

**LA DEBATIBLE EXISTENCIA DE UNA “COMEDIA
ROMÁNTICA”: MUÉRETE... ¡Y VERÁS!,
DE BRETÓN DE LOS HERREROS,
COMO PARODIA Y PASTICHE
DE LOS DRAMAS ROMÁNTICOS**

THE EXISTENCE OF A “ROMANTIC COMEDY”
OPEN TO DEBATE:
BRETÓN DE LOS HERREROS’S *MUÉRETE... ¡Y VERÁS!*
AS PARODY AND PASTICHE OF ROMANTIC DRAMAS

Miguel Ángel MURO MUNILLA

Universidad de La Rioja

miguel-angel.muro@unirioja.es

Resumen: Este artículo participa en la polémica sobre la noción de comedia romántica. Después de revisar de forma crítica los argumentos de las aportaciones más relevantes sobre este asunto, se centra en la obra de Bretón de los Herreros *Muérete... ¡y verás!* —presentada por varios especialistas como ejemplo acabado de comedia romántica— y defiende que se trata, en realidad, de una curiosa mezcla de parodia y pastiche de los dramas románticos.

Palabras clave: Bretón de los Herreros. *Muérete... ¡y verás!* Comedia y drama románticos. Parodia. Pastiche.

Abstract: This article participates in the controversy about the notion of romantic comedy. After critically reviewing the most relevant contributions to these notions, it focuses on the play by Bretón de los Herreros' *Muérete... ¡y verás!* —presented by several specialists as a perfect example of romantic comedy—. It also defends that it is, in fact, a curious mixture of parody and pastiche of romantic dramas.

Key Words: Bretón de los Herreros. *Muérete... ¡y verás!* Romantic comedy and drama. Parody. Pastiche.

1. ANTECEDENTES DE LA CONTROVERSIA SOBRE LA POSIBILIDAD DE UNA COMEDIA ROMÁNTICA

Rupert Allen (1966), Ermanno Caldera (1978) y otros especialistas en el romanticismo español, suscitaron hace algún tiempo el debate sobre la presunta existencia de una comedia romántica en España, señalando, de modo específico a la comedia de Bretón de los Herreros *Muérete ¡y verás!* como la prueba fehaciente de ella. El asunto tenía su origen en la crítica del estreno de la obra (el 27 de abril de 1837, en plena eclosión romántica) que hizo un periodista de *El Eco del Comercio*, quien la denominó “comedia romántica”.

Lejos de haber acuerdo sobre el romanticismo de la comedia, la crítica se divide en propuestas extremas, entre los que la quieren considerar como “comedia romántica” (Allen, 1966; Caldera, 1978; Escobar, 1995 o Medina 1992) y quienes la ven, al contrario, como una clara sátira o parodia del romanticismo (Brett, 1935 o Romero Tobar, 1994). En una posición más matizada quedan autores como Peers (el gran defensor del *eclecticismo* en el movimiento romántico español), que la califica de “semirromántica” (1973: 356), Alonso Cortés, quien considera que Bretón aminora en ella (y en *La batelera de Pasajes*) el elemento cómico “para

aproximarse más al drama, o cuando menos a la comedia seria". (1968: 269), Crespo Matellán (1979: 80-1) quien entiende que en *Muérete... ¡y verás!*, como en *Todo es farsa en este mundo*, Bretón "pone en solfa el teatro romántico coetáneo" (si bien, en este caso, "la parodia se reduce a detalles concretos a lo largo de toda la obra, con lo cual queda muy difuminada, y atenuada su fuerza satírica"), o Patrizia Garelli, quien de forma acertada, a mi juicio, ve en ella elementos románticos pero también parodia del romanticismo (1997: 361).

En otros países no hay noticia de ese tipo de comedia. En Francia, consideran Oliva y Monreal (1994: 268) que la comedia romántica se redujo a las obras compuestas por Musset sin esperanza de publicarlas, en las que, en decorados irreales, "se dan cita galanteos, celos, melancolías y gestos de desesperación". Pero es claro que no es este el tipo de comedia al que nos referimos, mientras que la obra del famoso Eugène Scribe (que sería el referente más cercano para los autores españoles) no es calificada de "romántica" ni en los estudios franceses ni en los españoles (Iñarrea, 2000). En el teatro inglés la denominación "comedia romántica" se aplica a algunas comedias de Shakespeare (como *A Midsummer Night's Dream*) y de otros autores isabelinos que tratan el tema del amor de forma idealizada y terminan los conflictos entre los amantes de forma feliz.

La cuestión de si es posible una comedia romántica es interesante porque permite plantear un asunto propio de la teoría de los géneros literarios vinculado a una forma específica de concebir el mundo. Se trataría de reflexionar, en el fondo, sobre si el romanticismo admite la comedia o la rechaza de plano para utilizar solo el drama como vehículo ideológico y estético.

2. EL ROMANTICISMO SUBVERSIVO Y EL "DRAMA ROMÁNTICO"

Como es bien sabido, el Romanticismo es una categoría cultural e histórica compleja (Wellek y Warren, 1985: 319), o un fenómeno espiritual

(Pacheco y Vera Saura, 1997: 9-10), una nueva sensibilidad, una filosofía y una estética (D'Angelo, 1999: 14-15) o un sistema doctrinal (Artola, 1973: 341). Singularmente acertada para entender esta categoría me parece la observación de Martínez de la Rosa, en su ensayo *Espíritu del siglo* (1835: 29-30), del desajuste que se estaba produciendo en la sociedad entre las instituciones, por un lado, y las necesidades y aspiraciones de los ciudadanos, por otro; diagnóstico que repitió Aranguren al considerar al romanticismo como “la expresión y aun explosión de una crisis de *desajuste* y consiguiente pero penoso *reajuste* a un mundo nuevo: el mundo de la revolución política y de la renovación industrial” (Aranguren, 1967: 80).

Los rasgos que caracterizan al romanticismo son muy numerosos y hasta contrapuestos, como bien enumera Alborg, resumiendo a H. G. Schenk (*The Mind of the European Romantics. An Essay in Cultural History*):

[...] sueños utópicos para el futuro junto a la nostalgia por el pasado; tendencias nihilistas junto a la desesperada búsqueda de una fe; exaltación de la religiosidad tradicional junto a la negación de toda creencia. Pero quedan — digamos— por recorrer otras muchas caras del poliedro: cosmopolitismo frente a nacionalismo, regionalismo y localismo, tres círculos concéntricos del yo; evasión en el tiempo y el espacio frente a la inmersión en el más excluyente intimismo; exaltación de la energía frente al exacerbamiento de lo sentimental; optimismo desenfrenado frente a constante insatisfacción, nacida precisamente del imposible logro de tantas apetencias (Alborg, 1980: 21).

Por esta misma complejidad, considero no solo conveniente sino esencial distinguir entre un romanticismo liberal y otro conservador (como plantean Tollinchi, 1989: 973-974; o Shaw, 1997: 314-316), teniendo en cuenta los rasgos que predominan en ellos y teniendo claro que es el *liberal*

el que mejor representa el espíritu de aquella crisis o, de otro modo, que es el que, en líneas generales, ha sido adoptado por la crítica como el más representativo.

A los efectos de nuestra reflexión, me interesa destacar que su visión del mundo es preferentemente pesimista, dramática e, incluso, trágica: Hegel, de forma acertada, habló en su *Fenomenología del espíritu* de “conciencia desgarrada” (o “desdichada” o “infeliz”) para referirse a esta condición (2010: 122). Las grandes obras románticas, incluso las vidas de los autores románticos más representativos, manifiestan un hondo pesimismo vital, el convencimiento de que la infelicidad es connatural al ser humano (muy acusado en Leopardi), la insatisfacción por el fracaso de los anhelos y la decepción por lo pedestre y grosero de la realidad, el ansia de vida (hasta excesiva), que se resuelve en desesperación por la constatación de lo imposible, el fracaso de lo más hermoso (como sucede en Werther) y la conciencia de la nada (subrayada con acierto por Octavio Paz, 1986: 73). La vida se ve como “un problema insoluble, un enigma en cuyo desciframiento se compromet[e] la existencia entera” (Pacheco y Vera Saura, 1997: 9-10) y se compromete con pasión; como bien dice Safranski: “Lo romántico busca la intensidad hasta llegar al sufrimiento y la tragedia.” (2009: 352).

En este sentido, quizá no haya un aspecto más definitorio de la tragicidad romántica que la angustia existencial que produce en el romántico la conciencia aguda de la temporalidad (Casalduero, 1967: 216 y 223), que suele sustanciarse en el drama en el motivo del plazo. En el romántico, el temor a la muerte se entrelaza con la atracción que esta provoca en él, bien sea como final de los padecimientos, bien como esperanza de unión con la amada (por ejemplo, en *Julie ou La nouvelle Héloïse* de Rousseau) o de reunificación con el Uno y con el Todo (Argullol, 1982: 69-70), bien, en fin, como comienzo de algo desconocido y excitante, como ocurre con Empédocles (el personaje de Hölderlin), con Félix de Montemar o con el yo poético de “El viaje”, el último poema de *Les fleurs du mal* de Baudelaire, ya en el simbolismo (Praz, 1999: 102).

Esta cosmovisión, sustancialmente trágica (Argullol, 1988: 207), que no pudo plasmarse en la tragedia neoclásica porque esta se sentía como forma propia de otros tiempos, alejada de lo característico y singular de cada nación (de sus personajes históricos, de forma singular; Gies, 1997: 312), incapaz de acoger de forma sintética tanto la dialéctica entre lo sublime y lo grotesco (Hugo, 1971: 37-38) como la mayor complejidad ideológica de los valores morales (Ballesteros, 2003: 49), encontró en el drama la forma adecuada y eficaz para manifestarse e intentar conmover al espectador, apoyado en lo que Gies denomina la “gramática de la subversión” (1982: 58): la teatralidad y espectacularidad del drama y de su puesta en escena se avenían bien con las grandes pasiones y las catástrofes apoteósicas que las culminaban; la singularidad y soledad de sus protagonistas masculinos, su pasión amorosa correspondida por las amadas pero rechazada por las normas sociales, su rebeldía contra ellas y contra la fatalidad cósmica adversa y su irónica y dolorosa derrota final, rubricada, por lo general, con el suicidio. Cabe recordar, a este respecto, que Víctor Hugo, en su Prólogo a *Cromwell*, considera el drama como la realización romántica más genuina porque pinta la vida en su totalidad y en su complejidad (Hugo, 1971: 41 y 43).

3. LAS CLASES MEDIAS CONSERVADORAS Y SU TEATRO: DRAMA CONSERVADOR, MELODRAMA Y COMEDIA

Si estos son los principales rasgos ideológicos y estéticos que caracterizan al romanticismo liberal, no puede olvidarse que en toda Europa es el conservador el que se afianza y predomina. En España, en particular, el romanticismo es un fruto tardío (Casalduero, 1967: 66) y epidérmico (Argullol, 1988: 205), un epifenómeno (Marrast, 1989: 635-636), dependiente de Francia e Inglaterra y falto de la libertad y de la cultura suficientes para desarrollarse (Artola, 1973: 80).

Las clases medias emergentes (Hartzenbusch, 1883: LIV: Fuentes,

1993 y 2002: 161-166: Muro, 2013) que constituían el grueso del público teatral habitual de los dramas, rechazaron pronto las antítesis ideológicas propias del romanticismo subversivo y las eliminaron por el procedimiento de elegir uno de los dos términos o de buscar el justo medio entre ellos, atemperando, además, la vehemencia con que se vivían o manifestaban. Así, reafirmaron las estructuras sociales frente al individualismo, eliminaron el conflicto temporal apostando por el presente proyectado con esperanza hacia el futuro, hicieron lo mismo con el conflicto religioso y metafísico fortaleciendo la religión tradicional, rearmaron la moral conservadora (que, en el mejor de los casos era la de la Ilustración) y cerraron el paso al nihilismo (y también al idealismo) pertrechándose con una fe sin fisuras en lo positivo. Así, mientras la visión del mundo en la que predominaba el romanticismo liberal encontraba su cauce apropiado en el drama (Shaw, 1997), la del romanticismo conservador hacía lo propio tanto con el drama y el melodrama como, sobre todo, con la comedia. En el drama el romanticismo conservador solo necesitó desactivar los valores que rechazaba (el individualismo exacerbado, el exceso pasional, la angustia existencial, el titanismo o satanismo y la acción del destino cósmico adverso) y resaltar los que le eran cercanos (la moderación, la prudencia y la confianza en la Providencia divina y en las instituciones), mientras que en la comedia se apropió de la fórmula ilustrada y neoclásica, que ya manifestaba estos valores ideológicos (a los que añadió la racionalidad —entendida como sensatez—, el valor de la voluntad, la importancia de la laboriosidad, del cálculo y del ahorro, el prestigio del progreso material, la reverencia al dinero o la importancia del confort), introduciendo en ella algunas novedades propias del espíritu del momento, como la sentimentalización y lo relativo al costumbrismo (que permitía realzar lo propio) y, cuando lo creyó necesario, la sátira de los aspectos más caricaturizables del romanticismo extremado que pretendió hacer pasar como el único existente.

El protagonista de las obras cercanas a la visión del mundo conservadora se opone radicalmente al héroe trágico romántico y es

refractario a sus valores e ideología. (Clarke, s.f.: 1). El ciudadano de las clases medias no gusta por mucho tiempo de tragedias en las tablas (la crítica teatral de Bretón es buena muestra de ello; Miret, 2004) y, cuando quiere emociones fuertes, evita la violencia, la sangre y los cadáveres acusadores y prefiere el melodrama, con la delimitación clara de buenos y malos y sus finales conservadores donde los buenos son resarcidos por los muchos sufrimientos soportados y se restablece el orden conveniente (aunque no importe mucho que sea solo en la ficción). Y, cuando quiere verse reflejado en el escenario (hecho que le complace), acude a ver comedias. Esta preferencia no hay que verla como una pérdida de importancia artística respecto a la aportación del romanticismo liberal porque, si bien Aristóteles concedió la primacía dramática a la tragedia, en cuanto representación de lo más admirable del ser humano, lo cierto es que lo cómico presenta una innegable complejidad muy apta para captar la vida humana cotidiana y, de hecho, como recuerda Plazaola (1973: 354): “Lo *cómico* ha tenido, si cabe, más interpretaciones que lo *trágico*”, en consonancia con la visión del mundo que propone (desde la Risa que moviliza el exceso y la recuperación de la felicidad perdida, hasta la sátira que apunta a la imperfección para mejorar el mundo). De entre estas realizaciones, la risa o la sonrisa de la comedia escrita durante el romanticismo tienen poco que ver con las actitudes ante la vida enunciadas por los teóricos alemanes con las nociones de *humorismo* e *ironía* que corresponden, más bien, al romanticismo subversivo por cuanto suponen un modo elevado de mirar el mundo, sonriendo melancólicamente ante su pequeñez; modo nacido de la oposición a lo sublime, al ansia de infinito, a esa atracción irreprimible por superar sus límites que caracteriza al romanticismo (Richter, 1991: 93 y 97-98; Schlegel, 2009: 35). En este sentido, Jean-Paul entendía lo cómico romántico como “lo sublime destruido”, la entrada de lo finito en lo infinito, de lo ridículo en lo sublime. Lo sublime, lo infinito, lo ideal se destrozan y ello no es inocuo sino que produce el dolor de la pérdida. De ahí que la risa romántica, cuando el ánimo no mantiene su templanza, esté entrelazada con el dolor y las lágrimas y pueda llegar a la risa sarcástica

(Navas Ruiz, 1973: 88-89). Este componente sublime falta en las comedias más representativas del periodo dominado por el romanticismo (Gorostiza, Bretón, Flores Arenas...) y sus preferencias se decantan por la comicidad emanada de la sátira (más o menos leve) de tipos, usos y costumbres (entre ellas de las aspiraciones sublimes del romanticismo). Se trata —sobre todo en el caso de la comedia bretoniana— de una comicidad que, además de servir para mejorar al ciudadano (propósito heredado de la Ilustración), permitía al espectador situarse por encima de los personajes y experimentar un gratificante sentimiento de superioridad. La ironía de estos escritores del periodo romántico, como bien dice Ruiz Ramón refiriéndose a Bretón y, en particular a *Muérete... ¡y verás!*, no será una ironía romántica sino una ironía “de lo romántico” (1979: 340), algo que habré de matizar más adelante.

Frente a la excepcionalidad de los protagonistas masculinos y de los sucesos que viven en el drama romántico, la comedia neoclásica, como señala Luzán en su *Poética* (1974: 404), recomendaba crear la ilusión de realidad mediante asuntos cotidianos protagonizados por gentes corrientes (“personas particulares o plebeyas”), cuya verosimilitud contribuyera a que el público aceptara la enseñanza moral que proponían. Las poéticas de principios del siglo XIX mantienen estos postulados y acentúan la importancia del costumbrismo en la representación de defectos y vicios:

El poeta cómico, cuyo fin es corregir a los hombres de sus impropiedades y extravagancias, debe cuidar de [...] darnos pinturas tomadas de nosotros mismos, satirizar los vicios presentes y dominantes y mostrar a su siglo una copia fiel de sí misma [Blair, 1798-1801: IV, 285] (en Rodríguez Sánchez de León, 2003: 1859).

Algunas comedias españolas de finales del siglo XVIII y buena parte de las del XIX son, en efecto, de tipo costumbrista. Martínez de la Rosa, Rivas, Larra y, sobre todo, Bretón de los Herreros, se aprestan a

representar a las ascendentes clases medias, señalando en ellas algunos defectos mediante una sátira suave y risible (Muro, 2013).

4. DE LA PASIÓN AL SENTIMENTALISMO

Uno de los rasgos románticos más admisibles por parte de estas clases medias en su conjunto es el de la sentimentalidad, como puso de manifiesto la reflexión filosófica alemana (Schlegel, 2005: 79-80). Así como la pasión irracional, motor de los dramas románticos, era sentida como inconveniente por el público moderado, la tierna sentimentalidad sí se acomodaba bien a su bagaje afectivo. En este caso, se trataba tan solo de descender de Werther a Albert, de Saint-Preux a Monsieur de Wolmar porque justamente lo que daba placer era aquello que Schiller consideraba inadecuado en un arte verdadero, frente a lo patético sublime:

Los estados de conmoción decaídos, los enternecimientos delicados, pertenecen a la esfera de lo amable, con la que las Bellas Artes no tienen nada que ver. Lo único que hacen es recrear a los sentidos con escenas lánguidas y exangües, relacionadas con el estado externo, que no interno, del ser humano. Muchas de nuestras novelas y de nuestras tragedias, especialmente de los llamados dramas (híbridos entre la comedia y la tragedia) y de los apreciados retratos de familia, pertenecen a esta clase. No hacen sino producir una descarga de los sacos lagrimales además de un libidinoso alivio de algunos conductos; pero el espíritu se va de vacío, y la nobleza en el ser humano no se ve reforzada en absoluto (Schiller, 2004: 4).

Y de forma similar argumentaba F. Schlegel cuando precisaba el alto concepto que lo sentimental (vinculado a lo espiritual y a un único amor eterno) tiene para el romanticismo y pedía que se separase de la noción desvirtuada de esta alta noción:

Olvida por un momento el significado habitual y desacreditado de lo sentimental, según el cual se entiende casi todo lo que en un modo llano es conmovedor, lacrimógeno y lleno de aquellos buenos sentimientos familiares, por los que hombres sin carácter se sienten indeciblemente felices y grandes, cuando toman conciencia de ellos (Schlegel, 2005: 79-80).

La sentimentalización exagerada en los afectos, y más o menos vinculada con el patetismo, es un componente romántico que informa tanto los dramas románticos como algunas comedias porque ya se daba en las comedias sentimentales (o *larmoyantes*) que precedieron al romanticismo y que trataron de aproximar la comedia a la tragedia (como se ve en los *Entretiens sur "Le fils naturel"* y *Discourse de la poésie dramatique* de Diderot) y de la desvirtuación de este movimiento cuando perdió su pujanza crítica y la pasión trágica se redujo a las almibaradas expresiones de sentimiento amoroso (que es lo que pervive hoy en día como el componente tópico del romanticismo). Reveladoramente, la exageración del sentimentalismo no era sentida por los ciudadanos de las clases medias, que iban conformando la burguesía con sus valores propios (Pérez Garzón, 1978), como contraria al buen gusto que, como norma de conducta general, debía presidir también la realización de las comedias serias.

5. LAS PRESUNTAS "COMEDIAS ROMÁNTICAS" Y MUÉRETE... ¡Y VERÁS!

Muérete... ¡y verás! (escrita en 1837 en plena primera guerra carlista), muestra el desengaño profundo que experimenta don Pablo, un oficial liberal cuando, dado por muerto en un combate contra los carlistas, constata lo pronto que su prometida, Jacinta, y su mejor amigo, el también oficial liberal, don Matías, se preparan para casarse; en contraposición, descubre el amor profundo que Isabel, la hermana de su prometida, le

profesaba en secreto. Decide entonces hacer una broma a lo romántico haciéndose pasar por un fantasma en la fiesta de esponsales de Jacinta y don Matías, al tiempo que esquivo como puede los intentos infructuosos de don Elías, un prestamista, para que le devuelva el dinero que le prestó y que ya daba por perdido con su muerte. Además, afea la conducta de don Froilán, el tío de las muchachas, por no ser un verdadero liberal.

La apreciación del crítico teatral de *El Comercio* sobre la índole romántica de esta comedia fue admitida y argumentada por Rupert Allen en 1966. Sostiene este hispanista que Bretón no puede ser considerado de ningún modo un escritor anti romántico y que, en particular, aprovechó esta comedia para enaltecer el amor profundo de Isabel y Pablo frente al volátil de Jacinta y Matías. Juan Luis Alborg señaló en su momento lo inconsistente de esta argumentación frente a la contraria: Bretón habría subrayado con esta trama el predominio evidente en su tiempo de los amores interesados frente a los “románticos” (1980: 644-645). Con buen criterio de historiador de la literatura, contextualiza la comedia en el conjunto de la obra de Bretón donde no predomina, ciertamente, el idealismo sino la aceptación, levemente satírica, de la condición moderada. La consideración de Alborg valdría también para responder a la tesis similar a la de Allen expuesta por Raquel Medina (1992), quien sostiene que esta comedia de Bretón, con su final feliz para los protagonistas, es un intento logrado de superación del conflicto existencial del romanticismo, haciendo primar el idealismo sobre el materialismo.

En favor de la tesis de Allen y Medina habría que decir que es evidente el aprecio del autor por don Pablo e Isabel aunque no se puede negar que el hombre se enamora de repente y que, en realidad, se enamora, más que de Isabel, del amor que ella le tiene. En los dramas románticos las parejas de amantes están establecidas desde el comienzo y estos experimentan una recíproca pasión irresistible y funesta, mientras que en *Muérete... ¡y verás!* se produce una revelación que es más de comedia que de drama; por ello, el final, con emparejamiento feliz de Isabel y Pablo no es, como quiere Medina, "la revaloración del idealismo romántico"

(Medina, 1992: 1128), sino un casamiento de comedia, vertiginoso y apaciguador de las tensiones. Por otro lado, no se ha de olvidar que es en los dramas donde realmente triunfa el idealismo aunque sea a costa de la vida de los idealistas y justamente porque es a costa de sus vidas: por ahí asoma lo sublime.

La tesis de Allen fue desarrollada y ejemplificada con detalle por Ermanno Caldera en varias publicaciones y, sobre todo, en *La commedia romantica in Spagna* (1978) y se sustenta en lo que este hispanista considera una presencia sustancial en algunas comedias de componentes románticos como la sentimentalidad, el desengaño o los problemas de comunicación que, tratados de forma optimista, y con la rúbrica de un final feliz, darían solución a la visión angustiada del romanticismo liberal transmitida en los dramas, algo que sería muy claro en *Muérete... ¡y verás!*, comedia que considera una parodia seria de *Los amantes de Teruel*.

En realidad, la sentimentalidad de alguna comedia de Bretón y otros autores aparecía ya con fuerza en el prerromanticismo, como parte de la nueva sensibilidad que se estaba gestando; así se comprueba en *El delincuente honrado* de Jovellanos, en *El viejo y la niña* de Moratín y los parlamentos amorosos más o menos lánguidos, patéticos o exaltados por la pasión que salpican pasajes de las comedias de Gil y Zárate o Eugenio de Tapia que, en el fondo, pretendían ser expresión de un amor verdadero. El desengaño también se constata de forma temprana en pasajes de algunas comedias como, por ejemplo, *Indulgencia para todos* (1816), de Gorostiza (un acertado parodiador del romanticismo en las décadas siguientes), sin que por ello se sintieran como románticas. Y, en cuanto, a los problemas de comunicación (que son parte de la esencia del teatro y, como tales, los hay en el teatro de todos los tiempos), ya se denunciaban también en *El sí de las niñas* de Moratín donde sus seguidores habrían entendido necesaria “l’esigenza di un linguaggio franco che esprima i reali sentimenti dell’individuo.” (Caldera: 1978: 74), lejos de la retórica enmascaradora de esos sentimientos (Muro, 2002 y 2011: 91-107)¹.

¹Caldera fuerza, además, la argumentación, afirmando que un personaje de la sátira an-

Un aspecto importante a la hora de calibrar la condición romántica o el grado de romanticismo de *Muérete... ¡y verás!* radica, sin duda, en evaluar cuál es su objetivo, su finalidad ideológica. En el año anterior a *Muérete... ¡y verás!* se había estrenado *El Trovador* y, unos meses antes de la comedia de Bretón, *Los amantes de Teruel* de su amigo Hartzenbusch. En plena eclosión del romanticismo teatral, el ambiente era propicio, pues, tanto para la admiración como para una nueva parodia burlesca. Sin embargo, Caldera no cree que Bretón pretendiera esto sino hacer un “rifacimento”, una reelaboración respetuosa del texto: “Il commediografo insomma prendeva dalla tradizione la leggenda degli amanti di Teruel e programmaticamente la svuotava dei toni esasperati e dei motivi inverosimili, la imborghesiva e l’attualizzava, mantenendo l’essenza dei motivi ispiratori.” (1978: 115). Pero el problema es saber si, con ese “aburguesamiento” y esa atenuación o eliminación de elementos, la obra puede mantener su condición romántica.

Este conflicto lo percibe de forma clara José Escobar en el artículo “¿Es que hay una sonrisa romántica? Sobre el romanticismo en *Muérete ¡y verás!* de Bretón de los Herreros” (1995), pero deja una conclusión confusa, ya que, por no contradecir a Caldera, no opone de forma tajante su idea de que el romanticismo es conflicto sin solución, a la idea del hispanista italiano de que esta comedia soluciona el conflicto romántico. El final, además, donde acepta las palabras del protagonista de la comedia que moteja al mundo de “entremés”, no ayuda a entender mejor el asunto. Escobar señala que Allen y Medina ven en la comedia de Bretón una

tirromántica *Contigo pan y cebolla* es “romántico a modo suo” (1978: 88), que en una comedia insustancial como *El cuarto de hora* (1840) se reformula en clave cómica el tema del tiempo angustioso (el título se refiere a una supuesta creencia sobre el tiempo de debilidad de las mujeres) (1978: 151-162) o que el antiromanticismo de Bretón, evidente, es una forma de romanticismo (1978: 101). Así, las parodias que hace Bretón sobre el romanticismo, numerosas, evidentes y mantenidas a lo largo del tiempo, son para Caldera la reacción de un escritor “pienamente inserito nella linea del romanticismo tradizionalista, *casticista* per meglio dire, di Böhl e di Durán” (1978: 112) y, además, “una scuola di romanticismo” para Bretón (1978: 113).

solución feliz al drama romántico, abogando por el triunfo del idealismo y, en principio, se opone a ello, porque esa solución iría en contra de la esencia del romanticismo, que es problemática, sin solución posible. Sin embargo, acto seguido, elogia la argumentación al respecto de Caldera quien no duda en considerar que en *Muérete... ¡y verás!* Bretón, no solo consigue solucionar el conflicto existencial del romanticismo, sino que logra “el mérito de haber divulgado la esencia del romanticismo”, algo muy discutible. Tal esencia sería la de solucionar el problema de la visión pesimista del mundo del romanticismo y su consecuente angustia existencial por el procedimiento de mostrar que los problemas graves, como el desengaño amoroso, pueden tener solución feliz. Escobar considera que esto supone una especie de domesticación del romanticismo (“aburguesamiento”, decía Caldera), aunque no hace de ello *casus belli*.

Sí enfatiza Escobar lo que cree que ofrece por parte de Caldera la clave del asunto: que *Muérete... ¡y verás!* es una parodia seria del drama romántico y no una sátira risible. Por eso, subraya Escobar su coincidencia con Caldera, en esta comedia no era necesaria la comicidad; se trataría de una comedia seria, “comedia con pensamiento serio”, como señaló Hartzenbusch. Bretón, en opinión de Caldera —subraya Escobar—, habría utilizado esta comedia para reflexionar seriamente sobre el romanticismo. Mediante esta parodia seria, Bretón habría resemantizado el drama romántico de Harzenbusch y habría mostrado cómo el problema romántico y su “mal del siglo”, su angustia existencial, tenían remedio. Con ello se llega a la misma conclusión que antes, aunque ahora Escobar no haga referencia a la “domesticación” del romanticismo. El final feliz de la comedia es la solución: “Sin drama, con el final feliz de una sonrisa reconfortante que deja a todos satisfechos.” (1995: 95). Señala Escobar que esa resemantización es una *desromantización*, pero sigue sin oponerse a la propuesta de Caldera; antes bien, parece que la acepta y que entiende como compatibles ambos extremos. Escobar va aún más lejos y concluye que “Al final la pareja de enamorados puede sonreír feliz, como si dijeran ‘también nosotros somos románticos’” (1995: 95). Pero Escobar no plantea

la cuestión principal: ¿son románticos ya estos amantes?, ¿lo son según la visión del romanticismo subversivo?, ¿según la del conservador (que ya empezaba a prevalecer)? Sin hacer punto y aparte, como si la idea se desprendiera de la anterior, Escobar toma el final de la obra, metateatral (recurso muy del gusto de Bretón y no exclusivo de esta obra) y concluye su artículo diciendo “que el mundo no es un drama, ni siquiera una comedia, sólo un entremés”. Pero esto (que es lo que sostiene don Pablo, aunque, insisto, lo del mundo como entremés lo repite Bretón como un tópico, sin mayor matiz ni profundidad en otras comedias) no tiene consistencia y, de tenerla, sería letal para la propia argumentación de Caldera: el final no sería optimista, sino escéptico (que es lo que cree *Le Gentil*, 1909: 402): el mundo sería una obrilla de teatro hecha para hacer reír con los defectos y engaños de unos y otros. Claro que queda formada la pareja de amantes “ideales”, pero también queda formada la otra y, si se duda de la calidad y firmeza de los lazos que ligan a Matías y Jacinta, ¿por qué admitir la calidad y consistencia irrompible de la de Pablo e Isabel? ¿Por su final feliz, de comedia? Si se quiere una idea más “romántica” de Bretón a este respecto, es mejor pasar del “entremés” al “carnaval”, porque esta es una alegoría a la que Bretón remite con frecuencia (como Larra) y esta sí conlleva la idea romántica del disfraz, la máscara y el engaño, pero no en las tablas del teatro, sino en los salones de sociedad, no en tiempos pretéritos, sino en el suyo propio, el del romanticismo, no entre gentes extrañas, sino entre los ciudadanos de Madrid en ese mismo momento.

6. UN HÍBRIDO DE PARODIA MODERADA Y PASTICHE DE LOS DRAMAS ROMÁNTICOS

No cabe duda de que se ha de conceder la posibilidad de aparición de una nueva modalidad teatral, de una “comedia romántica”, dado que el romanticismo propició la libertad genérica y es un hecho evidente que en la práctica hubo una gran variedad dramática, como se pone de manifiesto con frecuencia en la crítica teatral de aquellos años. Pero del mismo modo

hay que constatar que una presunta “comedia romántica” no aparece como tal ni en la prensa ni en las preceptivas de la época y ello a pesar de que estuvieron muy atentas a captar, describir y sancionar las que aparecían al margen de las normas clásicas y neoclásicas. Además, es llamativo que, después de la observación del crítico de *El Eco del comercio*, no se volviera a hacer alusión a ella ni el propio Bretón repitiera la fórmula teatral (él, tan dado a la repetición) ni otros dramaturgos cercanos (y al acecho de la novedad que propiciara un éxito), como Rodríguez Rubí fueran capaces de captarla y, repitiéndola, asentarla.

Por mi parte, creo, como ya escribí hace algún tiempo, que “en *Muérete ¡y verás!* Bretón produjo una modificación sensible sobre su fórmula básica” (comicidad satírica leve de tipos y situaciones de la época), dando lugar a una comedia novedosa en el panorama teatral del momento. Así, “planteó esta comedia como parodia cómica del romanticismo tópico (sepulcro, campanas, velatorio...)” (Muro, 2003: 1956), pero —y aquí estaría la clave— asumiendo algunos de sus componentes más importantes (desengaño profundo e idealismo sentimental exacerbado). Rompiendo con las unidades de tiempo y lugar, propias de la comedia neoclásica, la configuró en cuatro actos precedidos de títulos similares a los de los dramas románticos pero irónicos: *La despedida*, *La muerte*, *El entierro*, *La resurrección* (los tres últimos no responden a la realidad), con un espacio algo complejo y cambios temporales y, además, dotó a la acción de mayor movimiento escénico (también al gusto romántico), disminuyó la ironía teatralizante, dándole mayor consistencia “humana” al conflicto, por el papel concedido a los sentimientos y a la “sinceridad” con que son vividos (sobre todo, el de la envidia, tan poco “romántico”) y por una mayor complejidad en la construcción de los personajes (Muro, 2003: 1956).

Centrándonos en el asunto que tratamos y tratando de profundizar en él, es claro que *Muérete... ¡y verás!*, aunque da un peso considerable a lo cómico risible en algunas secuencias (sello personal de Bretón alabado hasta por sus detractores), toca también con seriedad otros asuntos en otros pasajes de la obra. Pero no es que se trate de una “parodia seria”

de los dramas románticos sino de una forma textual híbrida (Hutcheon, 1985: 91) en la que se amalgaman elementos y momentos de parodia satírica risible de esos dramas y elementos y momentos de imitación, tomados en préstamo o apropiados de esos mismos dramas, con total seriedad, sin ninguna distancia irónica, es decir, como pastiche, forma esta de intertextualidad vinculada a la parodia (Genette, 1982: 32 y ss.). En la mayor parte de parodias del Romanticismo que hace Bretón (Miret, 2004) hay, ciertamente, una intención de rebajar la importancia de esos textos y de debilitar su fortaleza ideológica y estética y, por tanto, de los efectos disolventes que pudieran provocar en el público, lo que supone, indirectamente, concederles *autoridad* e, indirectamente, homenajearlos como suele ocurrir en estos procesos intertextuales (Bajtín, 1979: 159 y ss.; Blesa, 1994: 61; Pozuelo Yvancos, 2000). Pero en esta obra en particular hay una moderación innegable en la parodia cómica (muy lejos de las caricaturas que Bretón solía aplicar a lo romántico, sobre todo a lo que procedía de Francia) que hace más fácil después el paso al pastiche, a una imitación sin impulso satírico ni la risa que le acompaña (Jameson, 2001: 38), lo que supone un claro homenaje a los dramas románticos. El resultado, en su complejidad, es original, aunque, ciertamente, no puede decirse que el autor lograra dar a la obra una coherencia suficiente y, en consecuencia, una intención definida, posiblemente porque no tuvo conciencia clara de lo que estaba haciendo.

Bretón no mantiene el tono² a lo largo de su obra y pasa del cómico risible al serio³ sin que quede clara su intención ni los motivos que lo

²Allison Peers se refiere solo al primer cambio: "...cuando de improviso se ven [los espectadores] ante una situación más propia de drama que de comedia." (1973: 357), pero luego se suceden varios más.

³Algo a lo que pudo contribuir que la comedia de Bretón pudiera tener al mismo tiempo dos influencias de signo genérico distinto: una comedia de Scribe titulada *Inconsolables*, como señala Le Gentil (1909: 402) y el drama *Catalina Howard* de Dumas como apuntó el Marqués de Molins (1883: 211): "Sustitúyanse los nombres de *Margarita* y *Catalina* del drama francés con los de *Isabel* y *Jacinta* del español; y el sepulcro en el que estuvo Ethelwood por el catafalco erigido en sufragio de D. Pablo, y la situación es idéntica. Una vez vueltos á la vida los desengañados amantes, ambos parece como que se entretienen

impulsan a ello. Así, aunque el tono que predomina es el primero (se adelanta en el título y con él empieza la obra), hay momentos singulares en los que se deja de lado la comicidad para volver de nuevo a ella sin que el espectador sepa qué idea del asunto y del mundo se le quiere transmitir. Así, hay antítesis violentas, propias del romanticismo (boda / funeral), contrastes acusados (visión realista / idealista de la vida) y se exalta el amor constante (más allá, incluso, de la muerte del amado y expresado con gran sentimentalización), enfrentado a la inconstancia del amor (y de la amistad, otro gran valor romántico), pero el uso del tópico romántico del individuo que presencia su propio entierro no es macabro en este caso (actúa contra el romanticismo porque hace ver que no es necesaria la escatología para ello ya que basta con una falsa información), tiende a cómica la broma de la aparición de un espectro con toda la parafernalia que lo acompañaba en los dramas románticos (y la apreciación de Jacinta: “Después que ha resucitado / me parece mejor mozo.”; Bretón, 1999: 276), y lo es sin ambages la duda de una dama que asiste a los esponsales y cree que don Pablo se refiere a ella cuando habla de la mujer a la que ha elegido para casarse tras el desengaño sufrido (Ballesteros, 2012, II: 384). A esto se suman dos elementos cómicos muy bretonianos, como son la ansiedad del prestamista que quiere cobrar como sea, sin lograrlo (primero del vivo y después del “resucitado”), y sus penosos intentos amorosos (con la vista puesta en la dote de Isabel), y un personaje caricaturesco, don Froilán, al que Bretón satiriza sin piedad como egoísta, misántropo, agorero y liberal de fachada. Y, en fin, habría que unir también a todo ello algo tan propio de lo cotidiano como es el grupo de chismosos que critican a don Pablo cuando parte a la batalla y entonan su panegírico cuando lo creen muerto.

En cuanto a los componentes específicos que, presuntamente, harían romántica la comedia, hay que recordar, antes de nada, que una comedia

en dar sustos á sus infieles amadas.” Aunque, como señaló Blanco García, se separen grandemente porque el protagonista de Dumas se venga de su esposa y don Pablo no hace lo propio con su prometida (1891: I, 283).

es un sistema en el que los componentes valen por el todo y por la función del todo y que, por tanto, la presencia de rasgos como el sufrimiento, la angustia, la fatalidad, el desengaño u otros de esta índole no hacen romántica una comedia por sí solos ni, mucho menos, si se desactivan de algún modo, con arrepentimientos o compensaciones afectivas en finales más o menos forzados pero siempre complacientes con el supuesto buen corazón del público. A este respecto, Fernando Doménech dice con brevedad y tino que *Muérete... ¡y verás!* es “una comedia que participa de muchos de los elementos románticos que aparecían en los dramas anteriormente citados, pero en combinación con un agudo sentido de la ironía que hace de la comedia un curioso híbrido entre la sentimentalidad exaltada del Romanticismo más puro y la sátira de ese mismo estilo” (2003: 1927).

Sobre el desengaño que se produce al conocer la verdad de los afectos volátiles y de cómo ayuda a reorientar los valores y la vida en la dirección adecuada (con la inestimable ayuda en el momento oportuno de la aparición de una mujer enamorada de él hasta la médula), hay que decir que este final de *Muérete... ¡y verás!*, sentimental y reflexivo, sin violencia ninguna, es propio de la actitud ilustrada, no de la romántica (muy distinto, por ejemplo, de la venganza implacable que suscita en *El conde de Montecristo* de Dumas padre). Está, además, muy en consonancia con la tradición cómica amable y, aun así, es agrídulce, está teñido de tristeza. No hay alegría franca al final de la obra sino una cierta melancolía porque se ha visto de forma muy clara, y con seriedad, el envés de algunos comportamientos, y el resarcimiento final a los protagonistas (que no llega a borrar del todo el sinsabor), apunta a la vida real donde, cuando se dan casos similares, no suele haber compensaciones afectivas sublimes e inesperadas.

Ya he recordado más arriba que el desengaño menudea en algunas obras de los prolegómenos del romanticismo. El propio Bretón había escrito dos años antes otra comedia con título muy explícito al respecto: *Todo es farsa en este mundo* (donde, por cierto, ridiculizaba y satirizaba a un presunto romántico), y esta idea ética recorre buena parte de su teatro y

lo mejor de su poesía, que son de índole satírica. En la misma línea, cabe considerar que la hipocresía es un comportamiento individual y social intemporal. Hay, incluso, algo de intención filosófica en esta comedia, intención codificada desde el título. Hay experiencias extremas a partir de las que se conoce la verdad profunda de los más cercanos y con ello la vida se ve y se vive de manera muy distinta. El adecuado título puesto por Bretón podría completarse en esta obra con otro de la tradición sapiencial: “No hay mal que por bien no venga”.

En cuanto a la fidelidad amorosa de Isabel (encomiada por la crítica de la época frente a las *Jacintas* de amor volátil, y vista por Allen, Caldera y Medina como modelo afectivo espiritual alejado de los valores pragmáticos, materialistas, que se estaban imponiendo en la mayoría de los órdenes de la sociedad), Bretón, en realidad, trasladó a su actualidad el tipo de amor sublime que los dramas románticos llevaban a épocas pretéritas, con una nota de exageración llamativa, ya que Isabel, a la vista de la facilidad con que su amado es olvidado, expresa una profunda misantropía y le jura amor eterno, no habiendo habido ningún vínculo anterior entre ellos, como señala con acierto Ballesteros Dorado (2012: II, 381). Isabel se separa del modelo de mujer romántica de los dramas y se aproxima al de Bretón y de la sociedad de las clases medias de la época: vive su pasión en silencio y en secreto, la reprime por decoro y por decencia mientras su amado es prometido de otra y solo la revela en un monólogo muy teatralizado (romantizado) y vinculado a lo religioso que es sorprendido por don Pablo; en realidad, tiene más de mujer abnegada que de pasional; es capaz de un amor sin límites, eterno, pero “sin los arrebatos románticos” (Goenaga y Maguna, 1971: 276) y, al mismo tiempo, de algo tan humano como la envidia hacia su hermana, envidia y no celos, que parecerían más “dignos”. Bretón no estaba proponiendo un modelo femenino “romántico” a su sociedad, sino un tipo de mujer dependiente del hombre y respetuosa de las leyes sociales, capaz incluso de refrenar y ocultar su enorme amor por respeto a las normas sociales.

En esta línea ideológica, don Pablo sería también un héroe romántico

(Caldera, 1978: 144-151) aclimatado a la sociedad real contemporánea. Conserva del héroe romántico las cualidades de belleza física varonil y de ser un militar con grado, liberal y defensor de las libertades y el orden constitucional. Bretón subraya tanto este aspecto con manifestaciones encendidas del personaje que, más que de comedia “romántica” —como se pretende—, podría hablarse con propiedad de comedia “política”. Don Pablo tiene también ese punto de desprendimiento económico (o de manirroto, que dirán sus malévolos amigos) y de desenvoltura para burlarse con gracia de un prestamista que vemos en Tenorio y Montemar. Sin embargo, no es aquí el orden cósmico ni siquiera la sociedad, sus normas y leyes, los que van contra sus aspiraciones, ni en el ejército ni en su vida privada. No hay angustia existencial, ni Dios ni el diablo juegan ningún papel en su conflicto. Ni siquiera puede decirse que sea traicionado por su amada, ya que lo que puede reprochar a Jacinta es lo poco que ha tardado en olvidarlo, de lo que se infiere lo superficial de su afecto. Su rival, por otra parte, no es un malvado, un oponente mortal, como los del drama, sino un amigo que solo se declara a Jacinta cuando cree muerto a su prometido y cuya grandeza (que lo haría equiparable a Isabel) se echa por tierra al recurrir a una mentira para terminar de persuadir a Jacinta (Pablo le habría dicho que se amaran ambos si él moría en la batalla). La rebaja del conflicto respecto al del drama romántico es evidente. El héroe (si es que puede denominarse así) no muere sino de forma aparente y, si se quiere, simbólica y, además, tiene una segunda oportunidad, no para jugarse la salvación eterna (como don Juan siete años después en pluma de Zorrilla), sino para conocer el amor verdadero (como en las comedias sentimentales) e, insisto, para desenmascarar al falso liberal contra quien vuelve su enojo, mientras comprende y disculpa a Jacinta y Matías. No es, pues, un héroe que se inmole en defensa de unos principios irrenunciables, sino alguien que aprende y pacta, mucho más de acuerdo con los principios de la nueva sociedad que se estaba consolidando y que apostaba por la moderación, adversa a los extremismos⁴.

⁴En opinión de Caldera, don Pablo tendría un compañero heroico en el protagonismo

Cabría aceptar por todo ello que el autor, sin un designio claro, está acercando la visión del mundo romántica conflictiva a la sociedad de su tiempo y que la forma de hacerlo es la de moderarla, atemperando y hasta desactivando los valores extremos de aquella para que tuviera cabida sin llegar al suicidio o la muerte violenta, hechos simbólicos del fracaso con que el romanticismo denunciaba la imposibilidad de sus valores revolucionarios en una sociedad que claramente iba por otro camino. Bretón está desmontando el romanticismo para quedarse con componentes positivos intemporales, como el deseo de sinceridad o el anhelo de un amor verdadero y constante (que no es lo mismo que la pasión) y, no hay que dejarlo de lado, con situaciones dramáticas atractivas.

Y subrayo la falta de designio y consistencia en su actitud ante el romanticismo y en su proceder en *Muérete... ¡y verás!* porque, además de lo que se observa en la obra, en el mismo año, Bretón escribe su drama romántico mejor recibido por la crítica (Ballesteros, 2012, 2: 458), *Don Fernando el emplazado* (estrenado el 30 de noviembre), con recuperación de un episodio de la historia medieval española (la ejecución injusta de los hermanos Carvajal por el tiránico rey de Castilla, don Fernando IV, un amor arrebatado e inmarcesible, abuso tiránico del poder contra los amantes y plazos angustiosos que terminan en las muertes de los condenados y la del propio rey, emplazado a morir por su injusticia como castigo divino), todo

de la "comedia romántica". Caldera adjudica a don Frutos Calamocha, protagonista de *El pelo de la dehesa* (1840), el título de "eroe comico romantico" (1978: 144-153), lo que, dicho sea de paso, significaría que ninguna de las comedias anteriores, consideradas por él como "románticas", estaba protagonizada por un héroe romántico. La clave de la argumentación del hispanista italiano a este respecto estriba en que don Frutos vive un momento de ilusión amorosa por Elisa, a pesar de que los separan la clase social, las costumbres y los modos de ser. El es un terrateniente aragonés rudo pero sincero y generoso y ella una noble arruinada, acostumbrada a la vida social y a sus etiquetas. Pero el propio Caldera reconoce que ese fugaz sueño de amor cede ante "La realtà e il buon senso." (1978: 150) y los jóvenes se separan. En efecto, es la realidad y el buen sentido lo que se impone en el teatro de Bretón, frente al idealismo ideológico o afectivo. Las cualidades del hombre burgués, como dice Aranguren, no son las del héroe romántico sino las de su ayuda de cámara (1967: 80).

ello ambientado en una dramaturgia espectacular, con castillo, mazmorra y tormentas que se acompañan a la acción y despeñadero por el protagonista y su hermano son arrojados en cumplimiento de la condena real.

Ante el romanticismo, en ese año central para el movimiento, la postura de Bretón es ambivalente. Por un lado, no puede dejar de captar la belleza y la grandeza de los altos ideales que se expresan en dramas como los de García Gutiérrez y de su amigo Hartzenbusch pero, por otro, es incapaz de dejar de ver la realidad de la sociedad en que vive y, muy posiblemente, de no mirar con temor los efectos de un liberalismo exaltado. Por otro lado, es un hombre de teatro cuyo sustento y posición social provienen de coincidir con el gusto del público y es innegable que en ese momento triunfa el romanticismo en los escenarios y que su espectacularidad es muy atractiva. Bretón juega todas las cartas que puede en el mismo momento y, como vengo diciendo, sin una reflexión ideológica ni estética honda sino fiándose de su intuición de hombre de teatro. Fiel a su trayectoria, parodia de forma satírica el romanticismo en sus tópicos pero lo hace con moderación y, además, se deja seducir por algunos de sus componentes o simplemente los aprovecha para ganarse al público: el desengaño afectivo (amoroso y de amistad) y el amor superlativo y eterno que profesa una mujer a la que presenta, *romántico modo*, sola, al anochecer, arrodillada en el atrio de una iglesia donde se ha celebrado el funeral de su amado, vertiendo su amor sin esperanza en una plegaria apasionada. Al mismo tiempo que hace esto en su género predilecto, la comedia, intenta el éxito en el drama, sin que quede la impresión de que está siendo sincero y consecuente con su forma de ver la vida en ninguna de las dos obras aunque, sin duda, *Muérete... ¡y verás!* es la más creíble conociendo su trayectoria literaria y vital. Y un último argumento: a pesar de que esta modalidad teatral señalaba el camino al teatro moderado (que tardó poco en adoptar la fórmula de sentimentalizar los conflictos y de darles soluciones razonables, más o menos forzadas), esta hibridación de parodia risible y pastiche (serio) de *Muérete... ¡y verás!*, donde se entreveraban la burla (con buenas dosis de reverencia) y el homenaje (sin ambages) a los

dramas románticos no volvió a darse ni en la obra de Bretón ni en la de los autores de teatro más atentos al hallazgo de novedades; al menos no se ve en las obras relevantes de los dramaturgos más señalados: Ventura de la Vega, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Tomás Rodríguez Rubí, Adelardo López de Ayala o José Tamayo y Baus (Alonso Cortés, 1968; Casaldueiro, 1974; Ruiz Ramón, 1994; San Vicente, 1997; Muro, 2003).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORG, J. L. (1980). *Historia de la literatura española. IV. El Romanticismo*. Madrid: Gredos.
- ALLEN, R. (1966). "The romantic element in *¡Muérete y verás!*". *Hispanic Review* 24, 213-227.
- ALONSO CORTÉS, N. (1968). "El teatro español en el siglo XIX". En *Historia general de las literaturas hispánicas*, G. Díaz Plaja (dir.), IV, siglos XVIII y XIX, 259-337. Barcelona: Vergara.
- ARANGUREN, J. L. (1967). "La crisis de reajuste de la antigua a la nueva forma de existencia". En *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, 75-92. Madrid: Edicusa.
- ARGULLOL, R. (1982). *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid: Taurus.
- ____ (1988). "El romanticismo como diagnóstico del hombre moderno". En *Romanticismo / Romanticismos*, M. Siguán Boehmer (coord.), 205-213. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- ARTOLA, M. (1973). *La burguesía revolucionaria (1808-1869)*. Madrid: Alianza.
- BAJTÍN, M. (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- BALLART, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.

- BALLESTEROS DORADO, A. I. (2003). *Espacios del drama romántico*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ____ (2012). *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*, vol. II. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- BLANCO GARCÍA, F. (1891-1894). *Historia de la literatura española en el siglo XIX*. Madrid: Sáenz de Jubera Hermanos Editores.
- BLESA, T. (1994). “Parodia: literatura”. En *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Zaragoza, 18 al 21 de noviembre de 1992. Vol. II: La parodia; el viaje imaginario. Zaragoza, Túa Blesa et alii*, (eds.), 57-64. Zaragoza: Universidad de Zaragoza-Banco Zaragozano.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1999). *Obra selecta I. Teatro largo original. Marcela o ¿a cuál de los tres? Muérete ¡y verás! El pelo de la dehesa. La escuela del matrimonio*. Edición de Miguel Ángel Muro. Logroño: Universidad de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos.
- BRETT, L.E. (1935). *Nineteenth Century Spanish Plays*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- CALDERA, E. (1978). *La commedia romantica in Spagna*. Pisa: Giardini.
- ____ (1995). “La sonrisa romántica”. En *Romanticismo: Actas del V Congreso (Nápoles, 1-3 de Abril de 1993). La sonrisa romántica: (sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico)*, 43-49. Roma: Bulzoni.
- CASALDUERO, J. (1967). *Espronceda*. Madrid: Gredos.
- ____ (1974). “El teatro en el siglo XIX”. En *Historia de la literatura española*, J. M. Díez Borque (coord.), 133-162. Madrid: Guadiana.
- CLARKE, G. (s.f.), “El héroe trágico romántico. ‘El camino hacia lo imposible, la seducción del fracaso y la conquista de lo inevitable’”. En <http://www.academia.edu/2115907/> [08/02/2018].
- CRESPO MATELLÁN, S. (1979). *La parodia dramática en la literatura española*. Salamanca: Universidad.

- D'ANGELO, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Madrid: Visor.
- DOMENECH, F. (2003). "Otros autores [de dramas románticos]". En *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*. J. Huerta Calvo (dir.), F. Doménech Rico y E. Peral Vega (coords.), 1926-1937. Madrid: Gredos.
- ESCOBAR, J. (1995). "¿Es que hay una sonrisa romántica? Sobre el romanticismo en *Muérete y verás* de Bretón de los Herreros". En *Romanticismo: Actas del V Congreso (Nápoles, 1-3 de Abril de 1993). La sonrisa romántica: (sobre lo lúdico del Romanticismo hispánico)*, 85-96. Roma: Bulzoni.
- FUENTES, J. F. (1993). "Clase media y burguesía en la España liberal (1803-1874): ensayo de conceptualización". *Historia Social* 17, 47-62.
- ____ (2002). "Clase media". En Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes (dirs), *Diccionario político y social del siglo XIX español*, 161-166. Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORENZO, L. (1976). "Bretón y el teatro romántico". *Berceo* XC, 69-82.
- GARELLI, P. (1997). "El teatro II. 5.4. El teatro de Bretón de los Herreros". En *Historia de la literatura española, Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (dir.), G. Carnero (coord.), 352-363. Madrid: Espasa Calpe.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- GIES, D. T. (1982). "Imágenes y la imaginación romántica". En *Romanticismo I. Atti del II congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano. Aspetti e problemi del teatro romantico*, 49-59. Génova: La Quercia edizioni.
- ____ (1997). "El teatro clasicista durante el reinado de Fernando VII y el Romanticismo". En *Historia de la literatura española, Siglo XIX (I)*, Víctor García de la Concha (dir.), Guillermo Carnero (coord.), 300-313. Madrid: Espasa Calpe.
- GOENAGA, Á. Y MAGUNA, J. P. (1971). *Teatro Español del siglo XIX*.

Análisis de obras. Nueva York: Las Américas.

- HARTZENBUSCH, J. E. (1883). “Prólogo a la edición de 1850”. En Manuel Bretón de los Herreros, *Obras*. I, LI-LVII. Madrid: Ginesta.
- HEGEL, G. W. F. (2010). *Fenomenología del Espíritu*. Edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Madrid: Abada-UAM.
- HUGO, V. (1971). *Prólogo a Cromwell o Manifiesto romántico*. Traducción de J. Melendres, Introducción de Henri de Saint-Denis. Barcelona: Península.
- HUTCHEON, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- IÑARREA, I. (2000). “Bretón traductor de Scribe”. En *La obra de Manuel Bretón de los Herreros. II Jornadas Bretonianas*, Miguel Ángel Muro (coord.), 99-116 Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- JAMESON, F. (2001). “La lógica cultural del capitalismo tardío”. En *Teoría de la postmodernidad*, 23-72. Madrid: Trotta.
- LE GENTIL, G. (1909). *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*. Paris: Hachette.
- LUZÁN, I. de (1974). *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies (Ediciones de 1737 y 1789. Con “Las memorias de don Ignacio de Luzán” escritas por su hijo*. Introducción y notas por Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid: Cátedra.
- MARRAST, R. (1989). *José de Espronceda y su tiempo. Literatura, sociedad y política en tiempos del romanticismo*. Traducción castellana de Laura Roca. Barcelona: Crítica.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, F. (1835). *Espíritu del siglo*. Tomo I. Madrid: Imprenta de don Tomás Jordán.
- MEDINA, R. (1992). “Muérete y ¡verás! Propuesta para una comedia romántica”. *Hispania* LXXV, 1122-1129.
- MIRET, P. (2003). *Las ideas teatrales de Bretón de los Herreros*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- MURO, M. Á. (2002). “La autoconciencia retórica en el teatro de Bretón de los Herreros”. *Berceo* 143, 67-78.

- ____ (2003). "La comedia: De Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus". En *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, Huerta Calvo (dir.), Doménech Rico y Peral Vega (coords.), 1943-1975. Madrid: Gredos
- ____ (2011). *La confección del texto dramático de Bretón de los Herreros*. Logroño: Universidad de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos.
- ____ (2013). "La comedia de costumbres de Bretón de los Herreros como escaparate de las clases medias madrileñas: personajes y tipos". En *El costumbrismo, nuevas luces*, Dolores Thion Soriano-Mollá (ed.), 67-86. Pau: Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- NAVAS RUIZ, R. (1973). *El romanticismo español. Historia y crítica*. Salamanca: Anaya.
- OLIVA, C. Y TORRES MONREAL, F. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- PACHECO, J. A. Y VERA SAURA, C. (eds.) (1997). *Romanticismo europeo. Historia, poética e influencias*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PAZ, O. (1986). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- PEERS, E. A. (1973). *Historia del movimiento romántico español*. Madrid: Gredos.
- PÉREZ GARZÓN, J. S. (1978). *Milicia nacional y revolución burguesa: El prototipo madrileño, 1808-1874*. Madrid: C.S.I.C.
- PLAZAOLA, J. (1973). *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*. Madrid: B.A.C.
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a (2000). "Parodiar, rev(b)elar". *Exemplaria* 4, 1-18.
- PRAZ, M. (1999). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado.
- PUEO, J.C. (2002). *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- RICHTER, J. P. (1991). *Introducción a la estética*. Madrid: Verbum.

- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M.^a J. (2003). “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX”. En *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*, J. Huerta Calvo (dir.), F. Doménech Rico y E. Peral Vega (coords.), 1853-1893. Madrid: Gredos.
- ROMERO TOBAR, L. (1994). *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- ____ (1979). *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia.
- SAFRANSKI, R. (2009). *El Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.
- SAN VICENTE, F. (1997). “Continuidad del drama histórico”. En *Historia de la literatura española. V. Siglo XIX (I)*, García de la Concha (dir.), G. Carnero (coord.), 384-414. Madrid: Espasa Calpe.
- SCHILLER, F. (2004). *Escritos breves sobre Estética. Sobre lo patético. Reflexiones sobre el uso de lo vulgar y lo indigno en el arte. Sobre los límites necesarios en el uso de las formas bellas. Sobre el provecho moral de las costumbres estéticas*. Introducción Jorge Seca. Sevilla: Doble J.
- SCHLEGEL, F. (2005). *Conversación sobre la poesía*. Prólogo, traducción y notas L. S. Carugati y S. Girón. Buenos Aires: Biblos.
- ____ (2009). “Fragmentos del *Athenaeum*”. En *Fragmentos, seguido de Sobre la incomprendibilidad*, 57-190. Barcelona: Marbot.
- SHAW, D. L. (1997). “El drama romántico como modelo literario e ideológico”. En *Historia de la literatura española. V. Siglo XIX (I)*, García de la Concha (dir.), G. Carnero (coord.), 314-351. Madrid: Espasa Calpe.
- TOLLINCHI, E. (1989). *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, vol. 2. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.

WELLEK, R., Y AUSTIN, W. (1985). *Teoría literaria*. Versión española de J.M.^a Gimeno. Prólogo de D. Alonso. Madrid: Gredos.

Recibido el 8 de febrero de 2018.

Aceptado el 24 de abril de 2018.

