

LECCIÓN DE CLAUSURA

SEIS ASPECTOS DEL TEATRO DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

Gerard Flynn

(Universidad de Wisconsin)

Antes de entrar de lleno en los temas de mi ponencia quisiera agradecerles la invitación al congreso en honor a Manuel Bretón de los Herreros, este año de su centenario. Para mí, es un gran honor poder asistir a las conferencias sobre Bretón aquí en Logroño, porque desde los años 70, cuando preparaba un libro sobre Marcela, Pablo Yagüe, Don Frutos y los otros personajes de las comedias de Bretón, éste ha sido uno de mis autores predilectos de la literatura castellana. Por lo tanto, a ustedes, al comité que ideó este congreso, y a los profesores de la Universidad de La Rioja, digo sencillamente: ¡muchísimas gracias!

Los críticos del siglo XIX solían hablar de la *vis cómica* y *sal ática* de Manuel Bretón de los Herreros: Bretón tenía cierto don de hablar y don de gentes por los cuales lograba apreciar el lado risueño y además optimista de los fenómenos que presenciaba. En su propia vida experimentó bastante amargura, pero ésta no se destaca en su teatro, ni en su primera obra, *A la vejez viruelas*, escrita en 1817, ni en su última, *Los sentidos corporales*, estrenada en 1867. A lo largo de cincuenta años la comedia bretoniana demuestra la misma doble naturaleza, a saber, 1) un aire festivo, de alegría y 2) el amor de dos jóvenes que supera los estorbos impuestos por la sociedad o por la familia u otro agente. En Bretón, un prudente optimismo es la orden del día.

Comentaré seis aspectos del teatro de Bretón, primero, su médula.

Primer aspecto

Si queremos conocer lo esencial de la comedia bretoniana debemos recurrir al discurso leído por nuestro autor delante de la Real Academia en 1837. En este discurso Bretón apoya “la utilidad de la versificación en los dramas, especialmente en la comedia.” Aquí Bretón razona que un drama cuyo espectáculo sea imponente y suntuoso quizás puede sostenerse sin el auxilio del verso:

...pero la comedia propiamente llamada así, esto es, aquélla que tiene por objeto el atacar con las armas de sazónada y culta sátira ciertos vicios sociales que no entran en la esfera de los delitos, retratando caracteres y costumbres que cada día observamos en el círculo de nuestros amigos y relacionados, ha de ser forzosamente poco ambiciosa en sus miras, muy sencilla en sus formas, y más atenta a captarse la benevolencia del espectador por la viva agudeza del diálogo y por la armonía del lenguaje que por lo ruidoso y tremendo de su acción.

De este trozo se puede sacar la definición de una típica comedia bretoniana: ésta es una obra de costumbres y de personajes cotidianos, de forma poco complicada, con un diálogo ingenioso y animado. Tal comedia está escrita en versos para proveer armonía y unidad, y está ideada para satirizar los vicios sociales. A la luz de esta definición, vamos a examinar la primera comedia de Bretón, *A la vejez viruelas* (escrita en 1817, estrenada en 1824).

A la vejez viruelas inicia la figura *senex*, o sea, el viejo, que aparece repetidas veces a lo largo del teatro de Bretón, aun hasta la penúltima comedia, *El abogado de pobres* (1866). El *senex*, o viejo, es característico de la comedia de todas épocas y sugiere los orígenes rituales del género. Hablando figuradamente, la primavera, la vida, la fertilidad –la juventud– han de pelear contra el invierno, la muerte, la esterilidad –la vejez–, con aquéllas venciendo al fin, a menudo mediante un feliz y repentino final; por ejemplo, un joven salva los obstáculos a su matrimonio, erigidos por su padre. Los jóvenes amantes se encuentran en el corazón de la acción cómica, y es preciso reducir a padres represivos a un estado de permisividad, como si el *senex* tuviera que ser sacrificado para que la vida prevaleciese.

En *A la vejez viruelas*, la persona tonta y vieja no es el padre sino la madre, Doña Francisca, con sus 58 años auestas, la cual se precia de su belleza. Trayendo puestos varios tipos de peluca, con cojinillos debajo de su corsé, admirándose constantemente en el espejo, queda convencida de que todos los jóvenes que topan con ella se enamoran enseguida. Por tanto está segura que Don Enrique la admira, mientras que Enrique de veras quiere a su hija Joaquina, joven de 17 años. Doña Francisca ha prometido que su pobre hija se va a casar con el sesentón, Don Braulio. Se remata la lista de personajes con la hija de Don Braulio, Luisa, que quiere a su novio, Don Mariano, a pesar del compromiso hecho por su padre con otro varón.

En esta comedia descuellan dos conceptos morales provenientes de las comedias de Moratín (1760-1828): los viejos no deben casarse con mozuelas porque

la Naturaleza no ha concebido su unión, ni deben las voluntades de niñas ser violentadas por padres desalmados, que les mandan decir que sí. Tan notable como esta enseñanza moralizadora es la ridícula figura de la vanidosa Doña Francisca, que se considera la rompecorazones del sexo varonil. Ella no está sola con esta presunción, porque como explica Don Braulio en la oración de cierre, ella es una de “todas las viejas vanas, ridículas y viciosas que son ludibrio y escándalo de la sociedad”. La comedia termina bien: Joaquín y Luisa se casan con sus verdaderos amores, y Don Braulio procura hacer que Doña Francisca vuelva a sus cabales.

A la vejez viruelas, la primera comedia de Bretón, sirve de buena introducción a sus otras obras. Muchas ideas, acciones y modos de expresión encontrados en ella vuelven a aparecer a lo largo de cincuenta años; pongo por ejemplo, Doña Francisca encomia a Francia, suelta muchos galicismos y critica a su propio país aunque nunca ha viajado más allá de los Pirineos. Habla del buen gusto, mas ella misma es irremediablemente afectada. Doña Francisca es la figura *senex* que ha ser corregida para que los jóvenes se casen; de hecho el humor de esta comedia a menudo se basa en la edad (si el sesentón Don Braulio se casa con la hija de Doña Francisca, ésta le dará “el dulce nombre de hijo”... Tiene lugar una comedia de errores en que se entiende mal el lenguaje de varios personajes... Hay mucho discernimiento con respecto a costumbres sociales; por ejemplo, la posibilidad de que una joven se despida de sus padres, tome asilo y que se case sin su permiso. Y al final del segundo acto, Don Braulio, renunciando su demanda a la mano de la joven, hace el papel de *raisonneur*, el portavoz del autor.

En un sentido, empero, *A la vejez viruelas* se aparta de las ideas avanzadas en el discurso Académico, porque está escrita en prosa. ¿Cómo se puede dar razón de este abandono de la versificación tan favorecida por nuestro autor? Pues bien, en una nota de la edición de 1850, él mismo nos esclarece el asunto. Bretón escribe:

Y ¿cómo es, dirán algunos, que al iniciarse en el templo de Talía, un escritor en quien después han reconocido sus más ceñudos Aristarcos, tal cual aptitud y facilidad para la versificación se expresó en llana y humilde prosa?... después de larga interrupción en sus estudios, y con muy pocos libros de que disponer, tuvo la buena suerte de proporcionarse las obras de *Moratín*, que hasta entonces muy superficialmente conocía, y poseído de una afición casi supersticiosa a tan insigne cómico, le pareció que, pues sus dos mejores producciones, *La comedia nueva* y *El sí de las niñas*, estaban escritas en prosa, ningún autor, y menos un principiante, debía ser osado a emplear en las suyas otro lenguaje. Pronto desistió de este propósito, pero nunca de admirar al inmortal *Inarco*...

Mas tarde Bretón abandonó la prosa. De sus 103 obras, 98 están escritas en verso.

Segundo aspecto

Ahora voy a dirigirme a otro aspecto del teatro de Bretón, y a una de mis comedias predilectas, *El editor responsable* (1842).

En dos ocasiones, por lo menos, Bretón se quejó de los efectos en su teatro de la censura. En su *Arte de declamación* (1852), dijo lo siguiente sobre el decenio 1823-1833, los últimos años de Fernando VII, y 1833-1843, el decenio del “restablecimiento de libertades públicas”.

Cito a Bretón:

Dado el impulso, ya no se cejó en él un solo instante, y coincidiendo el restablecimiento de las libertades públicas con la ilimitada de la escuela llamada romántica, importada también de los franceses, que la habían tomado de los alemanes, la poesía escénica tomó en Castilla un vuelo portentoso, y ostentó una actitud febril que la expusieron a morir de plétora, como antes había muerto de inanición. ¿Qué mucho, si de pronto sacudió el yugo de la censura frailería y el de las tertulias y tiránicas *unidades, rémoras del talento y verdugos de la imaginación?*

La clave a la inanición de los años 1823-1833 es la frase “el yugo de censura frailería” que puede ser construida como “censura absolutista”. Aunque Bretón siempre tenía que escribir para el censor (su última obra en 1867 fue aprobada por el censor oficial, Narciso Serra), a partir de 1833 la inspección de sus comedias fue menos minuciosa y menos arbitraria; los nuevos censores pertenecían a una especie non-absolutista.

Tocante a la censura misma, ésta da por sentada la responsabilidad; si se rompen las ordenanzas del censor, es necesario que alguna persona o corporación sea juzgada responsable, para el censor pueda invocar sanciones, generalmente en forma de multas o encarcelamiento.

En España, entre 1834 y 1868, se agregó al personal de un periódico una persona llamada “el editor responsable”, cuya única razón de ser fue su responsabilidad legal. Otras personas escribirían o redactarían un artículo, quizás incendiario de tono, pero el Editor Responsable fue quien firmó cada número del periódico, y si el caso llegó a los tribunales, fue él que se sentó en el banquillo del acusado y tuvo que responder a los alegatos. Puesto que su responsabilidad podía ser calculada como encarcelamiento de dos años, el oficio de Editor Responsable fue sumamente arriesgado. Tal vez fuera mejor llamar a este personaje legal El Editor Cabeza de Turco; y el Primer Ministro Cánovas decía lo siguiente sobre tal editor y su casta:

“por un precio vivían una nueva especie de esclavitud bajo del peso de una sin fin serie de transgresiones que no habían cometido ni podían cometer...” (Enciclopedia XIX, 91)

Lo mismo que en todos los empleos arriesgados, siempre había aperturas para nuevos editores responsables, y el sueldo fue alto, lo cual atrajo a jóvenes cesantes. Esta *verdad de bulto* (la expresión empleada por Bretón) es la base de su comedia de 1842.

La trama de *El Editor Responsable* se aparece a la de *¡Muérete y verás!*, que se había estrenado cinco años antes, en 1837. En la nueva comedia, Josefina, coqueta, y Ana, una moza constante, trabajan juntamente como costureras. Josefina tiene bajo su férula a Gaspar y a Dupré en tanto que Ana quiere solamente a Gaspar. Dupré escribe un artículo sedicioso contra el gobierno, para un periódico llamado *El terremoto*, pero es Gaspar, el editor responsable, quien hará tal vez una condena de dos años en la cárcel. Al final del primer acto, la veleidosa Josefina abandona a Gaspar por Dupré. Gaspar por así decirlo, está muerto para el mundo, como Pablo en *¡Muérete y verás!*. En cambio, ¡Dupré ha empleado lenguaje romántico! ¡Ha amenazado hacer un dramático asesinato y suicidio! ¡Dupré ha conquistado a Josefina!

Esta comedia exhibe una abundancia de ideas, costumbres y comicidad que no se encuentra en las comedias de 1824-1833. El día del proceso de Gaspar, la escena en la antesala del tribunal, donde la multitud se burla del portero, es una de las más graciosas del repertorio bretoniano. El portero le ofrece un asiento a Ana, y habla cortésmente:

Ciudadano 3º: ¡La requiebra!

Ciudadano 1º: Vaya, es cosa que no se ha visto hasta hoy.

Portero: Para todos soy severo, mas para ella... ¡Pobrecita!
¡Tan aguda... Homo Sum! No quita lo cortés a lo portero.

Ciudadano 3º: ¿Habéis oído? ¡Homo Sum!

Ciudadano 1º: Pues lo afirma, lo creeré pero yo dudaba...

Ciudadano 3º: ¿Qué?

Ciudadano 1º: Si era hombre, o si era atún.

Portero: ¡Dudar de mi especie! ¡Voto... tengamos la fiesta en paz.

Ciudadano 2º: Dejadle...

Portero: O seré capaz...

Ciudadano 2º: Y hablemos de EL TERREMOTO.

Con alusión al periódico sedicioso, EL TERREMOTO, la comedia vuelve natural y elegantemente a su verdad prominente (su *verdad de bulto*): ¿se va a condenar y encarcelar a un inocente, a un editor responsable, por la indiscreción de otros? Esta vuelta con garbo, del humor a una *verdad de bulto*, y de nuevo al humor, no aparecía en el teatro temprano de Bretón, el cual fue amarrado por censura absolutista.

No se le olvidará al lector (o al espectador) la escena amorosa entre Ana y Gaspar, que termina con las lágrimas de aquélla. Ni se le olvidará el soliloquio de Gaspar, acto seguido:

GASPAR

¿Qué pena será la suya,
 señor? Por mas que discurro...
 ¿Envidia de su maestra?
 No. -¿Amor? Ya he dado en el punto.
 Anita está gravemente
 enamorada... de alguno
 Pero este alguno ¿quién es?
 No lo alcanza mi discurso.
 A nadie he visto rondarla,
 seguirla... Sólo columbro,
 según llora y se compunge,
 que debe de ser muy duro
 de corazón el objeto
 del cariño que barrunto.
 Y en verdad que el individuo
 en quien sus ojuelos puso
 una muchacha tan linda,
 y no la dice soy tuyo,
 vive el cielo que es de piedra,
 o tiene estragado el gusto.
 Quisiera yo conocer
 al ganimedes oculto
 para tener el gustazo
 de decirle que es un bruto.
 Pero, ...si bien reflexiono...,
 la sensación que produjo
 en su pecho la noticia
 de mi casamiento; el sumo
 interés con que ha mirado
 el inminente infortunio
 de que acabo de librarme,
 por milagro; tantos pujos
 de llorar cuando me mira;
 y callar cuando pregunto
 la causa de su dolor,
 o responder con singultos...
 Me atrevaré a apostar,
 y no sería un absurdo,
 a que yo soy el narciso
 de cuyo desdén injusto
 se lamenta. Sí, yo soy
 el que acelera su pulso;
 yo soy el galán incógnito;
 yo soy de piedra... ¡y el bruto!

(Acto II, escena XVII)

Más tarde, un coronel viene a desafiar al editor responsable, pidiendo un duelo: los duelos por otra cara de las obligaciones del editor responsable.

Al final, después de la absolución de Gaspar, el gobierno entrega 5.000 francos a Dupré, para librarse de él. Prevalece el verdadero amor. Gaspar se va a casar con su bella y leal Anita.

Tercer aspecto (La Clase Media)

En un artículo de costumbres de las *Obras Completas* Tomo V, Bretón habla de las clases sociales de España, sobre todo de la clase media. Puesto que muchas comedias suyas abordan este tema, vale la pena citar el artículo, cuyo título es “La Castañera”.

Lo que llamamos pueblo bajo ha menguado en calidad y en cantidad, como ha decaído 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, y cuyas ventajas e inconvenientes no me propongo dilucidar. Ello es que ya no se encuentran por un ojo de la cara aquellos chisperos cuya siniestra catadura debe de estar muy presente en la memoria de algún célebre personaje de la corte de Carlos IV, ni aquellas manolas que santiguaban con una pesa de dos libras a los soldados de *Murat* que osaban requebrarlas... Hasta en la ropa, cuando no se viste el uniforme legal que iguala al rico con el pobre y al noble con el plebeyo, hay cierta arbitrariedad, cierta insubordinación que se asemeja mucho a la anarquía. Ya no hay traje nacional para nadie, como no se busque en alguna arrinconada e insignificante aldea. Vemos a más de un señor titulado ataviarse con zamarra y sombrero calañés, como vemos a más de un proletario menestral proveerse de levita en los portales de la Calle Mayor... (Obras completas, V, 504)

Bretón, que publicó “La Castañera” en 1843, patentemente estaba hablando de la España fernandina y pos-fernandina. A pesar del absolutismo de Fernando VII desde 1823 hasta 1833, y tal vez alentado por él, la clase media de la primera parte del siglo XIX crecía seguramente y llegaba a ser cada vez más el principal tema de la literatura. El dramaturgo que mejor representó la clase media de los años 1830, 1840 y 1850 fue Manuel Bretón de los Herreros. (Y aquí me toca hacer una observación singular, con respecto a la novela).

Los críticos de Francia han equiparado a Bretón a su propio novelista, Honoré Balzac (1799-1850). Han dicho que las cientitantas comedias bretonianas son

“...un perfecto cuadro, a menudo encantador, de la sociedad durante la época de Doña Cristina y Doña Isabel.”

han observado además que Bretón siempre será el primer comediógrafo de España en el siglo diecinueve. “El Balzac de la burguesía española entre 1830 y 1860”. Para que no parezca inusitado comparar al comediógrafo de un país con el nove-

lista de otro, debemos tener en cuenta que Fernán Caballero no publicó su novela, *La gaviota*, hasta 1849, y que la novela realista no adquirió merecida fama en España hasta 1868, cuando Galdós empezó su ilustre carrera con *La Fontana de Oro*. De este modo, durante los años 1830, 1840 y 1850 Bretón escribía la comedia humana española para el teatro, mientras que Balzac escribía la comedia humana francesa como novela, en prosa. Con su insistencia en el uso del verso, que dilucidó en su discurso académico de 1837, Bretón instintivamente adaptaba una antigua forma, la comedia del Siglo de Oro, a un nuevo tema –la civilización decimonónica, su orden social en transformación, y su propensión al realismo. Bretón fue el último baluarte de una antigua tradición, en vista de que Manuel Tamayo y Baus (1829-1898) abandonó el verso de sus primeros dramas para la prosa, y Enrique Gaspar (1842-1902), buen versificador, más tarde llegó a despreciar versificación en el teatro.

En su historia de la literatura española, Ángel Valbuena Prat trata del “agotamiento de la novela en el siglo dieciocho”. Puede decirse que a principios del siglo XIX la novela quedó agotada. El escritor que llenó la brecha hasta la aparición de *La gaviota* en 1849 y de *La Fontana de Oro* en 1868 fue Manuel Bretón de los Herreros.

Cuarto aspecto: La batelera de Pasajes

Un viejo refrán nos enseña que para gustos hay colores, y creo que en este sentido, mi gusto es el mismo que el de otros lectores: Mis obras predilectas *son ¡Muérete y verás!* y el retrato de Don Frutos en *El pelo de la dehesa*. No obstante, para mí el arte de Bretón alcanzó su punto culminante en el primer acto de *La batelera de Pasajes* (1842): Es la primera joya de la corona bretoniana. Este acto “es de Lope”. No hay nada comparable en el teatro del siglo XIX.

Después de terminarse la guerra carlista en 1839, Bretón junto con muchos españoles, empezó a viajar a la costa vascuence por sus vacaciones. Allí visitó al pueblo de Pasajes, donde el viajero necesitó un barquito abierto, un batel, para pasar de una punta a otra. Las remeras de estos barquitos fueron las célebres batelelas de Pasajes, que han sido descritas por Victor Hugo. Su retrato de ellas es como un paráfrasis del primer acto de Bretón:

Acto I:

La escena representa la ensenada del puerto de Pasajes, en el sitio de La Herrera, camino de San Sebastián. Rompe el día: una consideración artísticamente trascendental puesto que el director puede escenificar los cuadros en semi-oscuridad hasta la entrada del Capitán en cuadro; entonces se puede aumentar las luces, haciendo que él emerja como si fuera de la oscuridad, cumpliendo el ensueño de Faustina, la batelera.

Faustina, la bella, muy bella descalza moza de Pasajes, la del blanco pie, cabellos dorados y elegante figura está amarrando su batel a una peña y hablando con su amiga Petra. Esta ha amanecido bien, pero no Faustina, que ha soñado con un hombre gallardo, un capitán, que le ha pedido la mano en matrimonio. La vaga imagen del capitán persiste en su magín, y ella se pregunta si alguna vez le va a conocer. Está inquieta. Petra le dice que más vale bajar las miras, a un cabo o sargento, o un buen mozo como Pablo, el pescador de Lezo, ya inscrito en el ejército. Pero Faustina responde: “Quiero querer, lo confieso, mas no sé cómo ni a quién”. Ella tiene veinte años, no es la niña de catorce años que era al despedirse Pablo, y en el alma lleva la imagen de su capitán.

Entre bastidores se oye una canción, y en el cuadro, aparecen las proas de varios bateles, cada uno guiado por una batelera de Pasajes. Las bateleras cantan su coro:

Aprisa vengan aprisa,
que en leche la mar está
¡laralá!
y fresca como la brisa
pasará la batelera
al que quiera y como quiera
de allí para aquí, de acá para allá,
¡Talaralá, laralá!

Algunas se acercan a Faustina a disputar con ella, por tener celos, pero entonces se ve a un pasajero y todas hacen cola y empiezan a llamarle, de la misma manera descrita por Victor Hugo. Entonces sabemos por qué ni siquiera una batelera se atreve a adelantar un paso:

Batelera 1ª: Ea, a formarnos en ala
como de costumbre
y a la que adelante un paso,
pagará, ya lo sabéis,
sagardúa para todas.

El viajero es el Capitán Bureba, que clava la vista en Faustina:

¿Por qué así tan retirada,
bella barquera?
Tú has de ser mi batelera,
ya que me dan a escoger.

Las otras bateleras se marchan para proveer transporte a los del pueblo.

En la última escena del primer acto Bureba galantea a Faustina con el idioma culto de un hombre erudito. Y está guapísimo en su uniforme militar:

¡Bien Raya una y mil veces
la playa de la Herrera
que cría entre sus peces

tan linda batelera.
Con esa rubia trenza
sobre el airoso talle
y el sombrerillo leve,
que amor formar lo pudo
y albo como la nieve
el bello pie desnudo.

Se intercalan varios diálogos aquí. Entonces Bureva continúa, lisonjeándola:

¿Y quién no lo sería
luego que te mirara
Que hay mucha poesía
en tu donosa cara
y pongo por testigo
al cielo ¡oh mi tesoro!
Que la verdad te digo
si digo que te adoro.

Sí, batelera mía,
y si el amor te humana
bien puede ser que un día
tú seas capitana.
¡Tan bella criatura
remar cual galeote!
¡Faustina! Yo te adoro.

La joven está confusa, y por entre los versos del capitán se esfuerza por liberarse de su encantamiento:

Eh, ¡señor!, no comience
a usar esos... lenguajes,
Mas claro es el vascuence
que hablamos en Pasajes.

Faustina le dice que el maestro del lugar es poeta y que “miente que se las pela”. Le dice a Bureba que sus palabras no son creíbles (“Esa no cuele”, dice)

Cuando él procura tocarla, responde chispeante:

¡Quieto, no soy guitarra!

Pero poco a poco ella cae en su red, y por fin no alcanza a hacer más que repetir un débil refrán, sólo postergando la crisis:

Vamos a Pasajes, a ver al comodoro.

En el último verso del primer acto, Faustina rema con la mano derecha; pone el índice de la izquierda en sus labios, y dice:

¡Chist!... ¡Boga, Petra, y vamos a ver al comodoro!

Todas las bateleras asoman al fondo, repitiendo su coro:

Aprisa, vengan aprisa,
que en leche, la mar está,
¡laralá!
y fresca como la brisa
pasará la batelera.

TELÓN

No sabemos el sino de Faustina, pero podemos adivinarlo. El gallardo capitán con sus versos irresistibles se ha conformado a la imagen en su magín. Su talle corresponde al ideal que guarda Faustina, y ésta será suya.

El encanto sin par del Acto I se halla en su naturaleza fragmentaria, que se parece a los romances de España. De estos romances ha escrito Don Ramón Menéndez Pidal:

Pero al hojear un Romancero del siglo XVI nos sorprende la gran abundancia de asuntos inacabados... El Infante Arnaldos que todos admiran como la principal obra maestra del Romancero, como arquetipo de baladas, no es otra cosa que una versión fragmentaria: aquí el corte brusco transformó un sencillo romance de aventuras en un romance de fantástico misterio, y esto no fue por casualidad, sino después de varias tentativas de un final trunco, algunas de las cuales se nos conservan en los cancioneros antiguos. El acierto en el corte brusco aparece así como una verdadera creación poética.

El fragmentarismo del Romancero es, pues, un procedimiento estético: la fantasía conduce una situación dramática, hasta un punto culminante, y allí, en la cima, aletea hacia una lejanía ignora, sin descender por la pendiente del desenlace. [R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, 5ª de (Madrid. Espasa-Calpe, De. Austral, 1982)]

El primer acto de *La batelera* revela la misma arte fragmentaria como el célebre romance, *La Mora Moraima*:

Yo me era mora Moraima,
morilla de un bel catar,
cristiano vino a mi puerta,
cuitada por me engañar.

El engañoso cristiano dice en buena algarabía que es el moro Mangote, hermano de la su madre y convence a Moraima por sus mentiras, y por último ella abre la puerta de par en par:

vistiérame una almeja,
no hallando mi brial,
fuérame para la puerta
y abrila de par en par.

La breve almeja de Moraima revelará su belleza corporal, así como los descalzos pies de Faustina revelan la suya. Y el último renglón, “abrila de par en

par”, le deja suspenso al oyente, del mismo modo que el verso de Faustina, “vamos a ver al comodoro.” Los oyentes sabemos y a la vez no sabemos. Tanto la comedia sobre la batelera como el poema de la morilla “aletean hacia una lejanía ignota.”

El acto I es un fragmento, algo como un episodio del Romancero. La comprobación de su naturaleza fragmentaria (“procedimiento estético”) puede verificarse en los Actos II, III y IV, que son en realidad una comedia de tres actos, separados de la ensenada y bahía de Pasajes. Aunque constituyen un drama bastante interesante, no llegan al altísimo nivel poético del primer acto.

Quinto aspecto: “Las Comediejas”

El 9 de febrero de 1883, Bretón escribió una carta a su amigo, Mariano Roca de Togores, Marqués de Molíns, diciendo:

Ahora me ha dado por escribir *comediejas* en uno o a lo sumo en dos actos... [“Bien es verdad que sólo así podría”] complacer a las actrices, que a porfía me piden algo de mi capricho para sus funciones de *beneficio*. [El Marqués de Molíns, *Bretón de los Herreros* (Madrid: M. Tello, 1883)]

El sufijo *-eja* en *comedieja* sugiere que Bretón suele escribir obras únicamente para ganar dinero, obritas de clase B o C que proporcionan diversión tal vez por una noche pero que quedan olvidadas enseguida. (En inglés se dice *potboilers*.) Pero este juicio de Bretón con respecto a su propio teatro es indigno de confianza. Hizo tal comentario en el mismo momento en que los criticones, los aristarcos, subrayando lo *útil* en el drama, le acusaban de superficialidad: a menos que una comedia fuera dramática con un mensaje serio, no estaban dispuestos a acogerla. Al contrario, algunas *comediejas* de Bretón son de veras joyas literarias, como un cuento corto de Pardo Barzán, una fábula de Hartzzenbusch, una leyenda de Zorrilla, una *tradición* de Ricardo Palma, las historietas de Alarcón, o un entremés de siglos anteriores.

Bretón escribió treinta *comediejas* originales y tradujo otras veintisiete del francés, así que en este género estaba en su elemento. De las originales, la mayoría tienen lugar en Madrid, y la mayoría, como las comedias mayores, están escritas en verso.

Ahora pienso describir una de las *comediejas*, la del título *Frenología y magnetismo* (1845); magnetismo, claro, quiere decir hipnotismo. En una nota al pie de su manuscrito, Bretón explica el tema:

La presencia en esta corte del famoso frenólogo y magnetizador, *Cubí*, y sus experimentos y lecciones en ambas materias, las pusieron en boga por una temporada; y, como acontece en casos semejantes, no faltaron aficionados atrevidos e ignorantes que se diesen a ejercer una y otra habilidad a diestro y a siniestro. Este abuso es lo que el autor se propuso ridiculizar en la

presente fábula cómica; y no a personas determinadas; ni tampoco a las referidas artes o ciencias; pues ni para ensalzarlas ni para deprimirlas se considera juez competente.

Por lo tanto, *Frenología y magnetismo* es una comedia tópica, pero además una comedia de figurón, que extrema la sátira hasta convertirla en caricatura.

La comicidad, argumento y lenguaje de esta comedia dependen del ridículo aspecto y acciones de don Lucas Pérez Orduña, el viejo frenólogo, que quiere casarse con la joven viuda, Luisa. ¿Dónde está la persona que haya oído redondillas rimando en una consonancia como ésta:

Mas ya probaré en *detall*
que no es farsa ni pamema .
el admirable sistema
del famoso doctor *Gall*.

Don Lucas es un verdadero espectáculo en sí mismo, vestido de elegante ropa pasada de moda. Bretón escribe: “Don Lucas aparece vestido, como suele decirse, de tiros largos, pero muy atrasado en la moda y con colores ridículamente chillones y mal combinados”.

Después de palpar, como buen frenólogo, las cabezas de dos candidatos, los despide como inelegibles para el oficio de criado.

Don Lucas: Vea usted otra ventaja
del sistema del doctor
Gall. Para admitir criados
ya los informes no son
necesarios. Registremos...
(Palpándole la cabeza al criado primero)
Criado 1º: [Temblando] ¿Qué hace usted? ¡Extraño humor!)
Don Lucas: ¡Qué espantoso desarrollo,
qué montaña en la región
del orgullo!... ¡Vete! ¡Vete!
Criado 1º: ¡Virgen Santa! Pues, si soy
humilde como un borrego
y a nadie guardo rencor...

Don Lucas echa por todas partes vocablos como *protuberancias*, *amatividad*, *chistosidad*, *craneoscopia*, y *órganos adquisitivos*. Acaba de palpar el cráneo al segundo candidato:

Ceferina: ¿Por qué le despide usted con tal furia?
Lucas: Por ladrón...
Luisa: ¿Es posible? ... ¿y cómo?...
Lucas: Su órgano adquisitivo es atroz.
Y está en el último grado
de malicia y perversión.
Ceferina: Mire usted no se equivoque.
Lucas: ¿Quién? ¡Yo equivocarme!... No.

A renglón seguido Don Lucas emplea a un criado cuya cabeza tiene “bien equilibrados los órganos”, y este criado le roba el reloj.

Lucas se pone en ridículo girando alrededor de Luisa, con unos espejuelos, examinando su cabeza, y procurando palpar ésta para averiguar qué tipo de esposa será. Él cree ver la veneración destacándose en su cráneo: luego será buena esposa. Al final, Luisa se somete al magnetismo (a la hipnosis), lo cual acarrea la ruina de Don Lucas. Fingiendo estar adormecida Luisa murmura que se casará con Don Lucas, pero lo llama feucho y ridículo. El viejo bobo, ricachón, recela de sus motivos, y ya no se casará. Una vez más los jóvenes vencen al *senex*. Luisa se casará con su verdadero amor, Manuel.

En su *Ars poética* Horacio hablaba de lo *dulce et utile* en la poesía, y los españoles –López Pinciano Cervantes, Tirso y otros–, imitando su ejemplo, adaptaron el lema de *deleitar enseñando* en la poesía, o sea, la literatura deleita y enseña. Bretón sigue este concepto en *Frenología y Magnetismo*, donde nos ofrece deleite en las bufonadas de don Lucas y la victoria de los jóvenes amantes, y a la vez una sátira provechosa. Bretón se equivoca: esta “comedieja” no es tal, sino una comedia de alta calidad. Pertenece al género chico conjuntamente con las obras de Ramón de la Cruz, Ricardo de la Vega y Carlos Arniches. No se debe desdeñar el género chico.

Sexto aspecto: Los sentidos corporales (1867)

La última comedia de Bretón es *Los sentidos corporales* que se debe comentar por razones tanto filosóficas como literarias. Fue estrenada en 1867. El ambiente de esta comedia son los suntuosos jardines de Aranjuez.

El primer acto se parece a un certamen poético del siglo XVII. Cinco personajes, en competencia, glorifican los cinco sentidos. Flora encomia la primavera con sus aromas, el olfato; Filomeno, la música y canción, el oído; Adolfo, la alegría del gusto; Ángela, la vista de las estrellas y nieves del Moncayo; y Desiderio elogia la nobleza del tacto: Los cinco sentidos corporales. En un trozo ingenioso el misántropo don Bruno Velarde agrega un sexto sentido, el sentido común, que, según él, se opone a la alegría:

¿Y quién, seres descreídos,
quién no reconoce, quién,
que si gozan los sentidos
penan y rabian también.

Bruno habla del mundo tan corrompido y de la infame idolatría, al oro y a los placeres, que ve en hombres y mujeres:

y pues tanta es la crueldad
de que hizo gala conmigo
me *hastía* la sociedad,
la detesto y la maldigo

La acción de los dos últimos actos concierne a la conversión de Don Bruno. Dentro de su misantropía es sobre todo misógino, hasta que conoce a Ángela, mujer que entiende que Bruno “llora la ingratitud de alguna falsa mujer.” Y Ángela tiene la fuerza de ser mandona:

¡Desventurado mortal
aquel a quien nada alegra!
Destierre usted esa negra
misantropía infernal.

Cariñosamente le dice a Bruno que está enfermo y que la enfermera es ella.

A causa de mala inteligencia Bruno por poco entra en un duelo con don Adolfo, pero la dulzura de Ángela salva todos los obstáculos. Por fin, Adolfo se casará con la linda marquesa Rosa, y Bruno, el tremendo misántropo de marras, se casará con su adorada enfermera.

En esta comedia se ve de nuevo el principal tema bretoniano: el amor de la naturaleza, el de un hombre con una mujer, vence todos los estorbos erigidos por la sociedad u otro agente; pero aquí se añade la filosofía que impregna toda su literatura, a saber, EL EQUILIBRIO ENTRE LO CORPORAL Y LO ESPIRITUAL. Detrás de los cinco sentidos, sosteniéndolos, informándolos, alentándolos, hay una forma invisible, impalpable, pero no menos real que los sentidos, el alma. En su discurso de clausura, don Bruno recita estas redondillas:

Hoy negando, aun más que ayer,
a los sentidos la palma,
veo en las dotes del alma
el timbre de nuestro ser.

Y entonces alude a su cáncer de misantropía, y encomia a su adorable Ángela:

Mas de tal enfermedad
no plugo a Dios que yo muera,
y ésta ha sido mi enfermera
mi hermana de caridad.
Felizmente en ella unidos,
veo –¡tales son y tantos!
Dulces y puros encantos
para el alma y los sentidos.

Hay un dulce vínculo, un matrimonio, entre Bruno y Ángela, y además entre los sentidos corporales y el alma. Con esta visión del mundo, Bretón nunca es puritano, y siempre optimista.

Bretón raras veces empleó el sentimentalismo y tono empalagoso de algunos dramaturgos del siglo XIX y no solía escribir melodramas. Sólo criticó los vicios contrarios a la Naturaleza, que pueden reducirse a la hipocresía, y por tanto se parece al autor de *Tartufo*, Molière.

Me toca ahora cerrar esta ponencia con un digno epitafio abarcador de vida y obra de Manuel Bretón de los Herreros. Varios dichos surgen a la mente, de los críticos y de Bretón mismo:

- (1) Descubrió de nuevo la veta de júbilo nacional. (Charles de Manade).
- (2) El poeta escribe así como habla todo el mundo. (Georges Le Gentil)
- (3) Casi siempre riendo,
raras veces llorando,
corregir las costumbres,
deleitando. (Modesto Lafuente)
- (4) Ridendo dicere verum
Quid vetat? (Horacio)
- (5) La España de esta fecha en él te pinto
Tal como yo la veo; te lo juro. (Bretón, *Obras V*, 349)
- (6) ... y los pueblos quieren variedad
en las funciones teatrales. (Bretón, *Obra dispersa*, 67)
- (7) La amistad siempre es ambigua entre el hombre y la mujer. (Bretón, *Obras IV*, 397)

Pero el dicho más apropiado que he visto para resumir el sentido de la existencia de Manuel Bretón de los Herreros proviene de la pluma de Dámaso Alonso:

También Dios se refleja en unos
bellos ojos de niña.

[Dámaso Alonso, *La poesía de San Juan de la Cruz*
(Madrid: Aguilar, 3.^a ed., 1958) p. 74]