

## LÍMITES Y LIMITACIONES DE LA “COMEDIA DE COSTUMBRES” DE BRETÓN DE LOS HERREROS

**Jesús Rubio Jiménez**  
(Universidad de Zaragoza)

Se suele afirmar que el teatro más característico de Bretón de los Herreros es ante todo un análisis de las costumbres de la clase media española en cuya observación habría centrado su atención desde sus primeras comedias, siendo *Marcela o ¿cuál de los tres?* (1831) la primera obra donde aparecerían ya los rasgos más significativos de esta representación de las clases medias españolas. Así se consideró en su tiempo y tal aseveración ha llegado casi intacta hasta hoy mismo como se puede ver, por ejemplo, en la reciente monografía de David Gies sobre el teatro español del pasado siglo, quien considera que Bretón “convirtió la escena española en un espejo de la sociedad e hizo que el público pudiera contemplarse a sí mismo y ver incluso sus muchos desatinos, reflejados estos con humor y apacible benevolencia.” (1996: 215)

Supongamos, para empezar, que sea así. Pero hasta donde se me alcanza no se ha analizado sistemáticamente sobre qué bases teóricas se asienta su forma de representar a esta clase social. Dicho de otro modo, su concepción del teatro, atendiendo a la escritura dramática y a la representación a lo largo de toda su vida. Cómo entendió la *representación de la vida privada*, sin olvidar –como él pretendió pasado un tiempo– sus comedias políticas y las alusiones a la actualidad política en las “comedias de costumbres”.

Tan solo algunos críticos han abordado parcialmente el asunto. Es el caso del “Estudio” que precede a la edición de su *Obra dispersa* (1965), donde Díez Taboada y Rozas trazaron una correcta aproximación a “Sus ideas dramáticas”

(pp. 16-23), articulándolas en torno a los conceptos de “Verosimilitud”, “Las tres unidades”, “Lenguaje”, “Versificación”; y considerando otros aspectos del hecho teatral como son “Actores”, “Montaje”, “Adaptaciones”. O Gerald Flynn en su *Manuel Bretón de los Herreros* (1978) y Patrizia Garelli *Bretón de los Herreros e la sua ‘fórmula cómica’* (1983), que voy a tener muy presentes en mi acercamiento al concepto de teatro en Bretón de los Herreros en este ensayo, que contiene apenas unos prolegómenos a su teoría dramática.

Mi intención es mostrar algunos de los límites de la mimesis bretoniana y sobre todo sus contradicciones cuando se considera su trayectoria completa y cómo su evolución personal desde la nada a la cumbre en la consideración social de su obra le llevaron, en mi opinión, a un ejercicio de permanente revisión de sus escritos, orientada a dotarlos de una unidad y de una excelencia artística, que justificaran el lugar social que ocupaba en la España de mediados del pasado siglo cuando la literatura se había convertido ya en gran medida en un elemento decorativo más de la vida social.

Bretón de los Herreros, como es sabido, acompañó la escritura de sus dramas de una reflexión sobre el arte escénico —comprende tanto artículos de crítica periodística como otros más amplios y una participación activa en el mundo teatral de su tiempo—, que permite estudiar su trayectoria como la de un *hombre de teatro*, ocupado en la literatura dramática pero también en otros aspectos de la producción teatral en unos años en que ésta cambió sustancialmente al pasar del tradicional sistema a la empresa liberal. Cambio tan profundo no obedeció solamente a motivaciones estéticas sino que remite a la transformación del Antiguo Régimen y a la vacilante implantación del liberalismo en la sociedad española. Las vacilaciones y límites de éste ayudan a entender las del teatro de Bretón, que se aplicó a dramatizar las costumbres privadas de aquella sociedad en cambio —Garelli (1983: 37-44) insiste en su esfuerzo por seguir la moda—, con lo que cabe situarlo dentro del teatro burgués preocupado por la *representación de lo privado* tal como éste proviene del *drama familiar* de Diderot o, si se prefiere un referente español, de Moratín para quien aparecía como sustancial el estudio de las costumbres del día definiendo la comedia como una imitación en diálogo —escrita en prosa o verso— de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares y por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad y recomendadas la verdad y la virtud.

Moratín, al formular así su concepto de drama, partía tanto de la poética clásica como de la tendencia a la imitación de lo particular que se produce en el siglo XVIII y que estará en permanente conflicto con lo universal al que remite la preceptiva tradicional. Este doble horizonte de reflexión —imitación de lo particular sin perder de vista lo universal— se constituye en uno de los aspectos medulares de este teatro.

No otra cosa había formulado Diderot, para quien tal como escribe J. C. Rodríguez en apretada síntesis

"...la teoría escénica (artística) básica en Diderot se resuelve a partir de las siguientes categorías: 1º) el arte (el teatro) no "es" la vida; pero 2º) el arte (el teatro) debe ser un modelo de (y para) la vida cotidiana. Y en consecuencia 3º) ese modelo (ese "molde") tiene que ser extraído desde la realidad cotidiana (la verdad natural) a la que la escena va dirigida, y no debe, por tanto, ser sólo producto de los "espectros" o "los fantasmas" de un poeta más o menos imaginativo.

Distancia e Ilusión se unifican así en este proyecto. Al ser el "arte" (la escena) modelo de la "vida", ambos términos no se pueden identificar nunca entre sí. Aquel debe ser una superación (extractada, por decirlo así) de ésta: la vida concreta (la "naturaleza") constituye, por su parte, la fuente directa del "arte" (de la escena), de la que hay que beber siempre para no producir fantasmagorías." (1984: 153)

El drama burgués aspira a representar las costumbres contemporáneas, pero la verdad desnuda no es posible sobre la escena según estos planteamientos, sino que se propone una selección de lo real para que el teatro adquiriera el valor modélico que se le supone. Se imita la vida cotidiana, pero seleccionando aspectos de ésta, que se representan, además, sometidos a la tradición poética vigente tanto teórica como actualizada en los escenarios. Determinar los criterios de selección de lo real, la manera en que se actualiza la tradición y los fines pretendidos son la tareas críticas subsiguientes cuando se pretende tener una imagen correcta de cómo fue ese teatro. En otra parte, al analizar el carácter modélico que la comedia áurea tuvo en la formulación del realismo escénico español, me he referido a cómo éste fue prácticamente inviable al interponerse en la observación de lo real contemporáneo la comedia áurea, representación selectiva ella misma de las costumbres españolas de su tiempo, propuesta ahora como modelo de costumbres dentro de la visión mitificada del pasado español que subyace en la formulación del romanticismo (Rubio: 1990).

Como no era posible asumirla completamente, siguiendo las pautas de los ilustrados españoles, se continuó *refundiendo* las comedias para ponerlas al día, para acercarlas a las costumbres contemporáneas, o mejor, al modelo de costumbres contemporáneas que se propone. Las refundiciones del propio Bretón de los Herreros son un buen ejemplo de esto. Ermanno Caldera (1990) ha hablado de "Bretón o la negación del modelo", analizando la refundición que este hiciera de *La fuerza del natural*, de Moreto y Cáncer, con el título de *El Príncipe y el villano* (1826) y que se cita como un eslabón entre aquella y *El pelo de la dehesa* (1841). Los cambios producidos en el personaje Julio son sintomáticos. Pasará de ser un gracioso tonto en Moreto y Cáncer, a un rústico grosero, pero ya no tonto en la refundición. El proceso culminará en *El pelo de la dehesa* donde D. Frutos, aunque rústico tiene agudeza y es portador de un mensaje nuevo, que Caldera considera "romántico" y que sería: el amor no es materia para contratos.

Si se admite el análisis de Caldera, Bretón estaría negando el modelo áureo para defender más bien un análisis de las costumbres del día. Pero esta negación

del modelo, con todo, se me antoja bastante limitada, para nada se transforma esa sociedad y el nuevo protagonista retorna al mundo ideal bucólico en el que como mucho cabe comenzar a situar el nuevo paraíso soñado por los habitantes de las ciudades. Se ofrece una valoración positiva del trabajo agrícola tan necesario en el horizonte de reconstrucción del país tras la primera guerra carlista, que atenúa con mucho lo que de romántico puede tener la pieza. Caldera concluye refiriéndose a su D. Frutos diciendo que “El figurón barroco se había por fin convertido en el héroe romántico” (1990: 153). Yo añadiría el término rústico: “héroe romántico rústico”. Resultado sobre todo de la proyección de ensueños urbanos y por tanto romántico de un modo peculiar y muy limitado, tanto, que conlleva una visión falsa de la realidad rural.

No es más que un caso característico de la necesidad de ver con qué fines procede Bretón a unos determinados cambios, que hay que integrar en el marco más amplio de su labor de *refundidor*, estudiada por Flynn (1977), García Lorenzo (1976) o por Javier Vellón, que en fecha reciente ha publicado un estudio sobre su refundición de *No hay cosa como callar*, de Calderón (1996).

Y es que Bretón de los Herreros ofrece, dada la amplitud de su teatro y la reflexión teórica que lo acompañó, un singular *corpus* de textos donde puede calibrarse el alcance de la *representación de lo privado* en aquellos años, abarcando desde una peculiar asunción de la tradición española a la propuesta de fórmulas teatrales que reclama como completamente propias. Sus reflexiones van desde una formulación general a la consideración de detalles, interesando hoy acaso más que por su originalidad —escasa— por la presencia que durante medio siglo tuvo su autor en los escenarios, fiel del principio al final a una concepción clasicista del teatro como se comprueba cotejando sus primeros artículos con otros muy posteriores de mayor calado como *Declamación. Progresos y estado actual de este arte en los teatros de España*, ensayo sintético de sus ideas teatrales incluido en la *Enciclopedia moderna* de Mellado en 1852 (Mellado, 1852).

En este ensayo, una vez más, volvía a definir el drama como “la imitación viva, ora hablada, ora cantada, ora gesticulada de la vida y costumbres de la humanidad” (p. 659); y supeditaba esta noción a otra más general aún de que “La imitación es la esencia de todas las artes” (p. 664). Nada había cambiado de cuando en los años treinta escribía en el *Correo Literario y Mercantil* defendiendo la verosimilitud como base ineludible del arte dramático: “faltando a la verosimilitud nada razonable se puede hacer ni decir sobre la escena” (Bretón 1965: 153, “De la verosimilitud”); verosimilitud aristotélica y restringiendo selectivamente los temas de los dramas alegando que

“Es máxima incontestable que lo verdadero no siempre es a propósito para presentarlo en el teatro, porque hay muchas cosas ciertas y positivas que no deben ser vistas, otras que no pueden ser representadas, otras que por demasiado extraordinarias no convencen al auditorio, como aquellas a que se refería Horacio cuando dijo:

*Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi;*

y dictaron a Despreaux este dístico que abunda el mismo pensamiento:

*Une merveille absurde est pour moi sans appas.  
L'esprit n'est point emu de ce qu'il ne crois pas.* " (Bretón 1965: 153).

Lo extraordinario era así desterrado de la escena en favor de lo ordinario como venía ocurriendo en las poéticas clasicistas dieciochescas, representado aparentemente completo, ya que dirá:

"Supuesto que el teatro debe ser una imagen perfecta, forzoso es que figure entera, y que por consiguiente sean verosímiles todas las partes que la compongan. De aquí la necesidad de observar las unidades de tiempo y lugar en un poema dramático que aspire a la perfección. De aquí la necesidad en que el poeta se constituya de hacer que cada personaje se conduzca *siempre* en obras y palabras con sujeción al carácter de que se le ha revestido; *sibi constet*; de aquí en fin el cúmulo de dificultades inherentes al arte dramático, que no muchos saben apreciar y muy pocos logran vencer. Pero en vano podrá lisonjearse el poeta de haber escrito una comedia sujeta a la severa verosimilitud si no la practican exactamente todos los actores en sus papeles respectivos por falta de comprensión, o de elementos físicos y morales para desempeñarlos." (Bretón 1965: 154)

De este modo, Bretón desplaza su atención de la escritura a la actuación de los comediantes, pretendiendo que éstos pueden continuar creando una imitación perfecta, pero que en realidad no es menos restrictiva. Y no sólo por la conciencia de que el arte escénico procede dentro de unas limitaciones materiales como reconocerá en "Declamación":

"Otro cabo habíamos dejado suelto, y ya es tiempo de anudarlo: la cuestión de si debía ser ó no absoluta la imitación de la naturaleza en el teatro. Ya hemos hecho observar que el actor tiene que seguirla mas de cerca que otro cualquiera artista, y eso precisamente constituye la mayor dificultad del arte; pero su objeto como el de todas las demás, es copiar á la naturaleza, con tendencia á embellecerla, no á afearla, y descartando del cuadro, ó por lo menos sombreando todo lo posible los objetos innobles y repugnantes. No se olvide que entre el traslado artístico y la realidad hay siempre algo de convencional; y téngase muy presente que aun contra la misma verdad, cuya imagen debe el teatro representarnos, se pecará infalible y gravemente si el actor se propone seguirla á todo trance y sin ninguna restricción. La óptica y la acústica del teatro exigen que la voz se esfuerce algún tanto y á la gesticulación se dé cierto relieve, sin lo cual se pierden muchas inflexiones de aquella y á veces y en ciertos lugares no se oye la mitad de lo que en la escena se articula, y también pierde mucho de su vigor y eficacia el juego de fisonomía." (en Mellado 1852: 714)

De similar manera se había expresado en 1838 al referirse a la convención de la versificación teatral:

"Pero me dirán que si el teatro debe ser una imitación de la vida, aquel drama cuya distribución, cuya estructura, cuyo lenguaje se aproximen más á la verdad, será sin duda el mejor. Con efecto, la verosimilitud es primera

regla, no solo para esta clase de poemas, sino para todas las artes de imitación: negar este axioma sería una herejía literaria; pero la verosimilitud teatral ha de tener ciertos límites, como todo lo humano. Nunca fue ni pudo ser misión de un autor dramático el trasladar á la escena las catástrofes de la edad pasada, ó los vicios de la presente, tales como la historia las cuenta y la observación los aprende. El talento y el buen gusto hallan medios de embellecer esta misma verdad sin desfigurarla; no es poeta quien no acierta á hacerlo así; la conveniencia social le exige; el público ilustrado le agradece. La misma prosa empleada en una comedia, por más natural que parezca, no carece de artificio; no es el lenguaje que usa el hombre en su casa, en su oficina, entre sus deudos y amigos. No se habla comunmente con el despejo y la corrección que el autor atribuye á los personajes de su drama; y aunque así fuera, queda todavía mucho que disimular en la imitación escénica: la decoración, que no puede ser cumplidamente exacta; el figurar que es de día cuando es de noche; los entreactos, los apartes, los monólogos, etc. Si es forzoso, pues, renunciar á una imitación perfecta; si el espectador hace al poeta tácitamente ciertas concesiones en gracia del placer que aquel le promete, ¿le negará la que mayor recreación ha de causarle? Si tolera que un alemán hable castizamente la lengua de CALDERON, ¿no consentirá con menos repugnancia que el avaro y celoso D. ROQUE DE URRUTIA cuente sus cuitas y debilidades al malicioso MUÑOZ en verso castellano?" (Simón Díaz 1947: 4-5)

Los límites de la mimesis costumbrista bretoniana quedan así al descubierto. Para nada cuestiona a fondo el antiguo principio de la imitación; siempre permanece como en un horizonte ideal la voluntad de lograr la imitación más perfecta posible, pero siempre selectiva.

Más importantes que estas restricciones imitativas impuestas por las condiciones materiales de la representación, que nos muestran que para nada se está pensando en una representación naturalista y previenen acerca de cómo se debe entender su apelación a la *naturalidad* o lo *natural* en diversos escritos sobre todo cuando se ocupe del trabajo de los actores, eran para Bretón de los Herreros las restricciones morales que le llevaban a una selección muy estricta de lo que podía ser representado y además orientando el desarrollo de su representación a la transmisión a los espectadores de unas pautas de conducta. La finalidad educativa del teatro se constituye así en otro pilar fundamental de las ideas teatrales bretonianas.

El hipotético avance de la *comedia bretoniana* hacia la *comedia realista* depende de estas restricciones ideológicas y materiales que a decir verdad son muchas. La verosimilitud que tanto aduce como criterio fundamental a la hora de valorar las funciones que va reseñando es sólo una apariencia de voluntad objetiva, puesto que sirve de tapadera a otros intereses. La representación de las costumbres de la clase media es bastardeada. La ilusión de realidad lo es en la práctica de moralidad (*su* moralidad) y por este camino es fácil proceder a analizar toda la serie de

procedimientos de deformación de lo real que tanto abundan en su teatro: la caricatura con sus múltiples modalidades.

El esquema básico de la representación realista es invertido en la práctica: la pretensión de todo programa artístico que se precie de realista conlleva una visión distanciada de la realidad que es objeto de representación artística; el artista trata de interferir lo menos posible la reproducción de las situaciones concretas; aquí por contra al acercarlas a modelos generales morales y literarios –los consabidos procesos de tipificación costumbristas– anula lo testimonial y lo singular, lo desfigura al imponerse elementos ajenos a lo artístico (la moral), además de las propias limitaciones y convenciones materiales del arte escénico.

Bretón construye una imagen de la realidad que guarda a la postre escasa semejanza con aquélla. Y aún va más lejos. Cuando juzga obras de otros dramaturgos no se aplica, analizando su verosimilitud, a tratar de descubrir qué contienen de real, sino que las analiza desde su falseada imagen de la realidad con lo que importa más una valoración moral (desde *su* moralidad) que lo que puedan tener de mimesis de la conducta de unos seres humanos en unas circunstancias concretas. Así cuando condena al autor de *Los asesinos del correo de Nápoles*, hablando de “la nulidad del dramaturgo traspirenaico” (*Correo* 25-I-1832. En Bretón 1965) más que a los acontecimientos dramatizados apunta hacia la moral difundida por la obra. O habrá temas que rechaza en los escenarios si no son castigados. Es el caso del adulterio presentado sin condena moral, frecuente en el teatro francés, pero que rechaza para el teatro español (“Variedades teatrales” *Correo*, 6-VIII-1833. En Bretón 1965: 463).

La permanente defensa de las tres unidades clásicas como salvaguarda de la mimesis correcta suele enmascarar un rechazo de la representación de lo extraordinario, entendido no sólo como lo excepcional de los acontecimientos, sino como lo excepcional moral (lo singular) y que por lo tanto cuadra mal con su estrecha moralidad.

Todo esto tiene consecuencias de largo alcance a la hora de juzgar su teatro y cómo juzgó el teatro de su tiempo y no menos para valorar la herencia bretoniana en el teatro español posterior que se aplicó al análisis de *la representación de lo privado*. Su teatro retardó la llegada del teatro realista de costumbres contemporáneas; la enorme dificultad de los dramaturgos de *la alta comedia* para escapar a los tipos y a su caracterización moral se derivan en parte del carácter modélico que sobre ellos ejercía la comedia bretoniana.

Lo que no cabe negarle, sin embargo, es una gran coherencia de principio a fin en la defensa de su limitada manera de entender el arte escénico en sus distintos niveles, que supedita a estas ideas generales. En los años cincuenta, al prologar la edición de sus *Obras* podía por ello decir:

“no me reprendo á mi mismo por haberme cabido en suerte un estilo malo ó bueno, pero todo mio, y porque teniendo mi *manera* propia de ver las cosas, tengo tambien para pintarlas otra que nadie me ha prestado” (Bretón de los Herreros, 1883-1884, I: LIX)

Son jugosas las apreciaciones sobre su *manera* de entender la escritura dramática que expone en este prólogo, probando que controlaba plenamente su pluma y la construcción de sus obras a la vez que realizaba un ejercicio de autoafirmación burguesa, la de quien se ha forjado una posición social mediante la literatura. Es curioso comprobar cómo la variedad aparente –de personajes y conductas– es sometida a unidad representativa y de intenciones; o dicho de otro modo, cómo la mera representación es distorsionada en función de unos intereses morales. Porque Bretón sostiene:

“he procurado que haya variedad en los argumentos de mis comedias; y aunque no falte quien me acuse de lo contrario, creo poder decir sin vana jactancia que en igual número de obras nadie hasta ahora lo presentó más crecido de asuntos y lances y caracteres diferentes; con lo cual no quiero decir que todos, ni uno siquiera, de los caracteres, ni de los lances, ni de los asuntos de mi invención poética lleven el sello de la perfección. No he copiado a nadie, pero me he repetido algunas veces a mi mismo; ora en la estructura de dos o más fábulas; ora en el modo de desenlazarlas; ora en la analogía de conducta, de miras o de pasiones entre diversos personajes; ora en fin, en el uso de ciertas frases, sobre todo de las proverbiales. Esto es verdad; pero ¿á qué escritor medianamente fecundo no le sucede algo ó mucho de esto? ¿qué pintor no tiene una *manera* que le es peculiar, y que en vano querría no tener, en uno ú otros de los accidentes de sus cuadros? En muchas de las figuras que no son retratos hechas por una misma mano, aunque sea muy maestra, ¿no reconocen los inteligentes cierto aire de familia? ¿No hay vírgenes de Rafael ó de Murillo que parecen hermanas gemelas? ¿Y qué mucho, si padres tan prolíficos las engendraron? Pero estúdiense, y se verá que en la actitud, i nó en el rostro, ó en el misterio que representan, ó en los varios afectos de que se muestran poseídas las figuras accesorias, ó en alguna otra circunstancia no indiferente se diversifican más de lo que a primera vista aparece.” (p. LIX)

Bretón se debate entre su pretensión de haber dado cuenta de la variedad de costumbres dramatizadas y la defensa de su *manera de pintarlas*, que las somete a unidad de estilo, que lo es también de ideas cada vez más moderadas.

La afirmación de la *manera* personal es importante en lo que tiene ya de autoafirmación de una forma de proceder al escribir atento a los propios conceptos; pero Bretón iba, además, más lejos un poco antes en el momento de señalar los criterios que han regido la organización de su obra:

“Esta colección lo es completa de todas las producciones dramáticas de mi ingenio cuya responsabilidad debo y quiero aceptar: sólo exceptúo las piezas llamadas de circunstancias, hechas todas por encargo de empresas teatrales ó comisiones de festejos, para objetos puramente políticos, muy *plausibles*, por supuesto, aunque no para todos, pero cuya oportunidad duraba sólo veinte y cuatro horas, y á veces pocos días más su *plausibilidad* relativa. Semejantes embriones oficiales ú oficiosos no pertenecen á Talía, ni á Melpómene, ni á Terpsícore, ni a Euterpe, ni á ninguna de las otras cinco hermanas, ora actúen en ellos los númenes mitológicos, ora figuras alegóri-

cas *ad libitum*, ora personas de este mísero globo terráqueo en representación de partidos y facciones y sistemas encontrados. Por otra parte con el transcurso del tiempo y los desengaños de unos y otros, se mitiga el furor de las discordias intestinas, las parcialidades se hacen recíproca justicia, el tiempo se la administra á todas, desaparecen incompatibilidades que se creyeron eternas y se verifican fusiones que se juzgaron imposibles. ¿A qué reproducir engendros, que cualquier cosa fueron ménos literatura, después de los abrazos del *Congreso* y de *Vergara* y de las coaliciones que hemos presenciado, y de tantos reconocimientos, sumisiones, indultos y amnistías? Yo, que no peco ciertamente de rencoroso en mi particular, ¿renegaría como escritor público del espíritu de tolerancia y olvido de lo pasado que ya anima á todo buen español? De ningún modo; y si yo mismo necesito absolución por haber sido en ciertas ocasiones sobrado condescendiente, la pido con sincera contrición y firme propósito de la enmienda.

Fuera de los insinuados bosquejos, pocas veces ha jugado la política en mis dramas, y áun esas incidentalmente. Sin embargo, en *Todo es farsa*, en *Me voy de Madrid*, en *La redacción de un periódico*, en *Muérete y verás*, en *El hombre pacífico*, en *Flaquezas ministeriales*, en *La batelera de Pasajes*, en *El editor responsable* y en *La independencia*, creo haber hecho lo suficiente para que no falten en mi galería los cuadros que basten á pintar en lo posible esta interesante parte de las costumbres de la época, y creo haber cumplido mi objeto sin incurrir en odiosas personalidades, y sin que prevención alguna adversa ni favorable, ni el afán de una mal entendida popularidad, me hayan arrastrado a rebasar la prudente línea que por muchos respetos debe trazarse todo el que censura los vicios y extravagancias de la sociedad en que vive." (pp. LVIII-LIX)

¿Qué queda así del teatro como documento de la época? ¿De la "comedia de costumbres" del día? ¿De los avatares políticos? Bretón está tratando de elevar su producción hacia el drama burgués con su carácter modélico. Suprime sus piezas más circunstanciales y ceñidas a la inmediatez de lo contemporáneo. Algo parecido hará con su poesía como se indica en el prólogo al volumen V de la edición de 1883: se ha suprimido la poesía *circunstancial* o aquella que se consideraba más *incorrecta* con lo que tiene de consabido ejercicio de autoafirmación de excelencia literaria y se reitera una vez más la intencionalidad moral de su escritura, que se impone sobre cualquier otra consideración: "El género satírico, que de suyo, siendo de ley, aspira á doctrinal, y aquí quizá lo sea, domina en esta compilación." (Bretón, 1883-1884, V: 7)

Con estas supresiones nos obliga a que hoy tengamos que preguntarnos ¿qué Bretón leemos? Porque bien puede ocurrir que la crítica haya creado nuevas distorsiones al partir de estas colecciones de textos deturpados por el escritor. Deturpación, dicho sea de paso que no acaba en la edición de 1850, sino que continúa en "Plan para una nueva edición de mis obras" que se incluye en la edición de 1883, precedido de una nota de los editores indicando que asumen lo propuesto por Bretón:

"Cumpliendo lo dispuesto por el autor en la siguiente nota que sirve de continuación al prefacio anterior [el citado de la edición de 1850], esta nueva

edición constará de las obras por él escogidas, las cuales se imprimirán con las enmiendas y correcciones hechas de su mano y letra en el ejemplar que tenía preparado con el fin de darlas otra vez á la estampa.” (Bretón 1883-1884, I: LXII)

Bretón suprime de la edición de 1850 cinco traducciones, dos refundiciones y ocho piezas originales (*A la vejez viruelas*, *Achaques a los vicios*, *El ingenuo*, *La falsa ilustración*, *Mélope*, *La pluma prodigiosa*, *El carnaval de los demonios* y *Cuidado con las amigas*). Pero, además, aconseja no reeditar más una serie de obras publicadas solo sueltas por razones diversas y que no hacen sino alejar más y más su teatro de la realidad sobre la que se escribió y que se supone lo sustenta. Lo modélico se impone sobre lo documental, se borran las huellas de la historia en nombre del arte. No parece que los editores posteriores de Bretón hayan sido muy exigentes en estos aspectos, lo que hace pensar que habría que replantear el estudio de su teatro desde el comienzo. Una excepción fue Alonso Cortés, que cotejó ediciones con atractivos resultados para su edición de *Muérete ¡y verás!* y *El pelo de la dehesa*, según veremos.

Bretón de los Herreros, avezado en la *traducción* de obras, adecuándolas a las costumbres españolas (mejor, a su modelo de éstas) y avezado en la *refundición* de comedias españolas, sometiéndolas a su poética clasicista, se refunde a sí mismo y hasta en muchos casos quisiera borrar por completo parte de sus obras. Es la distancia que media entre el periodista y *teatrero* de los años treinta y el académico posterior; entre la escritura como *modus vivendi* y el sueño de gloria de quien se considera dramaturgo consagrado que se codea con Calderón, Molière o Moratín. La atrevida comparación no es mía (nunca iría tan lejos), es suya, cuando justifica en 1850 su *manera* con fingida humildad:

“En suma, no se me podrá reconvenir, puedo asegurarlo, de haberme calcado y reverdecido á mi propio tantas veces relativamente como *Calderon* con sus *escondidos* y sus *tapadas*, como *Molière* con sus *médicos* y sus *cornudos*, ó como *Moratín* con sus *viejos* y sus *niñas*; y razon será que á mí se me perdonen culpas de que no libertó la humana flaqueza á un *Calderon*, á un *Molière* y á un *Moratín*.” (Bretón, 1883-1884, I: LX)

Hay que preguntarse, pues, no sólo cómo leemos a Bretón sino qué Bretón, el de las fechas de escritura y estreno de sus comedias o, por contra, el de estas comedias corregidas para la edición de 1850 o para la de 1883. Y hay que preguntarse también qué Bretón no leemos porque siguiendo sus indicaciones una serie de textos no han sido después reeditados ni bien ni mal y los pocos que lo han sido suelen tomar como referencia la edición de 1883. Las preguntas anteriores nos llevan a formular otra: ¿no es ya tiempo de leer con rigor histórico sus obras?

De la falsa *Ilusión de realidad* que Bretón propone en sus comedias bien puede haber ocurrido que hayamos pasado a una lectura ilusoria de su teatro con lo que a lo largo de los años se habrían construido no ya falsas imágenes del teatro bretoniano sino que por el reflujó hacia la realidad inicial que acompaña a la crítica

literaria contenidista, pudiera ser que nos hubiéramos imaginado la sociedad española de su/s tiempo/s a partir de los tipos y conflictos que ofrece el riojano con lo que se llevaría a las últimas consecuencias la falsedad del modelo de representación de lo privado del que partía, sustituyendo la imagen de un arte falso a la realidad.

La mimesis bretoniana se ofrece fuertemente condicionada por su moralidad de tal manera que sus comedias más que revelar la realidad la enmascaran. Y, además, a la máscara inicial, continuó añadiendo otras al corregirse a si mismo en las sucesivas reediciones de sus textos. Una primera labor que se impone es ir arrancando estas sucesivas máscaras mediante la realización de ediciones críticas, remontando el tiempo hacia el momento de escritura –con revisión de los autógrafos conservados, caso de *El pelo de la dehesa* regalado por Lombía a la Biblioteca Nacional (Simón Díaz 1947: VIII), o de la refundición de *No hay cosa como callar*, de Calderón, conservado en el Instituto del Teatro (Vellón 1996)–, estreno y primera publicación de las comedias si realmente lo que se pretende es considerar cómo Bretón se aplicó a la *representación de lo privado* de su tiempo.

No es muy frecuente en la crítica bretoniana encontrar advertencias acerca de los cambios operados en las ediciones; sólo lectores muy avisados como Alonso Cortés o Flynn advierten –al haberse tomado la molestia de cotejar ejemplares de ediciones distintas– que se han producido cambios entre las ediciones, que deben ser tenidos en cuenta (Flynn 1976).

Baste un ejemplo. *Muérete ¡y verás!* en su edición de 1837 –habría que considerar también su autógrafo– tiene un valor documental notable para conocer la tensión con que se vivía la guerra carlista. Las revisiones posteriores –1850, 1883– han eliminado esto. Lo de menos es que desaparezca la mención del sitio de Bilbao o los nombres de Cabrera y otros cabecillas carlistas. Lo llamativo es que han desaparecido los ataques de Bretón a través de sus personajes a los facciosos carlistas calificados como “serviles” y como “maldecida chusma”.

En 1837, sin dejar de ser un alegato antirromántico como se suele destacar, es una pieza de teatro político donde los viejos modelos del teatro político liberal –incluida su excesiva retórica (Alfieri)– están vigentes en la enfática imaginaria, en las contraposiciones entre libertad y esclavitud, en las llamadas al patriotismo. En boca de Isabel hallamos un parlamento ilustrativo; despidiéndose de Pablo, se muestra dispuesta a partir con él a la campaña –sólo la frena el pudor– para luchar por la libertad. Se suprimen versos como éstos:

“Quizá a manejar las armas  
aprendería de ti,  
y con tu amor alentada  
lidiaría defendiendo  
la libertad sacrosanta;  
que también late en mis venas  
la sangre zaragozana;  
y a ejemplo de las gloriosas

heroínas que las águilas  
en este suelo humillaron  
de la usurpadora Francia,  
verter sabría mi sangre  
en el altar de la patria.” (Bretón 1969: 20)

En boca de Pablo se ponía poco después un alegato en favor de la libertad:

En tierra por tanto tiempo  
con lás lágrimas regada  
de mísera esclavitud,  
fácilmente no se planta  
el árbol de la libertad.  
Donde un hombre solo manda  
y los demás obedecen  
sumisos, ciegos, es llana  
la ciencia de gobernar;  
pero es forzoso que haya  
encontradas opiniones  
en un pueblo que trabaja  
por regenerarse. ¡Y qué!  
¿porque tengamos en casa  
disputas, olvidaremos  
a la facción de Navarra?  
¿No hay un común enemigo  
a quien osado combata  
quien blasone de patriota?  
Hoy arguir en la plaza,  
lidiar mañana en el campo;  
hoy en el cuerpo de guardia  
y mañana en la tribuna;  
hoy votar que haya dos cámaras,  
mañana andar a balazos  
para no quedar sin nada;  
hoy escribir un artículo  
contra el ministro que no anda  
derecho, y mañana dar  
un buen susto a Sopelana.  
¿Es esto acaso imposible?  
(...)  
Deponga el buen español  
sus rencillas ante el ara  
de la hermosa libertad;  
y pues a todos aguarda,  
moderados y exaltados,  
servidumbre, muerte, infamia,  
si ciñe Carlos un día  
la diadema soberana,  
acuda animoso adonde

la voz del honor le llama,  
y mientras una bandera  
liberal se alce en España,  
ella a combatir le guíe  
contra la servil canalla.  
Y el que diga lo contrario  
es un pancista, un mandria.” (Bretón 1969: 23-24)

Las comedias donde la vida política entra –aunque sea lateralmente– debieran ser más cotejadas con sus ediciones sueltas y los posibles autógrafos. Pero incluso otras como *El pelo de la dehesa* ofrecen datos curiosos. Alonso Cortés comenta cómo “el prudentísimo comedimiento de Bretón” (Bretón 1969: 133) le ha llevado a suprimir unos versos de Elisa explicando el origen de la riqueza de Don Baltasar, que estaban en las ediciones de 1840 y 1850, y que se referían a su especulación con la intendencia del ejército:

“Cuando usted me conoció  
era yo muy rico, y luego,  
como tomé por contrata  
los víveres del ejército,  
¡ya ve usted...! hablemos claro:  
no es oro lo que yo anhelo...” (Bretón 1969: 133)

El asunto no es baladí ideológicamente, pero tampoco literariamente ya que muestra también que Bretón fue suprimiendo unos modelos teatrales –Alfieri o el primer teatro político liberal– en beneficio de otros. Bretón se quejaba en 1833 de las numerosas aduanas censoras que debía superar un dramaturgo antes de ver los hijos de su imaginación sobre las tablas. Se le olvidaron las de la autocensura y las de la acomodación del propio pasado. Suele suceder.

El análisis de la mimesis costumbrista bretoniana se encuentra, pues, viciado al día de hoy. No es suficiente con indicar su raigambre moratiniana (Le Gentil 1909; Garelli 1983: 15-19), que habría superado en los años treinta para crear su propia *fórmula cómica*; ni basta con añadir simplemente los nombres de los otros dramaturgos que adaptó o tradujo y de los que Le Gentil hizo ya un recuento minucioso en 1909. Se hace preciso averiguar cómo se integran en sus planteamientos dramáticos generales.

Sirva de ejemplo el *vodevil* y su mejor representante, Scribe. Entendido el *vodevil* como pieza teatral corta y ligera se aclimató en los escenarios españoles y en la crítica en los años treinta. Larra, Ventura de la Vega o el propio Bretón se ayezaron en la escritura dramática traduciéndolos, aprendiendo sus atractivas fórmulas para crear enredos, sus ingeniosas soluciones para deshacerlos o la extrema importancia del chiste verbal en estas piezas que se centraban en la representación divertida de las nuevas costumbres urbanas. A Bretón le servirá en su suave crítica de las costumbres. El repaso de sus críticas de los años treinta ofrece un muestrario bastante completo de cómo veía las posibilidades del nuevo subgénero aplicado a corregir las costumbres.

En el artículo “De los sainetes” (*Correo Literario y Mercantil* 30-XII-1831) propugnaba por ello la sustitución de los entremeses que hacen reír según él “con chocarrerías y desvergüenzas” por el *vaudeville* francés “tesoro de agudezas” que “nos ha suministrado y suministra todos los días juguetes dramáticos muy lindos, que sin faltar al pudor y a la buena crianza divierten al espectador más que el mejor sainete, cuando se sabe acomodarlos a nuestra escena” (Bretón 1965: 171); el público español los oye cada vez con más agrado; sólo aquellos sainetes que “pintan las costumbres de nuestra plebe, y a veces con mucha sal” (p. 171) se salvan al coincidir, en definitiva con el nuevo subgénero que estaba contribuyendo a aclimatar y que se convirtió en una de las modalidades más eficaces de representación de las costumbres urbanas.

Planteamientos bastante similares presentaron Larra en su artículo de 1836 “Teatros y algo más” o Ventura de la Vega con su intensa dedicación a traducir este tipo de piezas. Lo que ocurría era que buscaban modelos de representación de las nuevas costumbres y se estimaban insuficientes los procedimientos del sainete tradicional. Los escritores que se movían en el entorno renovador de Juan Grimaldi –Bretón entre ellos– fueron quienes con más intensidad se aplicaron a la tarea.

Scribe es el autor de referencia. Basta repasar las críticas de Bretón en el *Correo Literario y Mercantil* para comprobar con cuanta atención seguía su difusión en España, *traducido* con los criterios que expuso en “De las traducciones” (tan coincidente de nuevo con Larra):

“Para traducir bien una comedia del francés al castellano no basta saber á fondo el castellano y el francés: es necesario no ignorar las costumbres de ambas naciones; es preciso haber estudiado al hombre no solo en los libros, sino tambien en la sociedad; es forzoso haber observado el gusto del público; es indispensable saber renunciar a muchas gracias del original, que no lo serian en la traducción por la diferente índole de las lenguas, saber crear otras que las sustituyan, sin traerlas por los cabellos.” (Bretón 1965: 93)

Siempre que tenga oportunidad reseñará *traducciones* de Scribe estrenadas en los teatros madrileños, destacando “la valentía de su pincel” (Bretón 1965: 113) para pintar caracteres con cuatro rasgos (reseña de *El testamento*, trad. de Ventura de la Vega); su comicidad amable en obras como *Madrina*, de la que el traductor ha sabido “*españolizar* los caracteres, y añadir algunas sales propias á las muchas del original” (Bretón 1965: 149); la “sana moral” y las “gracias” (Bretón 1965: 151) de *La madre política*; *Un abrazo al portador*, “linda fruslería, que sostiene el ingenio de Scribe” (Bretón 1965: 203); *La despedida o el amante a dieta* rica en “vis cómica” hasta el punto de que “las gracias de su diálogo disculpan la poca verosimilitud de algunos incidentes” (p. 203); *Hacerse amar con peluca o el Viejo de 25 años*, traducida libremente por Ventura de la Vega le da ocasión otra vez para perdonar incluso la débil verosimilitud de la pieza porque “son tan cómicas todas sus situaciones y tantas las sales de su diálogo, que bien podemos perdonarla este defectos” (Bretón 1965: 346), “hace reír sin descanso” (ibid.). *La*

*vuelta de Estanislao* (Bretón 1965: 353-355) y *No más muchachos* (Bretón 1965: 376-378) serán analizadas buscando similares motivos (pp. 353-355), aunque en la última al ser Bretón el traductor, sea muy prudente en la valoración. Como si Bretón escribiera aplicando mecánicamente unos patrones de valoración, se entusiasma con *Las capas*, traducida por Ventura de la Vega y exclama: "¡Qué argumento tan felizmente concebido! ¡Qué viveza, qué de sales en el diálogo! No sin razón es ésta una de las piezas que más han contribuido a la celebridad de Scribe." (Bretón 1965: 475)

Y no sólo los de Scribe sino otros vodeviles que se ofrecen son juzgados desde estas mismas premisas: *Acertar errando* (Bretón 1965: 164-166); *La Loca* (Bretón 1965: 196-197). Las obras que ofrezcan "caracteres poco marcados", "poca o ninguna gracia en el diálogo" como ocurre con *Las Novias* (Bretón 1965: 198-199) son rechazadas.

En la incipiente sociabilidad burguesa de los años treinta, el *vodevil* alcanza un gran prestigio, es punta de lanza de la crítica de las nuevas costumbres. Falta al día de hoy un estudio de su alcance (muy insatisfactorio Lamond 1961; Lafarga en su catálogo ofrece una rica relación de vodeviles que pueden servir de base para este necesario estudio), pero es sintomático de su prestigio que se den funciones completas de gala con vodeviles de Scribe como la ofrecida en el Teatro del Príncipe con *El segundo año*, *La hermanita* y *Miguel y Cristina* (Bretón 1965: 277-279). El ingenio en los argumentos, la comicidad de los incidentes y las lecciones morales que conllevan vuelven a ser los aspectos que Bretón destaca al reseñar la función en el *Correo Literario y Mercantil*.

Bretón se percataba de su novedad y apreciaba sus fórmulas teatrales, pero da la impresión de que el peso de la moral (*su moral* de nuevo) le llevó a *españolizar* –término suyo– tanto el subgénero que hasta puede pasar desapercibida su huella en sus textos dramáticos.

Bretón aparece, además, muy permeable a las novedades en otros géneros y da la impresión, por ejemplo, de que aplicó al teatro aspectos del programa del costumbrismo literario romántico; aunque naturalmente la representación teatral prescinde de determinadas técnicas de los *artículos de costumbres* hay aspectos fundamentales que les son comunes, partiendo de la idea general de que se trata de presentar costumbres y vicios atacando lo que tienen de ridículo. Bretón amplía el modelo moratiniano con los nuevos modelos costumbristas. La revisión actual de la literatura costumbrista ignora en exceso a mi entender lo ocurrido en el teatro de costumbres cuando en realidad *artículo de costumbres* y *comedia de costumbres* tienen unas zonas de interferencia que sería necesario delimitar más y mejor como han hecho con la novela Montesinos (1960), Romero Tobar (1983), o Sebold (1981) quien realiza interesantes apreciaciones sobre "Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses*, de Mesonero Romanos". Mesonero se declaraba adicto a la comedia moratiniana y a la de Bretón o Gorostiza; escribió, *La señora de protección y escuela de pretendientes*

(1827), no aprobada por el censor y que reescribió como artículo de costumbres: *Pretender por alto* (1832).

Y es que el punto de partida de este tipo de comedia y el del artículo de costumbres tienen mucho en común con su voluntad compartida de imitar las costumbres del día de la clase media contribuyendo a mejorarlas en una actualizada visión del viejo tópico del mundo como teatro donde se representa la vida humana. El uso de términos teatrales es por ello habitual en sus escritos costumbristas (Sebold 1981: 340-341 ejemplos). Este teatro del mundo había sido objeto de imitación en la comedia desde antiguo y los preceptistas modernos –Boileau, Luzán– habían reiterado los consejos de Horacio relativos a la observación de la realidad como preparación para la composición de la comedia.

El “*Ut pictura poesis erit*” [poesía y pintura se parecen] horaciano muy acentuado por Luzán en su *Poética* (1737) tenía una vigencia absoluta y se mostraba en una gran cantidad de términos pictóricos que usan indistintamente los costumbristas o los críticos teatrales como se puede apreciar en Bretón. Los nuevos costumbristas –articulistas o dramaturgos, poco importa en este aspecto su distinción– se aplican a *pintar las costumbres del día*, dando importancia a lo particular y abandonando los modelos universales. Y al pintar lo particular es dónde se tienen en cuenta modelos cercanos costumbristas del día como el citado Scribe y el subgénero del vodevil o las cercanas modalidades de “*cuadros de costumbres*” que se estaban cultivando en Francia o Gran Bretaña.

Y es así como la idea de presentar “cuadros de costumbres”, remite al *Tableau de Paris*, de Mercier, y que parece haberlo usado por primera vez entre nosotros Mesonero Romanos en el *Correo Artístico y Literario* en la serie de “Costumbres de Madrid” (primer artículo, nº 12, 8-VIII-1828); desde su primer artículo Mesonero manifestaba sus propósitos: “Intentamos presentar al público algunos *cuadros de costumbres* de la capital de las Españas, cuidando atentamente de no entrometernos en particularidades que, convirtiendo en sátira nuestra festiva y decorosa crítica, exasperasen en vez de corregir.”

José Escobar (1977: 34-35) aduce también “Las costumbres de Madrid” del propio Mesonero como artículo donde junto con el anterior empieza a utilizarse el término “*cuadro de costumbres*”, traducción del francés “*tableau de moeurs*”, para referirse al propósito de Mesonero de “presentar al público español cuadros que ofrezcan escenas de costumbres propias de nuestra nación, y más particularmente de Madrid, que como corte y centro de ella, es el foco en que se reflejan las lejanas provincias”; y Mesonero –como destaca Escobar– se preocupa de dejar bien clara la distinción entre sátira y “crítica festiva” (no sé si la distinción es tan clara en Bretón, que usa bastante sátira, pero la relevancia dada a la comicidad parece conjugarse con crítica festiva); intenta dar interés a sus cuadros “si no por el punzante aguijón de la sátira, por el festivo lenguaje de la crítica”; la sátira despiadada irrita mientras que la crítica festiva convence e invita a corregir las costumbres. Y es que, en definitiva, “El objeto de la literatura costumbrista es presentar una pintura moral de la sociedad más que una descripción física y topo-

gráfica" (Escobar 1977: 35). Es el "Madrid moral" ante todo lo que interesa al Mesonero Romanos de las *Escenas matritenses* y del *Panorama matritense*, el retrato de las costumbres de sus habitantes en el momento presente en que estaban produciéndose cambios notables. Esta nota de contemporaneidad es importante. Si se otorga un especial interés a la *clase media* es porque ésta estaba jugando un papel protagonista indudable en ese momento y los escritores la observaban curiosos en su vida privada y en sus formas de sociabilidad.

La *clase media* es una realidad histórico-sociológica de difícil determinación como ha recordado L. Romero (1994: 399) pero lo cierto es que los escritores que vengo considerando se refieren a ella como la gran protagonista social del momento. Mesonero en uno de sus artículos de la *Revista española* (10-XI-1832):

"en mis discursos, si bien no dejan de ocupar su lugar las costumbres de las clases elevada y humilde, obtienen naturalmente mayor preferencia las de los propietarios, empleados, comerciantes, artistas, literatos y tantas otras clases como forman la medianía de la sociedad."

Bretón prodiga la mención de la *clase media*: en su artículo sobre "La castañera", constatando los cambios sufridos por el tipo desde Ramón de la Cruz, Cano y Olmedilla, escribe:

"Lo que llamamos pueblo bajo ha menguado en calidad y en cantidad, como ha caído en riqueza y autoridad la aristocracia. Las clases medias absorben visiblemente a las extremas; fenómeno que en parte se debe a los progresos de la civilización, en parte al influjo de las instituciones políticas" (Bretón 1883-1884, V: 504).

Su poema "jocoserio" *La desvergüenza* (1852, pero primera edición 1856) es una colección de "cuadros morales" (*Obras*, 1883-1884, V: 347), que su sana y recta moral recomienda para dar cuenta de su siglo, que

"Siglo es de medianías el que rige,  
y no lo negará quien lo observe." (*Canto VII, estrofa xxvii*)

Y una vez más la escritura se ampara bajo el lema horaciano del *Ut pictura poesis*:

"La España de esta fecha en él te pinto  
Tal como yo la veo; te lo juro." (*Prólogo, estrofa, ii, p. 349*)

"A los vicios combato en general  
Porque yo no sé hacer su apología;  
Mas ni un solo retrato individual  
Asunto ha dado a la paleta mía." (*Prólogo, estrofa iii, p. 349*)

El carácter de "género mestizo" (p. 350) que atribuye a su poema es acaso extensible a la mayor parte de la escritura bretoniana, traspasada de intenciones morales, cultive el género que cultive y orientado siempre a la mejora de las costumbres de la *clase media* desde una posición pesimista que se manifestaba tam-

bién en su “Epístola moral sobre las costumbres del siglo”, dedicada a Ventura de la Vega (*Obras*, 1883-1884, V: 83-89).

La novedad de la literatura costumbrista es su interés en representar la *clase media* con su constante movilidad (y cuando no sea ésta su objeto, lo representado lo será *desde ésta* como ocurre con los tipos populares). La literatura costumbrista dará cuenta de las costumbres en su doble valor de la palabra *costumbre*: resortes morales y manifestaciones externas del comportamiento, de aquí el valor de descripción o pintura moral de toda esta literatura (Romero 1994: 397-428).

La presencia de estos términos en las críticas de Bretón sugiere que su manera de considerar la “comedia de costumbres” puede considerarse equivalente a Mesonero, Larra o Estébanez Calderón en la introducción del artículo de costumbres.

Por de pronto su firma es frecuente en el *Correo Literario y Mercantil* de Madrid –junto con *Cartas Españolas* del mismo Carnerero– que papel tan fundamental jugaron en la introducción de esta literatura. Bretón reseña, además, puntualmente publicaciones costumbristas como *El pobrecito hablador del bachiller D. Juan Pérez de Munguía* (esto es, Larra).

Al comentar los 4 primeros números (*Correo*, 1-X-1832) encuentra que “están generalmente escritos con el donaire y ligereza que requiere” el repaso en revista de “los abusos y extravagancias de que adolece la española sociedad” (Bretón 1965: 314-315); tan solo la “escesiva acrimonia” de la sátira contra la Corte del número 2 le parece que debe atenuarse, prefiriendo la graciosa ironía del tercer número donde el hablador se pregunta *si no se lee porque no se escribe, ó no se escribe porque no se lee*.

Cuando reseñe los números 5 a 7 (*Correo* 3-XII-1832), resumirá sus contenidos para hacer hincapié en el último donde Larra apostilla que su intención “al pintar los funestos efectos de la poca solidez de la instrucción de los jóvenes del día ha sido persuadir á todos los españoles que debemos tomar del extranjero lo bueno y no lo malo, lo que está al alcance de nuestras fuerzas y costumbres y no lo que le es superior todavía...” (Bretón 1965: 341); con lo que da la impresión de que Bretón se apropia para su moderado programa costumbrista de las moderadas palabras del bachiller.

De “El castellano viejo” –centro del número 8 de *El pobrecito hablador*–, destacará que “Todo el artículo está escrito con veraz pincel, aunque tal vez con demasiada acrimonia” (Bretón 1965: 347). Y es que “Este bachiller es de la piel del diablo: á nadie perdona” (p. 347). Bretón tendía a identificarse con un costumbrismo más moderado en sus críticas al estilo de Mesonero (que como él corregirá sus artículos en sucesivas ediciones suavizando aún más). Su reseña de *Panorama matritense* en *La Abeja* –que no he podido ver– seguramente contiene indicios de cómo se identifica con su programa.

Larra, sin duda, iba a ir mucho más lejos, denunciando entre otras cosas las propias limitaciones de esa clase media madrileña que era el objeto literario de esta literatura. En "Jardines públicos" leemos:

"La manía del buen tono ha invadido todas las clases de la sociedad; apenas tenemos una clase media numerosa y resignada con su verdadera posición; si hay en España clase media, industrial, fabril y comercial, no se busque en Madrid, sino en Barcelona, en Cádiz, etc; aquí no hay más que clase alta y baja; aquella, aristocrática hasta en sus diversiones, parece huir de toda ocasión de rozarse con cierta gente... (...) La clase media, compuesta de empleados o *proletarios decentes*, sacada de su quicio y lanzada en medio de la aristocrática por confusión de clases (...) En la clase baja, nuestras costumbres, por mucho que hayan variado, están todavía muy distantes de los jardines públicos. Para ésta es todavía monadas exóticas y extranjeriles lo que es ya para aquélla común y demasiado poco extranjero. He aquí la razón por qué hay público para la ópera y para los toros y no para los jardines públicos."

Pero, además de la común visión moralizadora con el artículo de costumbres se aprecian otras analogías. Si algunos de sus poemas festivos proporcionan bocetos de tipos de sus comedias (Garelli 1983: 23, ejemplos) otro tanto ocurre con algunos de sus artículos de costumbres publicados en la prensa como señala Garelli (1983: 24-25). Ofrecen personajes listos para pasar a la comedia, su retrato no es distinto al de personajes que en ocasiones embute en sus comedias, que si bien suelen ser retratos en movimiento, en ocasiones se congela la acción y se ofrece un retrato fijo de personajes; y siempre retratos morales.

Hasta ahora me he referido sobre todo a sus reflexiones sobre el arte escénico desde el punto de vista del autor dramático que reflexiona sobre su oficio o juzga lo escrito por otros. Cabe preguntarse no obstante, además, si esta moralizadora visión de la vida privada alcanza también a sus reflexiones sobre la representación escénica. La exigencia de verosimilitud moral será la pauta, el justo medio, el decoro.

Garelli ha destacado que la concepción de la comedia como *exemplum* moral a la par que como espectáculo divertido condujo a Bretón a interesarse por los actores no como ejecutores pasivos, sino como colaboradores directos del autor (1983: 50-53). Es cierto que en sus críticas y declaraciones sobre los cómicos que representaban sus obras se muestra elogioso con su trabajo y suele atribuirles parte fundamental en el éxito. Forma parte de su estrategia, en mi opinión, para hacerse con un lugar en el teatro español de su tiempo. En la medida en que se afirma en él, Bretón se coloca en un plano superior al situar en esa posición a la literatura dramática. Así ocurre ya en *Declamación*: artistas son el poeta y el actor, pero para Bretón el poeta tiene primacía, pues aunque el actor pueda añadir algunos atractivos al drama no es su necesario complemento. Dirá que "El cuadro está acabado y perfecto antes que el grabado lo multiplique, la imprenta solo puede y suele añadir erratas a la obra que reproduce hasta lo infinito" (Mellado 1852: 662).

Aunque Bretón se esfuerza por apoyar la mejora de la consideración social de los actores, se acaba imponiendo la propia consideración del literato como artista superior. Y en todo caso, traslada a su arte los mismos prejuicios o límites con que encaraba la imitación de la realidad por parte del escritor.

Se aborde por donde se aborde, la mimesis bretoniana limita con la moralidad, una moralidad muy estrecha. Y los límites de la moralidad bretoniana se hacen más estrechos con el paso del tiempo y con ellos se agudiza la traición a su mimesis de las costumbres. Su afán por llevar al teatro nuevas costumbres que aprecia en la sociedad española es desdibujado por la aplicación de un patrón cada vez más anticuado y repetitivo, que le fue reprochado ya en su momento; le faltó capacidad para ir ahondando en los conflictos de la nueva sociedad; su receptividad se limitó a la de los cuadros de costumbres de primera hora o a la de esquemas vodevilescos españolizados. No se percató de que debía ir hacia un análisis cada vez más ceñido a las conductas de las gentes con las que convivía sino que confundió sus mediocres aspiraciones morales y su cómoda posición en la no menos mediocre vida cultural de la Corte con la inmortalidad.

Al decir esto no trato tanto de emitir un juicio sobre su obra cuanto llamar la atención sobre algunos aspectos que deben ser considerados para perfilar mejor su horizonte de escritura. Como anunciaba al comienzo, este ensayo no son sino unos prolegómenos para abordar la lectura de Bretón. Mi impresión es que pisamos todavía un terreno poco firme por la falta de ediciones rigurosas. La noria de la crítica mueve una y otra vez la misma agua sin percatarse de que el pozo está bastante impermeabilizado, no afluyen aguas nuevas, sino tópicas. La renovación de la crítica bretoniana sólo será posible tras una edición cuidadosa de sus obras, que hará posible un análisis posterior de su teatralidad.

### Referencias bibliográficas

- Bretón de los Herreros, Manuel, "Literatura dramática. De la utilidad de la verificación en los dramas", *El Liceo Artístico y Literario Español*, 1838.
- Bretón de los Herreros, Manuel, *Obras de.....*, Madrid, Miguel Ginesta, 1883-1884, 5 vols. Introducción de Cándido Bretón.
- Bretón de los Herreros, Manuel, *Muérete ¡y verás! El pelo de la dehesa*, Madrid, Espasa Calpe, col. Clásicos Castellanos, 1969 (4 ed.). Edición, introducción y notas de Narciso Alonso Cortés.
- Bretón de los Herreros, Manuel, *Obra dispersa, I. El Correo Literario y Mercantil*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965. Edición y estudio de J. M. Díez Taboada y J. M. Rozas.
- Caldera, Ermanno, *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università, 1974.
- Caldera, Ermanno, *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini, 1978.

- Caldera, Ermanno, "Bretón o la negación del modelo", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, 141-153.
- Escobar, José, "'Costumbres de Madrid': influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828", *Hispanic Review*, 45, 1977, 29-42.
- Flynn, Gerald, "Una bibliografía anotada sobre Manuel Bretón de los Herreros", *Berceo*, 91, julio-diciembre 1976, 167-194.
- Flynn, Gerald, "The *refundiciones* of Manuel Bretón de los Herreros", *Estudios Iberoamericanos*, 3, 1977, 257-266.
- Flynn, Gerald, *Manuel Bretón de los Herreros*, Boston, Twayne, 1978.
- García Lorenzo, Luciano, "Berceo y el teatro romántico", *Berceo*, 90, enero-junio 1976, 69-82.
- Garelli, Patrizia, *Bretón e la sua "formula cómica"*, Ímola, Galeati, 1983.
- Gies, David T., *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, 1996.
- Lamond, Marilyn, "Notes on Scribe's one-act Comedies-Vaudevilles in Spain, 1820-1850", *Romance Notes*, II-2, 1961, 89-93.
- Le Gentil, Georges, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, Paris, Librairie Hachette, 1909.
- Mellado, Francisco de Paula, *Enciclopedia Moderna. Diccionario Universal de Literatura, Ciencias, Artes, Arquitectura, Industria y Comercio*, Madrid, 1852, T. XII [el ensayo de Bretón de los Herreros, pp. 659-716].
- Montesinos, José F., *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1960.
- Muro, Miguel, *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*, Logroño, 1985.
- Rodríguez, Juan Carlos, "Escena árbitro / estado árbitro. (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el siglo XVIII a nuestros días)", en *La norma literaria*, Granada, 1984, pp. 124-192.
- Romero Tobar, Leonardo, "Mesonero Romanos: entre costumbrismo y novela", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XX, 1983, 243-259.
- Romero Tobar, Leonardo, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1994.
- Rubio Jiménez, Jesús, "El realismo escénico a la luz de los tratados de declamación de la época", en *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 257-286. Yvan Lissorgues ed.
- Rubio Jiménez, Jesús, "Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, 171-187.

- Sebold, Russell P., "Lo romancesco, la novela y el teatro romántico", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 348, 1979, 515-536. Reedición en *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 137-163.
- Sebold, Russell P., "Comedia clásica y novela moderna en las *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos", *Bulletin Hispanique*, LXXXIII, 1981, 331-377.
- Simón Díaz, José, *Liceo Artístico y Literario (Madrid, 1838)*, Madrid, CSIC, Instituto Nicolás Antonio, 1947.
- Vellón Lahoz, Javier, "Moralidad y censura en las refundiciones del teatro barroco: *No hay cosa como callar*, de Bretón de los Herreros", *Revista de Literatura*, LVIII, n° 115, 1996, 159-168.