sup>23</sup>.

En las obras de Bretón se ha multiplicado la comicidad de las del neoclasicismo, por un manifiesto reflejo que recibe directamente del teatro del siglo de oro, del cual Bretón elogia con frecuencia la figura del gracioso, en sus comentarios a refundiciones de los clásicos. Parece inevitable reconocer que en este punto de la gracia, como autor de comedias y como crítico, el alegre y festivo Bretón lleva siempre ventaja al soso y tristón de Moratín. La farsa desenfadada y la viva caricatura del primero destaca sobre la seriedad moralizante del segundo, del cual, sin embargo, Bretón fue siempre seguidor adicto, aficionado admirador y discípulo reconocido, a la vez que aventajado. La comedia de Bretón prosigue toda una línea de la moderna de costumbres, que parte de Moratín. Bretón se une a la comedia moratiniana de un modo bien consciente, y con Ventura de la Vega abre paso a su evolución posterior, marcada por la comedia moral y sentimental y la “alta comedia” de los años medios del siglo XIX, que luego van a enlazar a su vez con la comedia de final de siglo (Gaspar, Pérez Galdós, etc.) y con la de la primera mitad del siglo XX, o sea con Benavente y sus continuadores.

d) *La puesta en escena*:

Dejando aparte otras cuestiones, vamos a tratar sólo algunas de particular interés que Bretón considera especialmente en tres de sus artículos teóricos, en

---

22. Véase Bretón, *De la unidad de acción*, artículo citado, *Obra dispersa*, op. cit., ibidem, págs. 96 y 98.

23. Bretón, en su crítica de la obra *Hacerse amar con peluca*, traducción libre de Ventura de la Vega, publicada en *El Correo Literario y Mercantil*, el día 21 de diciembre de 1832, dice:

“El fundamento de esta pieza no es muy verosímil ciertamente, y fácil nos sería demostrarlo; pero son tan cómicas todas sus situaciones y tantas las sales de su diálogo, que bien podemos perdonarle este defecto”. *Obra dispersa*, op. cit., págs. 19 y 346.

los que aparecen alusiones más o menos claras y directas a la dirección de las obras, a los decorados y al vestuario. Aunque Bretón, por lo común, no habla en sus críticas sobre lo que es la puesta en escena, y sólo hace a ella referencias de tipo general, podemos, sin embargo, deducir que los montajes eran entonces bastante rudimentarios todavía, aunque comienza a percibirse ya la preocupación por mejorarlos, cosa que, no obstante, sólo durante la época romántica va a suceder en grado considerable. Bretón ni siquiera alude en sus críticas a los decorados, si exceptuamos las ocasiones en que se refiere a las comedias de magia, y tan sólo una vez muestra su agrado por un buen efecto escénico, en concreto por lo bien que se ha simulado la nieve en el escenario<sup>24</sup>. La función de director de escena carecía entonces de relieve, y de hecho Bretón no da en sus críticas el nombre de ningún director, y sólo por indicios y detalles, podemos saber algo, como, por ejemplo, cuando en un artículo habla de lo engorroso que resultan para la dirección las comidas en la escena<sup>25</sup>, o cuando más adelante pide en otro que se cuide por parte de la dirección que no se produzcan anacronismos en el vestuario<sup>26</sup>, o cuando ya en otro tercero hace una referencia explícita a la función que ha de desempeñar el director, en concreto cuando ha de enfrentarse con la dificultad de

“ordenar la colocación de los actores cuando se representa un drama, y disponer previamente cuándo y cómo deben mudar de posición, ya individual, ya simultáneamente, según lo exijan las diferentes vicisitudes que en su progreso origina la fábula”,

función para la cual se precisa un técnico

“de no vulgar talento y más que mediana práctica de escena”<sup>27</sup>.

De estas cuestiones, de la que más habla Bretón es del vestuario, sobre todo en dos de estos artículos, a que nos estamos refiriendo y acabamos de citar, y que llevan por título *De la propiedad de los trajes* y *De los acompañamientos*. Se refiere a los anacronismos manifiestos, a las deficiencias que se producen en el vestuario de los pobres comparsas, que han de comprárselo con su sueldo miserable, lo que desencadena las risas del público. Bretón se muestra exigente y reconoce que “es algo duro”, pero

“el pueblo tiene incontestable derecho a que todo actor, mudo o locuaz, se le presente sobre el tablado vestido como lo exijan la clase y circunstancias del personaje que represente”<sup>28</sup>.

24. Véase la crítica de *La nieve*, publicada en *El Correo* del día 24 de mayo de 1833. *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., págs. 22 y 423-425.

25. Véase el artículo *De las comidas en la escena*, publicado en *El Correo* del día 24 de diciembre de 1832. *Bretón. Obra dispersa*, op.cit., págs. 21 y 348-349.

26. Véase el artículo *De la propiedad en los trajes*, publicado en *El Correo* del 16 de Enero de 1833. *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., págs. 21-22 y 357-359.

27. Véase el artículo *De los acompañamientos*, publicado en *El Correo* del 8 de febrero de 1833. *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., págs. 21-22 y 370-372.

28. Véase el artículo ya citado *De los acompañamientos*, publicado en *El Correo* del 8 de Febrero de 1833. *Bretón. Obra dispersa*, op.cit., pág. 372.

Y, por esto mismo, Bretón aconseja prescindir de dichos comparsas, si no se les puede vestir con dignidad, ya que a fin de cuentas, en la comedia moratiniana no son en absoluto necesarios. Por otra parte, en el mismo artículo, refiriéndose también a los acompañantes o comparsas, Bretón critica también a los coros de las óperas por su carencia de verosimilitud, ya que se dividen por sexos y por voces y se alinean como reclutas en el escenario.

e) *Las traducciones y adaptaciones:*

Finalmente Bretón dedica una atención particular a los problemas de las traducciones y adaptaciones, ya que esa había sido una actividad muy suya, con la que se había formado y entrenado como autor teatral, haciéndolas de autores como Dieulafoy, Scribe, Melesville, Néricault-Destouches, Délavigne, etc. Hay un artículo, en que Bretón habla con mucha sensatez y gracia de esta cuestión de las traducciones y en él dice que

“en ausencia de los buenos, se dan los traductores “que apenas saben leer”, y que dicen para sí: “yo sé la lengua de Castilla porque al fin en Castilla he nacido, y mal que bien, las gentes me entienden; un sargento gascón me dio algunas lecciones de la francesa: pues, ¿por qué no he de traducir yo una comedia? Mi letra es clara; entiendo un poco de ortografía; tengo un *Chantreau* y un *Taboada* para los apuros..., sí, sí: manos a la obra. En ocho días amaso mi traducción; se representa; la aplauden tal vez a rabiar, que de menos nos hizo Dios, y aunque el público silbe, tosa, escupa, brome y pida *la media luna*, no importa: 600 u 800 reales no son de perder, y, como dijo el otro, los duelos con pan son menos”<sup>29</sup>.

El *Chantreau* y el *Taboada* eran dos diccionarios bilingües francés-español muy conocidos y usados en la época.

A continuación, Bretón, siempre tan didáctico, sabe dar sus consejos y exponer sus normas, hasta concluir con una exigencia quizá excesiva:

“Para traducir bien una comedia del francés al castellano, no basta con saber a fondo el castellano y el francés; es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es preciso haber estudiado al hombre no sólo en los libros, sino también en la sociedad; es forzoso haber estudiado el gusto del público; es indispensable saber renunciar a muchas gracias del original, que no lo serían en la traducción por la diferente índole de las lenguas, saber crear otras que las sustituyan, sin traerlas por los cabellos; saber... pero no nos cansemos. Dígase, en una palabra, que difícilmente podrá ser un buen traductor de obras dramáticas, quien no sea capaz de escribirlas originales”<sup>30</sup>.

29. Véase el artículo publicado en *El Correo* del 8 de julio de 1831. *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., págs. 22-23 y 92- 93.

30. Véase el mismo artículo del 8 de julio de 1831, *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., pág.93.

El aplastante sentido común de Bretón, equiparable tan sólo a su conciencia y orgullo de hábil y experimentado dramaturgo, le hace a veces expresarse de un modo bien rotundo.

Según se ve, él, que presumía de “autodidacta, poseía sus ideas de modo muy firme y las sabía expresar con coherencia, claridad y lógica”<sup>31</sup>. En este orden de las ideas, ya nos consta con lo dicho que Bretón se mueve dentro de la poética clasicista: muestra reverencia a los preceptistas, admite la posibilidad de que los principios sean inviolables, se ajusta a las leyes de la naturaleza y a las normas del buen gusto, y todo porque la obra de arte ha de ser controlada por la razón, por la naturaleza, y por el mismo gusto. Todo está circunscrito por los límites de la ideología de la Ilustración, y, de hecho, los títulos de sus críticas teóricas y bastantes de sus conceptos responden a la doctrina de Diderot, expresada sobre todo en su tratado *De la poésie dramatique*. Es curioso advertir cómo gravita el peso de la rigidez dieciochesca sobre un temperamento tan espontáneo y jugoso, como el de Bretón. Explica esto el compás de espera que la agonía del antiguo régimen impone y que hace que los autores, que deberían estar ya decididamente abiertos a los cambios de la nueva época, vigentes en las principales naciones de Europa, se sientan todavía atados a su primera educación. Es algo parecido y paralelo a lo que muestran Larra y Espronceda, que, sintiéndose ya plenamente románticos, han de luchar todavía con la formación clasicista recibida en su adolescencia<sup>32</sup>. En Bretón se advierte esto también al examinar sus opiniones sobre los románticos, y hay en él incluso una consciente y expresa actitud de defensa frente al romanticismo y a la más que posible invasión de sus formas y tendencias en nuestro país, a la cual aludimos ya antes. Muestra esto, por ejemplo, claramente la crítica que él recoge de un periódico de París. Se refiere al estreno del *Triboulet* de Victor Hugo, y es particularmente llamativa. Después de hacer una breve referencia al triunfo del romanticismo, el artículo dice así:

“Se permite a los románticos sacudir el yugo de la razón, y la lengua misma, cuyo freno les era insoportable, se ha dejado impunemente sacrificar. Ahora bien, ¿dónde están sus obras? Evoquemos los muertos y vayamos contando... Sin embargo, los maestros no se han desanimado. Un hombre dotado de verdadero genio acaba de echar el resto en un drama nuevo, y de comprometer en él gratuitamente su reputación literaria: reputación que ya hubiera perdido si el público se acordara tanto de las producciones malas como de las buenas... Y después pasan a hacer el análisis del drama, que es un tejido monstruoso de crímenes sin castigo, y de absurdos sin disculpa. El rufianismo laureado, el libertinaje y la prostitución en su apogeo... Son los elementos infernales que constituyen este drama inmundo, horroroso, indigno, y no menos reprehensible por los desatinos literarios que en él se amontonan, que por la inmoralidad escandalosa de su argumento. El público de París

31. Véase *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., pág. 18.

32. Véase *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., págs. 17 y 18.

lo ha silbado cruelmente, y los amantes de la literatura francesa se duelen con razón de que un gran poeta haya hecho tan deplorable uso de su talento”<sup>33</sup>.

Lo más digno de señalarse es la tajante conclusión de Bretón en esta misma crítica:

“Celosos como es justo de nuestra gloria dramática, más que de la francesa, casi tendríamos nosotros un placer en que todos los dramas franceses fueran semejantes a *Triboulet*, porque no siendo creíble que en España se permitiera su representación, se alentarían más nuestros buenos ingenios, y sería forzoso que aprendiera otro oficio el importuno enjambre de traductores adocenados que tiraniza nuestra escena.”

Como ya decíamos, cuando recopilamos y editamos estas críticas de Bretón,

“pensemos en la contención de lo romántico que estas ideas, procedentes de crítico y comediógrafo tan autorizado, representarían para el público medio español, dentro ya de los años treinta” del siglo XIX<sup>34</sup>.

No es que Bretón muestre, en sus reseñas de obras dramáticas, simplemente un acerado sentido crítico, producto de una mente aguda y perspicaz, y más penetrante muchas veces de lo que nosotros podemos imaginar. Lo que demuestra Bretón en ellas es más, es una muy madura formación, con criterios muy hechos, que nacen en su mayor parte de una sólida labor y experiencia como autor teatral, y lo que predomina en los juicios de Bretón son altas dosis de cordura y sensatez. Posee en sus críticas una estupenda habilidad para narrar los argumentos con mucho detalle, buscando que tengan un verdadero interés literario en sí mismos e interesen de verdad al lector, es decir que trata de recrear personalmente la fábula del modo más expresivo y vivo que puede. Como buen autor, le interesan más los argumentos y los contenidos, que la escueta estructura teatral. Narra los acontecimientos rompiendo la estructura dramática, remontándose al comienzo de los hechos y dando el orden de los sucesos según su cronología, aunque en ocasiones aluda después a la materia narrada según el orden de los actos. Rara vez llega a dar un juicio concreto sobre lo que es la estructura, y pasa casi de modo inmediato, desde el argumento a lo que es, y ya lo hemos dicho, su preocupación principal y constituye también el eje de su crítica, la verosimilitud, tanto de la fábula como de los caracteres. Después llega a lo que normalmente llama la gente hoy el *mensaje* de la obra, es decir, a su valor didáctico, a su posible provecho moral para el espectador, y así ocurre que con frecuencia repudia las obras cuando no le parecen verosímiles y educativas. Sus referencias al lenguaje son más bien escuetas, un elogio o una censura global, y sólo baja al detalle para corregir incorrecciones gramaticales o galicismos, sobre todo cuando se trata de traducciones. Le seduce el verso, y le ocupan con frecuencia detalles de la versificación y la métrica, mostrando admiración muchas veces por su fluidez de la que él

---

33. M. Bretón de los Herreros. *Obra dispersa*, op. cit., crítica de *El Correo Literario y Mercantil* del 9 de Enero de 1833, págs. 26-27 y 355-356.

34. Véase Bretón. *Obra dispersa*, op. cit., pág. 17.

mismo era modelo. En cuanto a los actores, suele mostrar un conocimiento personal de ellos y de su trayectoria profesional, aventurando a veces juicios sobre sus posibles, y a la vez suele anotar también cuál fue la reacción, positiva o negativa, del público, y en el caso de las óperas, suele apoyarse con una referencia al juicio de los entendidos.

Es muy diferente la manera de hacer crítica que tiene Bretón, comparada con la de Larra. La del primero tiene valor por su expresividad y su gracia, y resulta entretenida para cualquier lector, incluso para los no entendidos en teatro. La de Larra, en cambio, importa por los juicios en sí que formula, con más teoría dramática, y es siempre, por lo general, más esquemática, penetrante y seca. En resumen, habría que decir que mientras Larra enjuicia, Bretón comenta. El estilo de Bretón suele ser encantador, cautivador, y se caracteriza por su soltura, su gracia, su naturalidad, su facilidad, su facundia de conversador, su riqueza de imaginación, y su enorme desenfado, todo y siempre en un magnífico castellano, un lenguaje preciso y con un vocabulario abundante y castizo. Habla a los lectores con simpática familiaridad, o con irónica afectación retórica, pero nunca con agria aseveración, y ya su presentación como crítico resulta irónica y ditirámica, graciosa y divertida:

“¡Salud a la Pascua florida! ¡Salud a vosotras, hermanas de Apolo, mofadora Talía, severa Melpómene, blanda Euterpe, Terpsícore festiva! Vuestras aras se abren de nuevo al impaciente público madrileño, que torna a consagraros por voluntaria ofrenda ora su risa, ora su llanto, ora su admiración, alguna vez su fastidio, *aliquando* su tempestuosa censura y siempre su dinero”<sup>35</sup>.

Es decir que si tratásemos de definir el estilo de Bretón en sus críticas, tendríamos que caracterizarlo como humor, un humor de buena ley, con grandes dosis de humanidad y benevolencia. O sea buen humor. Rara vez resulta Bretón un censor duro, y con los noveles es especialmente comprensivo. Pero, en cambio, cuando un autor se muestra más bien petulante y no admite los reparos del público y de la crítica, Bretón es capaz de emplear la dureza, en forma sobre todo de una ironía demoleadora. Es lo que pasó en la polémica que mantuvo con los admiradores de la obra *Coquetismo y presunción* de Flores Arenas, y también la que siguió a las críticas que Larra y Bretón hicieron a la obra de Gorostiza, *Contigo pan y cebolla*, tras su estreno<sup>36</sup>.

3. No nos toca a nosotros referirnos aquí a la situación de Bretón dentro de la historia del teatro español. No vamos a recordar sus tres etapas, anterior, simultánea y posterior al romanticismo. La comedia de Bretón, como hemos dicho y es sabido, enlaza en sus comienzos con la neoclásica de Moratín y sus continuadores y, a través del costumbrismo, llega a conectar con la alta comedia posromántica.

35. Comienzo de la crítica del 4 de abril de 1831. *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., págs. 29 y 35.

36. Véase “El estilo de las críticas”, en *Bretón. Obra dispersa*, op. cit., págs. 28-31.

Bretón evoluciona de un modo natural y coherente con su teatro hacia la comicidad sobre todo, tanto de situación teatral como de lenguaje, haciendo resaltar con gran habilidad y vis cómica, según nos pormenoriza Patrizia Garelli<sup>37</sup>, la burla, el desengaño, los contrastes ridículos y divertidos que ofrece la sociedad de su época tanto en las diferencias de clases dentro de la capital, como en las diferencias y contrastes que pueblerinos de distintas regiones o provincias ofrecen con los tipos de la capital. Los tipos principales son petimetres, pedantes, coquetas, paletos, mojígatas, etc. Se le acusó a Bretón, en este punto, de monotonía y repetición, no sólo de esquemas y estructuras, sino también de tipos y caracteres, así como de inconsistencia de los argumentos sobre todo en el período posterior a la moda romántica, cuando Bretón en los años cuarenta y tantos y cincuenta y tantos trataba de sobrevivir en su lucha por el efecto en el público, es decir, en su lucha por seguir teniendo éxito. Se ha hablado de eclecticismo en Bretón, y la verdad es que más que un eclecticismo elegido libre y conscientemente, lo que demuestra Bretón es un gran poder de adaptación, de facilidad para acomodarse con hábil sentido práctico, para variar en una época nueva y, una vez pasada, volver a lo suyo, lo que demuestra es una fuerte y expansiva personalidad que se abre paso por entre los esquemas de su formación inicial y los de sus sucesivas adaptaciones. Claro que precisamente facilidad y rutina son las limitaciones que se suelen señalar a su arte. Es verdad, que después del romanticismo, Bretón era ya un tanto la sombra de sí mismo, y hasta hay historiadores y críticos que aseguran que no supo retirarse a tiempo. Es probable, y es lo que parece demostrar su penosa trayectoria final, en la que tuvo que hacer frente a nuevas polémicas y a ataques que le reprochaban que repetía sus temas y sus tipos una y otra vez. Lo peor es que Bretón con esto se vio acusado exactamente de lo que más podía dolerle, pues de lo que él más se ufanaba, era de su enorme, casi proverbial fecundidad.

En esta época final de Bretón, se desarrolla ya el teatro del posromanticismo y el realismo, al que Bretón ha servido de antecesor y encauzador. Inmediatos a él, como hemos señalado ya en otra parte,

“tanto la Avellaneda, como Ventura de la Vega, lo mismo que Bretón, podrían haber dado paso a una renovación del drama trágico y de la comedia, pero no fue así. Cierta atolondramiento de crítica y de público impedía ver claro y permitió el triunfo de inquietos oportunistas como Rodríguez Rubí.

El vacío producido lo llenó la persistencia del drama histórico o pseudohistórico más bien y la comedia moral-sentimental. El sentimentalismo es lo que venía a quedar del romanticismo, con el afianzamiento cada vez mayor del melodrama y lo melodramático”<sup>38</sup>.

Ya Narciso Alonso Cortés lo hacía notar, y después lo hemos repetido otros, que

37. Véase Patrizia Garelli, op. cit., sobre todo las páginas 54-74.

38. Juan María Díez Taboada, *Das spanische Theater des 19. Jahrhunderts*, op. cit., pág.430.

“en este terreno, o sea la nueva dirección que tomaba el teatro, por rumbos menos realistas y mucho más convencionales y afectados, el gran adversario que tuvo Bretón fue Rodríguez Rubí”<sup>39</sup>.

Éste trató al comienzo de imitar a Bretón, pero bien pronto optó por otros derroteros. Primero, por el teatro histórico, pero atendiendo más a la intriga y la anécdota que a la verdad histórica. Así en *Dos validos* (sobre el Padre Nithard), en *La rueda de la fortuna* (sobre el Marqués de la Ensenada) y en *Bandera negra* (donde ya la intriga es total e histórico sólo Don Luis de Haro). Después

“Rodríguez Rubí dio con otro género, que había de consolidar su triunfo y cambiar sucesivamente los gustos del público, y abrir para la crítica de entonces una nueva senda en el arte dramático”<sup>40</sup>.

Se trata de la comedia moral-sentimental, inaugurada por Rodríguez Rubí con el estreno de *Borrascas del corazón* (1847), a la que siguieron, estimulado su autor por el éxito, *La trenza de sus cabellos* (1848), *El hombre feliz*, *Honra y provecho*, *Mejor es creer* (1856), y *La escala de la vida* (1857).

Como concluye ya en su momento el mismo Alonso Cortés, a nosotros nos

“parece increíble que el gusto del público pudiera abandonar los gratos solaces de la comedia bretoniana para anegarse en la insulsez de aquellas otras sentimentales y farragosas, acompañadas casi siempre, para mayor desdicha, de ripios descomunales”<sup>41</sup>.

Ante todo esto, y ante el comienzo además de la *alta comedia*, que

“tomaba una dirección feble y sensiblera, en la cual tomaba parte el mismo Rodríguez Rubí y otros autores, y que el público aceptaba de muy buen grado, el teatro bretoniano venía a quedar en segundo término, y a Bretón se le acusaba de vulgaridad y de mal tono... Debemos figurarnos los ratos que pasaría Bretón, temeroso y despechado quizá, al ver que, mientras gran parte de la crítica se le mostraba adversa y el público recibía fríamente algunas de sus obras, cosechaba elogios y aclamaciones el poeta que componía versos tan ripiosos como los de *La rueda de la fortuna*.”<sup>42</sup>

Es un período este, dentro del posromanticismo, en que se acusan algunos contrastes, que están indicando la necesidad de un teatro nuevo, y esto hacía más penoso el decaimiento terminal de Bretón. En otro trabajo, trataba yo de diseñar el perfil de esta época, y lo hacía así:

“Al descenso producido del ideal estético vigente en el romanticismo, sucede y corresponde una intensificación del convencionalismo ético. El

---

39. *Bretón de los Herreros. Teatro*. Prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés. Madrid, Espasa-Calpe, 1957, (*Clásicos Castellanos*, 92), pág. XXII.

40. Narciso Alonso Cortés, *ibidem*, págs. XXIII y XXIV.

41. Narciso Alonso Cortés, *ibidem*, págs. XXII-XXIII.

42. Narciso Alonso Cortés, *ibidem*, pág. XXIV.

moralismo llegó a convertirse en verdadera obsesión, y fijó la escala de valores que solía aplicarse al teatro tanto por los espectadores como por los críticos, en términos muy burgueses de “buen gusto” o “mal gusto”. El ideal romántico como aspiración de un querer ser, como ilusión de un creer ser y como evasión ante un no poder ser, se ve ahora sustituido por un deber ser que pretende someter a los límites de su convención el horizonte de la realidad social de la burguesía española. Esto fuerza las cosas hasta tal punto, que el realismo se queda en verismo y el ideal en tesis impuesta a una sociedad hipócrita que es positivista en privado e idealista en público. De aquí que se vea más o menos falseada la búsqueda y la revelación de la intimidad personal y familiar, sin que se logre la transparencia de las almas, que habrá de perseguir luego el teatro posterior. Así resulta que, al igual que una verdad sustituye con frecuencia a la realidad en el teatro de esta época, y del mismo modo la convención a la moral, lo íntimo no llega generalmente a manifestarse, quedando suplantado por lo doméstico, es decir aquello que Bretón tantas veces define como *casero*<sup>43</sup>.

Los años siguientes, durante toda esta etapa posromántica, traen un mundo que, por un lado, se acentúa cada vez más, pero que, por otro, ya no es el de Bretón. A pesar de ello, durante estos años cincuenta y sesenta, Bretón parece querer seguir fiel a su fecundidad pasada, y escribe y estrena casi una obra cada año hasta la última, *Los sentidos corporales*, que es de 1867. Para entonces Bretón ya ha envejecido demasiado, y pocos años después, en 1873, ocurrirá su fallecimiento. Pero, como ya decía el citado Alonso Cortés, y sigue siendo cierto,

“nadie pudo, sin embargo, ni ha podido después, igualar a Bretón en dos cosas esenciales: la pintura de una época social, llevada al teatro con verdad y arte supremos, y la dicción viva y castiza, vaciada en un verso de portentosa fluidez”<sup>44</sup>.

Tampoco nadie, como dice Ermanno Caldera, puede negar a Bretón su búsqueda y su proclamación de la libertad gozosa del corazón en lo personal y en lo social, la necesidad de una comunicación honda y sincera que libere a las almas de sus ataduras interiores, y habría que pensar qué diría Bretón de nuestra incapacidad de lenguaje y conversación, que hasta nos tienen que poner las tertulias por la radio o la televisión, mientras nosotros permanecemos mudos interior y exteriormente<sup>45</sup>. Por otra parte, como nos hace ver Patrizia Garelli, la fórmula cómica de Bretón, si bien no es original en su procedencia, sí lo parece en su aplicación, en su servicio a una sana y gozosa vida personal, familiar y social, capaz de redimir al hombre de sus vicios, y a crearle un entretejido mítico en que vivir, que es el mismo en que Bretón mora desde hace dos siglos y desde el cual nos mira con sorna a nosotros y a nuestra época, guiñando su ojo tuerto inevitablemente<sup>46</sup>.

43. Juan María Díez Taboada, *Das spanische Theater des 19. Jahrhunderts*, op. cit., pág. 430.

44. Narciso Alonso Cortés, op. cit., pág. XXV.

45. Véase Ermanno Caldera, *El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)*, en *Historia del Teatro en España, II*, obra dirigida por José María Díez Borque, b) *El problema de la comunicación*, págs. 414 y sgtes.

46. Patrizia Garelli, op. cit., cap.II, págs. 21-26, y cap. V, págs. 54-74.