

VIAJES ROMÁNTICOS EN LAS OBRAS DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

ROMANTIC JOURNEYS IN THE WORKS OF MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

Ana Isabel Ballesteros Dorado

Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities

Resumen: Manuel Bretón de los Herreros, como muchos españoles, se vio inmerso en vicisitudes propias de un héroe romántico en varios periodos de su vida. Por lo que a sus obras teatrales se refiere, pueden concretarse en cinco los motivos vinculados con este tema, a saber, el de la fuga de enamorados de la casa paterna, el del solitario retiro de la sociedad, el del trayecto objeto de asaltos de bandidos, los accidentes que dan lugar a situaciones románticas y el del viaje a España en busca de lugares de costumbres exóticas o pintorescas. A estos se añaden, de modo muy secundario o solo mencionados, el de la emigración o el destierro por razones de proscripción política. El tratamiento de la materia, sin embargo, en todos los casos rompe con las características necesarias para estimarse piezas propias de la corriente romántica.

Palabras clave: Manuel Bretón de los Herreros. Teatro. Romanticismo. Exotismo. Viaje.

Abstract: Bretón de los Herreros, as many other Spaniards, was immersed in the vicissitudes of a romantic hero at various periods of his life. As far as his theatrical works are concerned, the romantic motifs linked to this theme can be reduced to five: the motif of elopement of lovers from the parental home, the solitary withdrawal from society, the journey object of robberies by bandits, travel accidents that give rise to romantic situations and the trip to Spain in search of places of exotic or picturesque customs. To these are added, in a very secondary or only mentioned way, emigration or exile for reasons of political proscription. However, the treatment of the matter breaks with the necessary characteristics for these works to be judged as pieces of the romantic movement.

Keywords: Manuel Bretón de los Herreros. Theater. Romanticism. exoticism. Trip.

A nadie se le oculta que ninguna de las obras originales de Bretón de los Herreros¹ podría ilustrarse con una reproducción del óleo sobre lienzo de Constable, emblema de este congreso. Esta catedral de Salisbury constituye un ejemplo de arquitectura medieval conforme al gusto romántico, por asociarse con el más allá (la muerte, la resurrección, los misterios religiosos) a través del sauco, del fresno y de la torre añadida por la imaginación del artista. La ambientación del cuadro, además, por su carácter tormentoso y por lo sombrío de una iluminación cercana a la del anochecer, remiten simbólicamente a motivos emocionales propios de la corriente romántica. Y es sabido que, de entre las obras de Bretón de los Herreros, solo las no bien recibidas *Don Fernando el emplazado* y *Vellido Dolfos* (Ballesteros, 2012, II, 420-458; II, 662-280) se sitúan en el medievo, pero sin que quepa asociarlas a catedral ni iglesia alguna. Y aunque sí haya momentos tormentosos y algunos nocturnos románticos en ambas, en ninguna se ve este tipo de paisaje.

¹ No así las traducciones, pues bien podría servir este cuadro para alguna de ellas, ambientadas en espacios acordes, por más que el desarrollo y, sobre todo, el desenlace no acabe de corresponderse con los tópicos y propios del Romanticismo. Recuérdense, por ejemplo, *El suplicio en el delito* o *Los espectros*, *El sitio del campanario*, *El desertor y el diablo* o, quizás, *El colegio de Tonnington*.

Mejor conexión hallaría con algunas de las obras bretonianas la primera ilustración que en 2020 se difundió para nuestro encuentro, el óleo de Friedrich *Die Lebensstufen*, por su iluminación diurna más diáfana, las figuras marcadas con elementos de realismo y con trajes contemporáneos, y por insinuar el asunto del viaje sin mayor carga de exotismo, remembranzas medievales u otros elementos propios del Romanticismo. Y todo esto, a pesar de que en muy escasas ocasiones se simulan puertos u orillas marítimas en los escenarios bretonianos.

En su propia vida, nuestro autor, que en 1845 dedicó a su «padrino» Mariano Roca de Togores la sátira «La manía de viajar» por lo mucho que se movía el futuro marqués de Molins (Bretón, 1884, V, 93-94), protagonizó varios viajes de afinidades románticas. Primero, cuando, como un héroe de esta corriente, «huyendo secretamente hasta allende la sierra de Guadarrama, se alistó el 24 de mayo de 1812 como voluntario en el batallón *de a caballo*» (marqués de Molins, 1883, 9-10), para luchar contra el gobierno intruso, tema literario adscrito al movimiento cultural que se abría paso en Europa. Después de la entrada victoriosa en Madrid el 11 de agosto de aquel año, el 3 de septiembre Bretón se afilió al regimiento de Infantería, el primero de voluntarios de Aragón en Alicante, por lo cual anduvo en numerosas marchas por Murcia. El citado cuadro de Friedrich, aunque pintado con propósito distinto y más simbólico, y pese a corresponderse con los años treinta del siglo XIX por el atuendo que ostentan sus figuras, no queda del todo ajeno a las costas que sirvieron de modelo a artistas murcianos como Antonio de la Torre, aunque sea este ya un pintor de tendencias cercanas a las del impresionismo.

Bretón volvería a sufrir vicisitudes propias de un héroe romántico cuando acompañó a Cartagena en 1823 al gobierno derrocado por los Cien Mil Hijos de San Luis y, tras la capitulación el 5 de noviembre, cuando hubo de disfrazarse y pasar por muchas penalidades hasta llegar a Quel (Bretón, 1883, V-VI; marqués de Molins, 1883, 23-24). Así cabe entender mejor la aparente arbitrariedad de establecer en aquella ciudad la acción de *Un francés en Cartagena*.

Nuestro comediógrafo volvió a verse perseguido en 1840, a propósito del malentendido generado por su pieza breve *La ponchada*. Nuevamente, como un héroe romántico hubo de huir durante la

función (marqués de Molins, 1883, 239-241). Según su sobrino, se refugió en Burgos (Bretón, 1883, XI), razón por la cual seguramente situó en esta ciudad la acción de *Una noche en Burgos o La hospitalidad*. También proyectó expatriarse.

Por lo que respecta a sus obras teatrales, en muchas de ellas se mencionan viajes. Pero en pocas ocasiones puede hablarse de Romanticismo: nada cabe ver de esta corriente en *A Madrid me vuelvo*, *Me voy de Madrid* o en el viaje de don Benigno a la capital en *El hombre pacífico*. En las tres, los personajes solo buscan mayor paz que en el primitivo lugar de residencia. Únicamente cabe advertir sátira anticarlista en *Los carlistas en Portugal*, crítica de costumbres en la visita a Madrid de la familia gorrón y aprovechada de *Medidas extraordinarias*, confrontación de formas de vida en *El pelo de la dehesa* o amaños de raigambre de comedia áurea en *Lo vivo y lo pintado* o en *Una noche en Burgos o La hospitalidad*, por poner los ejemplos más evidentes.

Tampoco puede juzgarse romántica la mala guarda de la ausencia provocada por el viaje de ida y la tardanza en volver en la pieza breve *Por no decir la verdad*, ni los recorridos de los personajes femeninos en persecución de los hombres deudores de sus honras: por ejemplo, una de las acciones de *Cuentas atrasadas* ofrece cierto paralelismo con la historia de Dorotea en *Don Quijote*, aunque la pieza se convierte en paródica, pues la mujer rayaba los treinta y cinco años en el momento de ser seducida por un hombre de escasos veinte, y este, si no había cumplido su palabra en aquel tiempo, menos dispuesto parece a contraer las nupcias cuando la seducida pasa de los cincuenta años, aunque finalmente accede para poder vivir con la hija de ambos.

Quizás cabría discutir el caso de *La batelera de Pasajes*: la batelera Faustina, de modo parecido a Nausicaa, tras soñar una noche que se casa con un capitán, se siente ilusionada al conocer al capitán Bureba cuando este le pide que le lleve en su bote –lo cual supone un viaje muy cortito-. Se entrega a él cuando le jura matrimonio «por su honor de caballero / y por la cruz de su espada» (Bretón 1883, III, 95). Cuando él la abandona, ella corre en su busca, por verse incapaz de vivir deshonorada. Aquí y en *Cuentas atrasadas*, los soldados dan a las mujeres nombres falsos, como es frecuente que suceda con los personajes del Romanticismo, y ellas solo deben a la casualidad el encontrarles a pesar de esta circunstancia. En cualquier

caso, también en esta pieza las motivaciones de los personajes los distancian de los propios de la corriente romántica.

Irónicamente, Bretón, tan beligerante en sus obras con diversos aspectos del movimiento cultural que reinaba en Europa, contribuyó con esta en la creación de un tipo romántico, el de la batelera, y con él ocasionó la estupefacción de muchos viajeros ingleses, al comprobar en Pasajes la rudeza de aquellas mujeres que llevaban los botes, tan distintas de Faustina (Pla, 2010, 130-131).

Véanse, a continuación, ejemplos de los cinco motivos románticos principales, vinculados con el viaje, presentes en alguna de las piezas bretonianas, a los que podría añadirse otro que comparece de modo muy secundario o solo mencionado, el de la emigración o destierro por motivos de proscripción política.

La fuga

Los románticos reivindicaban el conjunto de las potencias y facultades humanas, no solo la del entendimiento -extremadamente valorada por la Ilustración y el neoclasicismo-, y encarecían tanto las emociones y sentimientos como la facultad de la libertad, asociada esta, por supuesto, con la tercera potencia del alma, la voluntad. La exaltación del derecho de elegir «estado» libremente, respaldaba y fomentaba la rebelión contra la autoridad de los padres cuando esta interfería en la ejecución de aquel derecho. Se tachaba entonces de tiránica y hasta cierto punto se excusaba la fuga.

La Ilustración y el neoclasicismo no se oponían ni al ejercicio de la libertad, ni a la justa estima de los sentimientos, y *El sí de las niñas* en España aclara cualquier duda al respecto. Pero se entendía que los padres calculaban qué esposos podrían cumplir mejor sus funciones, mientras que los hijos, por ser menores o con menos experiencia, debían confiar en sus padres, dominar sus propios sentimientos y adoptar las resoluciones pertinentes después de reflexionar sosegadamente sobre todas las cuestiones implicadas. Bretón en sus obras siempre demuestra estar de acuerdo con estas bases.

Pero los cambios en la jerarquía de los valores en las nuevas generaciones de finales del siglo XVIII y del XIX repercutieron en las resoluciones de los hijos. *Don Álvaro o La fuerza del sino* constituye un buen ejemplo en España, pues lo antiguo y distinguido de

la estirpe constituye para el marqués de Calatrava requisito indispensable de cualquier posible pretendiente de su hija, y a Leonor, en cambio, no parece condicionarle en absoluto. Se suma a esta diferencia de valores la impaciencia de don Álvaro: no debería haber solicitado la mano de Leonor sin haber obtenido antes el perdón del rey para sus padres y la restitución de sus respectivas dignidades. Bastaría con que Leonor se mantuviera soltera durante el tiempo necesario. Así, habría podido presentarse ante el marqués de acuerdo con su condición. Todas las desgracias de la obra se habrían evitado simplemente conteniendo la impulsividad romántica.

Esta debía de ser también la perspectiva de Bretón de los Herberos, pues si poco juiciosa resulta la fuga en el drama de Saavedra, del mismo modo cabría calificar muchas situaciones del mundo real influidas por la proliferación de personajes románticos de ficción que se escapaban de casa. Y nuestro comediógrafo fabuló sobre casos de esos, paralelos respecto de los vividos en la época y apenas aludidos en los periódicos, aunque también sobre otros que se justificaban por el *irracional disenso*² de padres o de tutores.

Ambos tipos de situaciones suponían temas pertinentes para la aplicación de la máxima *castigat ridendo mores*, de acuerdo con la influencia moratiniana, nunca perdida del todo por parte del autor de *Marcela*. Por ejemplo, en *El hombre gordo*, Rosita decide casarse con Luis sin la aquiescencia de su tío y tutor, quien da título a la pieza y quien se lo impide para seguir aprovechándose de la herencia de la muchacha. Al apoyar desde la trama las pretensiones de la pareja, Bretón no contradice su visión ilustrada: como el hombre gordo no es el padre de la joven, su autoridad sobre ella no es de índole «natural», sino circunstancial; además, su negativa al matrimonio de Rosita proviene de un vicio que, de modo plástico, se presenta análogamente en su obesidad. Los celos que pudieran persistir en alguna parte del público respecto a la honestidad de la protagonista quedan contestados por el hecho de haberse verificado el matrimonio en el oratorio de su tía, con esta y con su administrador como testigos, la noche anterior al comienzo de la pieza. Así, como Bretón no saca en escena

² Para evitar esto, se había constituido el llamado «depósito», lo que suponía la salida de la mujer del domicilio familiar y su permanencia en una casa de respeto, a veces la del alcalde del lugar. Se trataba, pues, de otro tipo de «fuga» respaldada por las leyes (véase Laína, 1993 y 2003; Díaz Álvarez, 2020).

a la pareja yéndose de viaje sin compañía, ni antes de «tomarse los dichos», el público podía simpatizar con los enamorados y divertirse viéndolos esconderse y buscando la colaboración de otros jóvenes para evitar ser descubiertos por el implacable tutor. Desde luego, todo esto rebaja sustancialmente el tinte romántico de la fuga, y asimismo el que se efectúe de día y no ocultándose en las sombras nocturnas.

Por otro lado, Rosita no encarna el modelo de heroína romántica, que ama al héroe sin medida y por él renuncia a todo: desde sus primeras intervenciones en escena se muestra disgustada por haber «dado un paso tan aventurado, tan reprehensible», y haber tenido que casarse «en secreto..., entre bastidores como quien dice...». También se queja de haber sacrificado «la comida de fonda, los parabienes de las amigas, los brindis, los madrigales, la broma, el baile de ordenanza ¡y sobre todo poder una decir: soy casada!» (Bretón, 1835b, 9-10)³. Rompiendo toda expectativa, tiene la hilarante desfachatez de anunciar a su novio que aquella será la última vez que se case «clandestinamente» (Ballesteros, 2012: II, 188-194).

En *El hombre pacífico* se fuga de un modo diferente Casilda, quien cree estar viviendo una situación romántica, influida por la lectura del abate Lamennais, *Bug-Jargal* y *Nuestra Señora de París*, cuyo personaje de Quasimodo menciona: «Siento en mis venas el fuego / del amor, amor romántico / inescrutable y eterno» (Bretón, 1838, 27). Cree que su padre es un tirano y no una persona prudente y razonablemente recelosa del novio elegido por ella: «¿Y qué padre, o qué marido / o qué tutor, o qué suegro, / hermano o tío, no son / tiranos del bello sexo?» (Bretón, 1838, 27). Por eso, busca «hospitalidad / y favor contra un protervo / tirano» (Bretón, 1838, 27).

Si a doña Leonor de Vargas su padre se la lleva de Sevilla a una hacienda cercana, a Casilda su padre quiere enviarla a Navalcarnero. Remedando a las heroínas románticas, abandona su hogar, aunque su viaje es muy breve, pues, amparada por doña Ramona, aterriza en su casa, donde ha acordado esperar a su novio para huir. Por su parte, Benigno, el hombre pacífico protagonista y hermano de

³ Dadas las variantes entre los textos declamados en el estreno y la corrección efectuada por Bretón de los Herreros en la edición de las obras completas, se opta por la versión más cercana a los estrenos, cuando el Romanticismo era tema de actualidad todavía. Puede consultarse el estudio de Ballesteros sobre cada obra (2012).

doña Ramona, se niega a tenerla allí para evitar tentaciones, detalle expuesto con total franqueza y frases hechas de uso cotidiano «aún tengo mi alma en mi cuerpo / y para mí no es costal / una niña de ojos negros» (Bretón, 1835b, 25). La reacción desproporcionada y, por tanto, inesperada de Casilda, que responde a ese registro coloquial con actitudes y expresiones extraídas de los dramas del momento, sirve para mofarse de lo inadecuado de ver en la vida corriente la reproducción de los tópicos de una tendencia literaria: «¡Me arroja usted de su casa! / ¡Me niega el agua y el fuego! / ¡Maldición!... Se cumplirá / mi atroz destino funesto...» (Bretón, 1838, 25). Pero, más aún, amenaza con el suicidio, y aun con aparecersele a don Benigno como espectro:

Un hierro... un lazo... Prefiero
la estrangulación. ¡Adiós! [...]
¡Y plegue al genio
de las tumbas que algún día
no te maldiga en el lecho
con infernal carcajada
mi descarnado esqueleto! (Bretón, 1838, 27).

Don Benigno se compeadece, le aconseja volver a su casa, se presta incluso a acompañarla y a hablar él mismo con su padre, a lo que ella se niega, «Jamás! / Antes iré al cementerio» (Bretón, 1838, 28).

Por descontado, el novio, Mamerto, no se ajusta al prototipo de enamorado romántico y Casilda aprenderá la lección que la realidad le ofrece al comprobar que aquel anda también en relaciones amorosas –aunque por interés económico–, con Ramona, de cincuenta y siete años, en situación semejante a la de la predera Amparo con don Joaquín en *Me voy de Madrid*. La joven se lo echa en cara, todavía en lenguaje teatral, «después que por ti atropello / los más sagrados deberes; / después que por ti me he expuesto / a una horrible emigración...» (Bretón, 1838, 29), y se desmaya como otras heroínas, pero como la precede Ramona, quien cae en brazos de Mamerto, será don Benigno quien la sujete a ella.

Llega entonces el padre, don Simón, y Mamerto huye hasta ser alcanzado por la policía, que le andaba buscando por otros crímenes. Así, Bretón funde en el mismo personaje dos tipos de delinquentes y les confiere a ambos naturaleza semejante. De este modo,

el autor advierte a las mujeres sobre los peligros de comprometerse a ciegas y, por tanto, de la conveniencia de consultar y confiar en la experiencia y los conocimientos paternos.

Llegados a este punto, el público seguramente espera ver comparecer en escena a un padre discreto, pero Bretón recurre a la ruptura de tales expectativas para provocar carcajadas. Si su hija emplea un lenguaje altisonante, aquel hombre se comporta como un caballero de drama (por más que en la vida real también se vieran casos semejantes), y se atreve a retar a duelo a Benigno, pues al descubrirle con su hija desmayada en los brazos, le cree el seductor:

SIMÓN: ¡Con más años que Noé
seducir a una doncella! [...]
Aún me lo niega el cruel
con el cuerpo del delito
entre sus brazos.

BENIGNO: ¡Pardiez,
si este cuerpo es delincuente
no he delinquido yo en él.

SIMÓN: Sin perjuicio
de acudir mañana a un juez,
hoy nos veremos las caras
usted y yo. [...]
Armas, hora, sitio... ¡pronto!
que quiero abreviar la sed
de mi venganza (Bretón, 1838, 31-32).

Pese al arrepentimiento de Casilda, don Simón decide de todos modos enviarla a un convento hasta que se le pase la fiebre romántica, sanción muy explotada en las obras de esta corriente (recuérdese el caso de Leonor en *El trovador*), pero también en la vida real (véase Bolufer, 2008).

Por tanto, los elementos románticos conectados con la fuga presentes en esta pieza se encuentran en su ridícula imitación por parte de Casilda, en el abuso de ellos por parte de Mamerto y en la reacción de don Simón.

Muy secundariamente, se menciona en esta obra el motivo de la emigración política, sufrida por un amigo de don Benigno, si bien «hoy está fuerte, gordo, / opulento y muy bien quisto» (Bretón, 1838, 12).

La huida del mundo

La tesis rousseauiana de que al hombre, bueno por naturaleza, lo corrompe la sociedad, caló en los románticos franceses y alemanes, que concibieron personajes que se aislaban voluntariamente por rechazar imposiciones arbitrarias o las consecuencias de una organización social defectuosa. Esta retirada del mundo, a veces asociada al *esplín*, desde que Goethe la ofreciera en su *Werther* (1774) y Hölderlin empezara a ponerla de moda con su eremita en Grecia (*Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*, 1797), se convirtió en tópico y moda, se extendió por Europa y llegó a España, donde los espectadores vieron cómo la protagonista femenina de *Don Álvaro o La fuerza del sino* se convertía en ermitaña (Ballesteros, 2014, 19-23).

La retirada del mundo en las obras de Bretón se parecía más a la que algunas figuras de la vida más o menos pública se procuraban por motivos menos románticos. En pleno auge de la zarzuela, Bretón aceptó pergeñar una piececita para ser musicada, con un viaje de esta especie.

En ella, Mariana, bella, viuda, adinerada y con todo lo necesario para triunfar en sociedad, elige la vida solitaria y se rodea de libros cuyos títulos hacen temer pesadillas a su doncella Lucía solo de oírlos pronunciar: *Los desterrados de Siberia*, *El solitario del monte salvaje*, *Las noches fúnebres*, *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1843a: 10-11).

El tema gira en torno al antiguo tema bretoniano del fastidio ante la idea del matrimonio y el hastío de una sociedad llena de hipocresía, de envidias y de pretendientes como los que venían poblando el teatro bretoniano desde *Marcela*: «interesados los unos, presumidos y superficiales los otros, y todos fatuos a cual más» (Bretón de los Herreros, 1843a: 4).

La decisión de Mariana se deshace gracias a una táctica paradójica en la que se confabulan su doncella y un pretendiente. Pero, también, por lo mucho que hay de artificioso en la postura de la protagonista: por encima de ese deseo de aislamiento se levanta su propia vanidad. Herida esta con la indiferencia de quien se presenta como vecino suyo y también retirado del mundo por su hartazgo de él, se esfuerza por resultarle interesante. El respeto por la propia reputación coadyuva y la espolea a casarse con aquel hombre en cuyos

brazos, desmayada, cree que han podido verla las gentes del lugar... o al menos es la excusa que pone.

Bretón entendía de una manera muy tosca el amor desde la perspectiva de aquellos románticos de los que se burlaba una y otra vez. Mariana profiere a su doncella lo que muchos podrían pensar del autor:

¡Calla, profana! El amor, como yo lo comprendo, es para ti un misterio impenetrable y para mí un suplicio horroroso. ¿Qué mortal sería digno del amor que yo soy capaz de sentir y en vano pretendería inspirar? (1843a: 7-8).

Los críticos de la época no supieron ver en esta breve pieza un aspecto de gran modernidad, una técnica de condensación temporal que permite, merced a los escasos minutos de desarrollo y la multiplicidad de situaciones, reflejar en esqueleto cómo evoluciona una relación, en este caso amorosa. Eliminando episodios intermedios, horas y días en el desarrollo del idilio, queda más visible el esquema o los mojones del proceso psicológico: inicialmente, el tedio de una mujer insatisfecha, al que se suma el interés de un varón; la táctica de seducción sentimental por parte de este, con mayor o menor grado de apoyo en el entorno de la dama; el estímulo que supone ofender unas veces y halagar otras la vanidad de la mujer; el prurito de esta de agradar para mantener una imagen de sí misma de la que sentirse orgullosa; la invocación de las conveniencias y los respetos sociales como fórmula para justificar el actuar en contra de lo que anteriormente se predicaba y, al final, la «caída en el garlito», como cantan los lugareños.

Al público, por supuesto, ha de resultarle inverosímil y por tanto teatral tanto la acción como el proceso amoroso, dado lo rápidamente que se suceden los cambios emocionales y sentimentales. También pueden tacharse de impulsivas las reacciones de Mariana, pero la concisión temporal supone un recurso acertado para demostrar lo infundado, inconsecuente e irracional de los resortes que muchas veces intervenían en la época a la hora de acordar un casamiento, particularmente en el caso de mujeres con libertad para decidir su personal estado de vida.

Caminos y bandidos

La exaltación de la identidad individual en el Romanticismo, frente a la búsqueda de modelos universales por parte de los ilustrados, unida a la aludida idea rousseauniana y a la de que las injusticias de la sociedad y del poder establecido disculpan contradecirlos o incluso rebelarse contra ellos, facilitó la presentación favorable de personajes marginales con una moral o conducta distinta de las aceptadas hasta el momento. Schiller había tratado este tema en *Die Räuber* (1782), lord Byron había adquirido gran fama en un solo día, al venderse diez mil ejemplares de su poema «The Corsair», en 1814, y desde entonces poblaron las páginas de las novelas, la poesía y las obras teatrales personajes de este tipo.

En uno de los tres intentos románticos de Bretón, *Elena*, el motivo de un viaje —no muy largo— se vincula con el del encuentro de bandidos, si bien estos no pueden estimarse propios de esta corriente, pues ni alardean de su forma de vivir, ni tampoco la defienden como mejor que otras. Por el contrario, uno de los salteadores, después de encontrarse con quien había sido su superior en el ejército, resuelve convertirse en hombre de bien. El paisaje del camino, en cambio, sí coincide con los gustos románticos, por cuanto se trata de un despoblado entre Carmona y La Luisiana, inmediato al camino real de Madrid a Cádiz, cubierto de árboles y maleza y en un terreno desigual (Bretón, 1835a, 98). Así, se trata de un entorno natural, crecido sin intervención de la mano del hombre, y por tanto preferido por los románticos frente a los cultivados de acuerdo con un diseño (Guillén, 1996, 121-132).

Por allí conducen, en su huida del mundo o en su refugio de él, a la protagonista, Elena, en los inicios de su locura (nuevo motivo romántico), después de haber comprobado que el marqués con quien ha tenido un hijo va a casarse con Victorina. Bretón sumó, pues, varios motivos románticos en el mismo acto, que fue el peor recibido por la crítica, como expliqué en otro lugar (Ballesteros, 2012: II, 157-175).

Accidentes de viaje que conducen a situaciones románticas

En *Dios los cría y ellos se juntan*, el motor de la acción parece romántico: en Móstoles, don Luis ha sufrido un accidente volviendo a Madrid de su viaje a Portugal, y Ciriaco y Macaria lo han cuidado en su casa. En el entretanto, él se ha prendado de la hija de aquellos, Manuela, con quien ha resuelto casarse. Pero el espectador no podría reconocer de ninguna manera en esta a una heroína romántica: a su habla inculta, que no se molesta en corregir («lo mismo es ocho / que ochenta», Bretón, 1840a, 40), añade tal ostentación de vanidad, de afán por despertar la envidia de los conocidos («voy a dar golpe / en Leganés», Bretón, 1840a, 7; «No habrá moza que no ladre / de envidia» Bretón, 1840a, 10), que no se entiende cómo ha podido ocultar tales defectos a don Luis, un hombre elegante y de un tipo cercano al del lechuguino... o al menos ocultarlo lo suficiente para que este no se haya percatado de ellos, como tampoco de su ineducación emocional, ni de su falta de amor auténtico hacia él. Desde el principio el espectador se percata de haber sido la coquetería primaria de Manuela, durante el tiempo de convalecencia de don Luis, la que la ha inducido a cautivarle, y ha aceptado casarse con él por la codicia de disfrutar de su riqueza («¿Me traes algo / de la corte?», Bretón, 1840a, 9). Incluso reconoce ante sus padres cómo sigue acordándose de un antiguo novio, con tantos o más defectos que ella y con quien al final se casará.

Don Luis no está del todo ciego, pues piensa de ella:

Aunque se resiente un poco
de su educación campestre,
tiene entendimiento claro
y es muchacha que promete.
Ese barniz de la corte
en cuatro días se adquiere.
Con maestros escogidos
y con el trato de gentes
a todas las elegantes
eclipsará en cuatro meses (Bretón, 1840a: 14).

Pero las repetidas escenas de contraste entre los modales de don Luis y la ordinariedad de la novia acaban desengañando al primero y provocando, en el entretanto, numerosas ocasiones de reír. El dinero servirá para liberrar del compromiso a la parte menos conforme.

El viaje europeo a la exótica España

Algo más cercano al viaje romántico se encuentra en *Un francés en Cartagena*, aunque ni el título ni el género respondan a criterios románticos.

Bretón decía por carta a su «padrino» haberla escrito en el verano de 1842, durante su viaje a las provincias del Norte y también a Bayona, junto con *Por no decir la verdad* y después de haber terminado *Un novio a pedir de boca* (1883, 356). Quizás las conversaciones mantenidas con los franceses en aquellos lugares de veraneo le inspiraran los motivos de esta «chansoneta». Sin embargo, no situó la acción en Bayona, ni en ninguna provincia del Norte, quizás para evitar que las personas de la vida real con quienes hubiera tratado se sintieran avergonzadas o incluso se irritaran si acertaban a leerla.

Pero, ¿por qué Cartagena? Si Bretón juzgaba necesario conocer la tierra en que ambientara sus obras, también podría haber elegido La Rioja, su provincia de nacimiento; Sevilla, donde había vivido en la temporada teatral 1829-1830; Valencia o Alicante, donde también había pasado algunos meses en su juventud, o Burgos, adonde fue en 1840.

Pero Bretón compartía con un personaje de la obra, don Cipriano, el haber tenido que huir de Cartagena en 1823. Por su parte, Julián Romea, empresario entonces del Teatro del Príncipe donde iba a representarse la pieza y quien interpretaría el papel del francés protagonista, había nacido en Murcia, como su madre⁴, y allí había vuelto cuando su padre había tenido que huir a Portugal por los mismos motivos que Bretón y que don Cipriano (Espina 1835, 14-16). Ya venía siendo habitual en nuestro comediógrafo aprove-

⁴ Según se lee en su partida de defunción, inédita hasta hoy: Ignacia Yanguas, natural de Murcia, de cincuenta y dos años, casada con Mariano Romea e hija de don Mariano y Joaquina Prat de Rivera su mujer, murió sin testar, el 19 de junio de 1840, de una afección apoplética (AHPSS, Difuntos 44, 75recto).

char características de los actores en sus piezas, como probaré en un estudio que me encuentro realizando en este momento.

Documentadísimo está que España, y particularmente Andalucía, era un país exótico para los europeos decimonónicos y por eso muy del gusto romántico, que exaltaba lo peculiar y lo pintoresco (véase, por ejemplo, Calvo, 1995; Díaz Larios, 1996, 2002; Muser, 2011). Gustavo, el francés protagonista de la pieza, y su padre pertenecen a ese grupo de europeos que «deliran / por todo lo que es de España» (Bretón, 1843b: 8). Por eso se aviene muy contento a casarse con una española y llega a Cartagena con tantas ganas de vivir conforme con ese exotismo, pero por eso también queda muy decepcionado al no encontrar lo que esperaba.

Las buenas intenciones de Gustavo casaban bien con las normas señaladas en los manuales de urbanidad: antes de ir a una casa convenía conocer sus costumbres y asumirlas (Bertrán de Lis, 1839: 32). El joven, además, ha estudiado la lengua española. Pero buen número de costumbres que él admira están desfasadas o no las sitúa en el lugar o momento adecuados. Estas pueden esquematizarse en cuatro tipos, a saber, respecto a la indumentaria, a la gastronomía, al comportamiento social, al ocio y las diversiones.

Indumentaria

A partir de 1840, Bretón repitió, para componer sus piezas nuevas, uno por uno los motivos y situaciones con los que había logrado mayores éxitos, y en la redacción de esta pieza se observan los paralelismos respecto a *El pelo de la dehesa*. Allí había jugado con los contrastes de dos formas de vida y con la comicidad resultante de ver la torpeza del forastero aragonés al procurar adoptar los usos elegantes de Madrid. En uno de los momentos más graciosos, don Frutos entraba en escena muy apretado en un traje hecho a medida según la moda, con unos guantes que le impedían cerrar los puños y unos zapatos demasiado pequeños para sus pies (Bretón, 1840b, 26-29)⁵. En *Un francés en Cartagena*, Gustavo entra en una escena vestido de majo (Bretón, 1843b, 32), para susto de Dolores, muy

⁵ Aunque Bretón en realidad en esto imitó lo visto en una pieza traducida por él o por su hermano Antonio, *Un día en Madrid*, como comenté en otro lugar (Ballesteros, 2012, I, 511-516).

atildada con ropa importada de París, y que piensa «Para saltador / solo le falta el trabuco» (Bretón, 1843b, 33). Como contrapartida, si en *Me voy de Madrid* Tomasa defendía la mantilla española frente al sombrero francés y con ella Bretón de los Herreros se unía a una polémica en contra del afrancesado Larra (Ballesteros, 2012, II, 293- 294; Escobar, 1983), aquí es el francés Gustavo quien ensalza el traje de manola, pese a ser solo visible en las clases más bajas en el decenio anterior y haber quedado casi totalmente desterrado en los años cuarenta. Evidentemente, aparte de ser un personaje puramente literario, a Gustavo aún no le habría dado tiempo de leer el libro que ese mismo año del estreno había publicado Gautier, quien en 1840 había registrado el cambio verificado en el atuendo femenino en España (Gautier, 1843, 171-180). Con este detalle, Bretón constataba cómo su postura era la derrotada en la guerra de la moda.

También en otra cuestión cantó nuestro comediógrafo la palinodia en esta pieza: si años antes había satirizado contra el «furor filarmónico», en cambio introdujo diversas canciones en sus obras, cuando estaba resurgiendo el género de la zarzuela. Para *Un francés en Cartagena* compuso «La manola», recogida luego en el tomo de poesías, de la que se ofrece este fragmento:

Ancha franca de velludo
en la tejrsiada mantilla
ajire resio, questo crudo,
sobejrana pantojrilla,
alma atrros, sal española...
¡Alsa! ¡Hola!
¡Vale un mondo mi manola! (Bretón, 1843b, 34; 1851, 337).

Es de señalar que *Me voy de Madrid* y *Un francés en Cartagena*, de 1835 y 1842, respectivamente, sirven, gracias a estas escenas, para delimitar la cronología del radical cambio en la vestimenta de la clase media urbana y acomodada española, y no solo la de Madrid.

Gastronomía

En *El pelo de la dehesa*, la ignorancia de don Frutos le hace juzgar sopa lo que es pasta italiana («rabilos» [sic], Bretón, 1840b:

43), y por eso emplea el cubierto equivocado. También pide para desayunar huevos con jamón y vino, cuando su futura suegra quiere acostumbrarle al café y la manteca (1840b: 64). En *Un francés en Cartagena*, a Cipriano le cuesta contener la risa cuando el huésped le pide para desayunar olla podrida, con morcilla y chorizo, garbanzos de Castilla y, para beber, vino de Valdepeñas y Jerez (Bretón, 1843b: 28). Aunque Gustavo acepta el chocolate que don Cipriano le ofrece a cambio, pide también gazpacho «con del pimiento y tomata [sic]», cosa que, ha de volverle a advertir su anfitrión, tampoco se toma por las mañanas, con el agravante del olor a cebolla que se le quedaría y que desagradaría profundamente a su hija Dolores en caso de percibirlo.

Conducta social

Todo esto, desde luego, procedía del desconocimiento respecto al porqué comer tales platos y de su efecto en el organismo, pero por parte de don Cipriano demuestra no estar al tanto del hábito de cepillarse los dientes y enjuagarse la boca al menos con agua tibia después de las comidas, como se recomendaba en los manuales de urbanidad (Rementería, 1837, 177).

He aquí un ejemplo de por qué muchas obras de Bretón no acababan de ser tan bien recibidas por los críticos como por el público general, especialmente el de las provincias: aquellos alardeaban o hacían gala de prácticas cercanas a las aristocráticas, y se permitían tachar de soez o propio de un sainete todo aquello que no se aviniera bien con los modelos de elegancia conocidos.

En cuanto a la conducta en visitas, reuniones y tertulias, don Frutos en *El pelo de la dehesa* intenta abrazar a la que imagina que será Elisa, su futura novia, según entra por primera vez en la casa; quiere ir a su lado en lugar de dar el brazo a la madre, como así mismo desea sentarse a la mesa junto a aquella, ponerse la servilleta en el ojal, comer el melón con tenedor y no servirse la ensalada con «tijeras», todo lo cual es motivo de reconvenciones (Bretón, 1840b, 16-19; 32), pero, más aún, se mueve excesivamente durante la visita de una prima y, como recuerda Elisa, «para colmo de gracias / saca una bolsa de nutria / la deslíe, toma un puro / enciende un fósforo ¡y fuma!» (Bretón, 1840b, 37-38). También Gustavo enciende un

cigarro en presencia de Dolores y sin pedirle permiso, como don Frutos. Además, se atreve a ofrecer a la joven un habano sin atender a los sofocos de ella, que acaba levantándose ofendida e irritadísima. Pero el francés solo se hace eco de lo que se decía incluso en los manuales de saber estar: las señoras en Francia no fumaban, y dejaban este gusto «a la vivacidad de las españolas y a las saladas andaluzas, o bien a las viejas escocesas que Walter Scott nos describe con una pipa en la boca» (Rementería, 1837, 190).

Quizás Bretón no acertó al presentar a Dolores tan sumamente molesta porque su pretendiente fume en su presencia y porque la crea a ella también fumadora, o al menos la actitud de su personaje femenino contradice lo que en una nota de su traducción de *El hombre fino del día* escribió Rementería y Fica poco tiempo antes, y poco después al reeditarse esta traducción: «La costumbre de fumar se ha hecho tan general, que ya no se repara en la delicadeza de las señoras que aborrecen el olor del tabaco» (1837: 189). Hasta se consideraba un método saludable para la conservación de los dientes y la boca. El autor del original entendía, con todo, que se trataba de una práctica «inconfesable», solo apta para por las mañanas y en la propia casa, para así poder enjuagarse la boca y borrar cualquier vestigio de olor inmediatamente. El disgusto de Dolores revela que ella se acomoda más a los usos europeos que a los españoles, y juzga de pésima educación el que Gustavo, aunque fume también por la mañana, lo haga fuera de su casa y delante de ella. Sin embargo, el traductor en una nota aclara:

Todos estos pormenores sobre el fumar son muy impertinentes en España, en donde ya no padece ni la reputación de bien criado, ni la urbanidad, siendo tan general esta costumbre. Los extranjeros nos critican y nos imitan; nos tachan de bárbaros por las corridas de toros, y el que una vez ha estado en ellas no deja de asistir a ninguna. Dentro de pocos años tal vez no criarán nuestras Américas bastante tabaco para la Francia (Rementería, 1837, 191).

En consecuencia, la actitud de Dolores había de producir una disonancia cognitiva en el público, y acabaría tachándola de poco tolerante.

En cuanto a las relaciones de noviazgo, don Frutos en *El pelo de la dehesa* manifiesta una llaneza, una espontaneidad y, sobre todo, una proxémica que motivan la risa de la criada de la casa y las advertencias de la marquesa, madre de su prometida Elisa, como se ha dicho ya. De modo paralelo, Gustavo, aleccionado por las comedias áureas, llega a casa de su pretendida acompañado de unos estudiantes contratados para darle una serenata, y le pide una seña para poder entrar por el balcón. Ambas cosas también se habían visto en dramas contemporáneos ambientados en épocas anteriores, como en el propio *Don Álvaro o La fuerza del sino* o en *Amor venga sus agravios*. Ahora bien: lo que en el teatro había funcionado dentro de un marco y unas convenciones resultaba escandaloso en la vida ordinaria en los años cuarenta. Ante las excusas de Gustavo sobre sus creencias de «Pelar el pavo los cóvenes / y hacer música a las damas / y... dar asalto en balcones» (Bretón, 1843b, 17), don Cipriano se apresuraba a responder que quizás eran cosas de otra época, y el pelar la pava «desde las doce» solo se mantenía entre los gitanos. Pero únicamente quien conociera bien el sur español podría afirmar esto último con tal rotundidad.

Ocio y diversiones

Se alude en *Un francés en Cartagena* a los bailes españoles: en los escenarios teatrales sí se interpretaban ritmos populares en los intermedios, pero en las reuniones de sociedad, inclusive en las de las clases bajas, los bailes de moda eran los mismos que en Europa, conforme anota Pepa, la doncella, («Y poquito / me gusta a mí la mazurca / y el rigodón y el galope. / Pero lo que más me gusta / es el vals», Bretón, 1843b, 10), lo cual extraña y molesta a Gustavo, que trae unas castañuelas y ha aprendido un bolero y un poco de fandango. Con todo, solo tres años antes, don Frutos también manifestaba su gusto por la jota y no por la ópera (1840b: 49, 71).

Gustavo también habría de sacar a colación las corridas de toros y su deseo de asistir a una después de la boda. Tal mención y la referente a los frailes acaban con la paciencia de Dolores. Pero también en esto pudo equivocarse Bretón, porque todas las clases y posiciones sociales compartían la afición por los espectáculos taurinos,

desde los monarcas, que asistían regularmente a ellos, hasta las personas más humildes.

El siguiente error que comete Gustavo con su pretendida proviene de creer que las mujeres españolas llevan una navaja. Por eso, cuando ve a Dolores sacar un pomito de sales, se confunde y se apresura a «desarmarla». Esto a su vez provoca el desmayo de ella y acerca la acción al desenlace, donde, a diferencia de lo que ocurre en *El pelo de la dehesa* y en *Por no decir la verdad*, los personajes no tienen ningún inconveniente en retirar sus respectivas palabras de matrimonio.

Cambroneró afirmó haber tenido buen efecto la obra (1913, 56), pero solo se ejecutó dos noches en el Teatro del Príncipe y cuesta encontrar noticias de otras representaciones. Una excepción lo supone su puesta en escena en Barcelona en agosto de 1857 (Cervelló, 2008, 226). Además, los críticos reprobaron esta pieza unánimemente: la redacción de *El Reflejo* declinó comentar este y el resto de estrenos de aquellos días «pues no saldrían bien parados de nuestra pluma ni autores ni actores» (M^o, 1843, 144); el crítico de *El Heraldó*, por no ser severo, se contentó con decir que ni aun como chanzoneta valía, ni se reconocía en ella a su autor (Anónimo, 1843a, 3).

En este caso no solo ciertos puntillosos articulistas, sino el público la rechazó, según se consignó en *Revista de Teatros*: «el disgusto con que se oyó y la silba con que fue acompañada a mejor vida, deben haberle demostrado que con el público no puede uno andarse en chanzonetas» (Anónimo, 1843b, 2). Ignacio José Escobar, que había defendido a Bretón en otras ocasiones, no concebía cómo era posible haberse atrevido un autor de comedias tan ovacionadas a presentar «este deplorable engendro que ya llevó su merecido en la noche del viernes» (E., 1843: 3), aunque salvaba la idea que lo había generado. El mencionado crítico de *Revista de Teatros* ni siquiera en este punto mostró indulgencia: «...el señor Bretón de los Herreros ha exagerado las exageraciones de los franceses, y así ha salido ello tan inverosímil, tan insustancial y tan monstruoso» (Anónimo, 1843b, 2).

Lo más censurado fue la falta de realismo, empezando por el habla de Gustavo «...participa, en concepto del señor Bretón, de gallego, portugués, italiano, catalán y de todos los dialectos e idiomas más que de francés y castellano» (Anónimo, 1843b, 2), falta que se achacó en exclusiva al autor, y no a su intérprete, Julián Romea:

De sentir hubiera sido que Romea mayor hiciese de Gustavo si este papel hubiera estado escrito como el del francés de *Las ventas de Cárdenas*; mas no lo está, y por eso no echamos de menos al señor Sobrado (Anónimo, 1843b, 2).

Ciertamente, Bretón no era un lingüista ni tenía unos conocimientos de fonética que se desarrollarían mejor a lo largo del siglo XX gracias a los aparatos de reproducción, pero no resulta descabellado que el intento de pronunciar lo mejor posible fonemas inexistentes en la lengua gala procurara unas formas que no son las que suelen atribuirse a los hablantes franceses, y sí podían responder a lo percibido por el comediógrafo en alguno de aquellos visitantes de nuestro país o bien entre aquellos franceses que hubiera podido conocer en Bayona. Y por mucho que el redactor de la *Revista de Teatros* deseara defender a Romea, recaía sobre él gran parte de la responsabilidad en la imitación de un francés intentando hablar en castellano.

Como en el caso de otras obras mal recibidas, el reparto de los papeles seguramente la perjudicó: la obra se había escrito durante el verano de 1842 sin duda teniendo en cuenta a los componentes de la compañía de aquella temporada que concluiría en la primavera de 1843, y no creyendo que Romea, empresario y director de la compañía del Príncipe, donde venían estrenándose las obras de Bretón, iba a esperar casi un año a montarla, cuando en temporadas anteriores se llevaban a escena pocas semanas después de escribirlas. El error de no seguir esta pauta y no ejecutarla antes del cierre de la temporada 1842-1843 acarrearía no disponer de las mismas partes de la compañía.

Podría pensarse que contar con Matilde Díez, con Julián Romea y con Antonio Guzmán garantizaría una excelente interpretación, pero de hecho no ocurrió así: el crítico de *El Herald* llegó a calificar la ejecución de «desagradable» y no quiso dejar pasar la falta de tino en el reparto (Anónimo, 1843a, 3). Para Escobar estuvo «desmayada y floja», aunque Guzmán y Romea supieran sus respectivos papeles (1843, 3)... cosa que, por cierto, por lo que respecta al primero, no ocurría siempre.

En realidad, el papel de Gustavo habría sido mejor desempeñado por un característico como José García Luna, que sí figuraba en la compañía la temporada concluida en la Cuaresma de 1843. No contándose con él, el papel podría haberse repartido a Pedro Sobrado,

y precisamente tanto el crítico de *El Corresponsal* como, al día siguiente, el de *El Heraldo* decían que todo el mundo le había echado de menos (Anónimo, 1843a: 3; Escobar, 1843). Incluso Carlos Latorre, que hablaba perfectamente francés (Soria, 2008, 227-266), hubiera estado muy cumplido en el papel, pero no Julián Romea, por grandes que fueran sus méritos en el desempeño de otras comedias situadas en la época contemporánea. Y Escobar se atrevió a señalarlo, pese a que después de un encontronazo con este actor a propósito de criticar su desempeño en una obra de Romero Larrañaga (Varela, 1948, 121-129), parecía haber decidido no criticarle negativamente (o lo decidió por él *El Corresponsal*, periódico en que permaneció después de publicarse su despedida de él):

...Si el señor Guzmán sabía su papel, si el señor Romea mayor supo dar color al suyo del francés, es mucho más difícil hablar castellano chapurrado que francés puro. Nosotros, que hemos visto desempeñar al señor Sobrado con particular acierto este género de papeles, extrañamos que no se le hubiese repartido el de francés, del que acaso hubiera sacado mejor partido (E., 1843, 3).

El señor Romea mayor no sabe imitar bien el acento francés, en lo que consiste toda la gracia del papel que representaba: hubo momentos en que creímos estar oyendo al mayordomo asturiano del *¿Qué dirán?* (Anónimo, 1843a, 3).

Matilde Díez⁶ encarnó a Dolores en un papel muy por debajo de sus aptitudes, sin matices y, por tanto, sin posibilidad de lucimiento. Debe señalarse que ese tipo de personaje quejoso parecía escrito para Teodora Lamadrid⁷, cuyas maneras lastimeras en aquella época se le afeaban con frecuencia, aunque se la hubiera considerado actriz genial a los nueve años. Una vez más, Bretón había incorporado a un personaje el rasgo de un actor conocido, por defectuoso que fuera.

⁶ Matilde Díez Hermida (Madrid, 27-II-1818 / 15-I-1883, Madrid). Véanse los estudios sobre esta actriz (Ballesteros, 2012, II, 122, 226-232, 249-263, 269-298, 409-457, 706; Soria Tomás, 2010: 164; 2022; Calvo, 1920: 107-118).

⁷ Teodora [Ortega Hervella Cano] Lamadrid (Zaragoza, 26-XI-1820 / 22-IV-1896, Madrid). Véanse sobre ella las notas de Cambronero (1913, 44); Calvo Revilla (1920, 95-106); Ballesteros (2012, II, 715-716), Soria (2020).

El crítico de *El Heraldo* así lo insinuó: «...doña Teodora, hubiera lucido más en él y con menos trabajo» (Anónimo, 1843a, 3).

Al escribir la pieza, nuestro comediógrafo podía confiar en que Teodora Lamadrid interpretaría al personaje: se había casado con el compositor Basilio Basili el 14 de octubre de 1841⁸, había quedado encinta en los mismos días y el 8 de julio de 1842 había dado a luz a su hijo Ernesto (Fernández García, 1995, 301), de modo que estaría repuesta para la temporada de invierno, que era la mejor época para los estrenos, y además con pocas posibilidades de que un nuevo embarazo estorbara ocuparse del papel. Tras las discusiones habidas entre Lombía y Romea para configurar las compañías en la temporada siguiente, Teodora permaneció en el Teatro del Príncipe y perfectamente podía ejecutar un papel que parecía pensado para ella. Qué pudo ocurrir para que se encargara de él Matilde solo puede quedar en el terreno de las conjeturas.

Pepa, la criada, fue encarnada por Concepción Valero. Contratada por Julián Romea en la temporada 1842-1843, había salido por primera vez a escena para dar vida a un chicuelo, Martín, en *El redactor responsable*, y fue elogiada por su soltura en las tablas. Podría haber aprendido e imitado a su pariente Felisa Rodríguez para interpretar a Pepa, pero no cabe la menor duda de que alguien como Juana Pérez, pensando en la cual Bretón había creado otros personajes (Ballesteros, 2012, II, 726), hubiera logrado aplausos con cada una de sus intervenciones. Era, ciertamente, una lástima que Juana Pérez trabajara aquellos años en el Teatro de la Cruz y nuestro comediógrafo estrenara sus obras en el Príncipe.

De todos modos, la prensa fue galante con las actrices (E., 1843, 3) y, en concreto, con Matilde Díez, «porque esta excelente actriz no hace nada mal» (Anónimo, 1843a, 3).

En cuanto a Guzmán, a la vista de las ínfulas que había ido adquiriendo desde 1833 (Ballesteros, 2012, II, 337-344), se sentiría muy contento de ejecutar un papel de barba de los que solía interpretar Luis Fabiani, pero no parece que aplicara sus recursos para conferir comicidad a un personaje que carecía de ella absolutamente, y la comicidad era el punto fuerte de Guzmán.

⁸ Este dato ha permanecido inédito hasta hoy (APSSM, Matrimonios 41, f^o 181v).

El reparto de papeles condujo al fracaso: queda patente en que la pieza, en cambio, ha suscitado cierto interés entre los estudiosos del teatro decimonónico, quizás porque sirve más que muchas otras para ejemplificar distintos aspectos referentes a las costumbres de la época, aunque el adecuado reflejo de otras cuestiones resulte más dudoso, como se ha visto. Pero, en conjunto, los especialistas en Bretón han sabido entender el valor y las pretensiones de la pieza. En este caso, la posteridad ha sido mucho más benevolente que los contemporáneos.

Zatlin, entre el puñado de obras bretonianas que cita, aludió a ella como sátira de los franceses, motivo luego muy repetido en el género chico (1965, 30) y Lovett dio un paso más al crearla ejemplo de francofobia (1972). En cambio, Gies ha descubierto en ella la mutua incompreensión entre españoles y franceses, y las serias dificultades para casarse entre sí, con independencia de la gratitud debida a Francia y sus habitantes por parte de los exiliados españoles en tiempos del absolutismo (1997, 177-188; 2007, 183-186). También debería añadirse el favor de apreciar la cultura española, fueran cuales fueran los tiempos en que se mantuviesen determinadas costumbres.

Por su parte, la opinión de Miguel Ángel Muro se contrapone a la de Zatlin y Lovett, pues en su examen de conjunto y de las peculiaridades de esta pieza, recuerda cómo en la obra no se satiriza a propósito de nadie, ni del modo de pronunciar la lengua, y cómo se reconoce el esfuerzo realizado por estudiarla y también mejores logros que los conseguidos por los españoles respecto al francés. Importa más su conclusión respecto a que en la pieza se rechaza una versión folclorista de España y se verifica un canto a la cultura francesa por parte de los españoles (2000, II, 226). En este sentido, debe subrayarse que tal «canto a la cultura francesa» en el caso de Bretón de los Herreros suponía un reconocimiento de haber sido vencido en lo que había entendido como una causa «patriótica».

Por su parte, Garelli en su revisión de las opiniones de los críticos ha llamado la atención sobre sus prejuicios (1983, 65-69), ideas recogidas y ampliadas por Pau Miret, quien ha procurado recorrer, a partir de algunos ejemplos, la visión ofrecida por algunos redactores y escritores del momento, para luego también demostrar que Bretón se amparaba en la rusticidad con que se expresaban los personajes áureos para hacer a los suyos hablar según los usos decimoní-

cos, y si el riojano era censurado en este aspecto, también lo venían siendo los grandes escritores del siglo de Oro por parte de los formados en el neoclasicismo (2004, 174-179, 258).

Igualmente, Pau Miret ha resaltado que en esta obra se ofrecen ejemplos de cómo la divulgación del teatro de Calderón, propiciada por las famosas conferencias de los hermanos Schlegel a las que tanto debe la cultura de nuestro siglo de Oro, había propiciado que los europeos confundieran ficción y realidad, y creyeran costumbres peninsulares aún vivas las conductas y maneras observables en aquellas comedias (2004, 132-133, 243).

Conclusión

Ha podido comprobarse cómo, en general, cuando aparece alguno de los tópicos románticos vinculados con el tema del viaje en las obras de Bretón, los resultados son de tinte realista, y se subraya lo absurdo, lo irracional, lo insensato, lo disonante o lo estrafalario de la situación, hasta convertirla en cómica para un espectador apesentado, en su vida ordinaria, en un espacio y un contexto paralelos respecto al ofrecido en tales obras.

Bibliografía

Archivos

Archivo Histórico de la Parroquia de San Sebastián (Madrid). (AHPSS).

Libro de Difuntos nº 44.

Libro de Matrimonios nº 41.

Fuentes primarias

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. (1835a). *Elena*. Madrid. Imprenta de don Tomás Jordán.

..... (1835b). *El hombre gordo*. Madrid. Imprenta de don Tomás Jordán.

- (1838). *El hombre pacífico*. Madrid. Imprenta de don José María Repullés.
- (1840b). *El pelo de la dehesa*. Madrid. Imprenta de don José María Repullés.
- (1840a). *Dios los cría y ellos se juntan*. Madrid. Imprenta de don José María Repullés.
- (1843a). *Los solitarios*. Madrid. Imprenta de don José María Repullés.
- (1843b). *Un francés en Cartagena*. Madrid: Repullés.
- (1851). *Obras. Poesías*. Madrid. Imprenta Nacional. Tomo V.

Fuentes secundarias

- ANÓNIMO (1843a). «Parte literaria. Teatro del Príncipe. *Un francés en Cartagena*, comedia en dos actos por don Manuel Bretón de los Herreros». *El Heraldo* (1 de mayo). 244. 3.
- (1843b). «Revista de Teatros. *Un francés en Cartagena*» *Revista de Teatros* (6 de mayo). 118. 2.
- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel. (2012). *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. Tomos I y II.
- (2014). «Leonor de Vargas entre censuras». *Acotaciones*. 33. 11-30.
- BOLUFER PERUGA, Mónica (2008) *Mujeres y modernización: estrategias culturales y prácticas sociales (siglos XVIII y XIX)*. Madrid. Instituto de la Mujer.
- BRETÓN Y OROZCO, Cándido. (1883). «Apuntes sobre la vida y escritos de don Manuel Bretón de los Herreros». *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*. Madrid. Miguel Ginesta. Tomo I. III-XVII.
- CALVO REVILLA, Luis. (1920). *Actores célebres del teatro Príncipe o Español*. Madrid. Imprenta Municipal.
- CALVO SERRALLER, Francisco. (1995). *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid. Alianza Forma.
- CAMBRONERO Y MARTÍNEZ, Carlos. (1913). *Crónicas del tiempo de Isabel II*. Madrid: La España Moderna.

CERVELLÓ ESPAÑOL, Carlos. (2008). *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro Circo barcelonés)*. Madrid. Universidad Nacional de Educación a Distancia [tesis doctoral].

DÍAZ ÁLVAREZ, Elisa. (2020). «El consentimiento paterno para contraer matrimonio: de la real pragmática de 1776 al proyecto de código civil de 1836». *Anuario de la Facultad de Derecho. Universidad de Extremadura*. 36. Doi: <https://doi.org/10.17398/2695-7728.36.579>

DÍAZ LARIOS, Luis F. (1996). «Los viajeros costumbristas». *Romanticismo 6. El costumbrismo romántico*. Ermanno Caldera (ed.). Roma. Bulzoni. 109-116.

..... (2002) «La visión romántica de los viajeros románticos». *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*. Piero Menarini (ed.). Bologna. Il Capitello del Sole. 87-99.

E[SCOBAR, Ignacio José] (1843) «Salón literario. Teatros. Principio. *Un francés en Cartagena*, por D. Manuel Bretón de los Herberos», *El Corresponsal* (30 de abril), n° 1424; pág. 3.

ESCOBAR, José. (1983). «El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español». *Revisión de Larra: ¿Protesta o revolución?* J. R. Aymes et alts. (eds.). París. Les Belles Lettres. 161-165.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías. (1995). *Personajes ilustres de la parroquia de San Sebastián*. Madrid. Caparrós Editores.

GARELLI, Patrizia. (1983). *Bretón de los Herreros e la sua 'formula comica'*. Imola. Galeati.

GUILLÉN MARCOS, Esperanza. (1996). «La teoría del jardín paisajístico inglés en *Las afinidades electivas* de Goethe». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. 27. 121-132.

GAUTIER, Teophile. (1843) *Voyage en Espagne. Tra los montes*. Paris. Victor Magen Libraire.

GIES, David T. (1997). «Histeria versus historia. La imagen del francés en el teatro español». *La imagen de Francia en España: (1808-1850). Coloquio internacional Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle*. Jean-René Aymes, Javier Fernández Sebastián (eds.). 177-188.

..... (2007). «Francofilia y francofobia en el teatro español del siglo XIX». *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Beatriz Mariscal, Blanca López de Mariscal y María

Teresa Miaja (eds.). México. Fondo de Cultura Económica. Tomo III. 179-192.

LAÍNA, José María. (1993). «Licencia paterna y real permiso en la Pragmática Sanción de 1776». *Revista de Derecho Privado*. 77-4. 355-378.

..... (2003). «La Pragmática de Carlos IV y el matrimonio de los hijos de familia». *Revista de Derecho Privado*. 87-4. 507-521.

LOVETT, Gabriel. (1972). «Francophobia in Nineteenth-Century Spanish Letters». *Kentucky Romance Quarterly*. XIX. 285-299.

MIRET, Pau. (2004). *Las ideas literarias de Bretón de los Herreros*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos.

M^o. (1843a). «Libro de memorias». *El Reflejo* (20 de abril). 16. 128.

..... (1843b). «Libro de memorias». *El Reflejo* (4 de mayo). 18. 144.

MOLINS, marqués de [Mariano Roca de Togores]. (1883). *Bretón de los Herreros: recuerdos de su vida y de sus obras*. Madrid: Imprenta y fundición de M. Tello.

MURO MUNILLA, Miguel Ángel. (2000). «Un francés en Cartagena. Análisis de la obra». *Manuel Bretón de los Herreros. Teatro breve*. Logroño. Instituto de Estudios Riojanos. Tomo II. 25-27.

MUSER, Ricarda. (ed.) (2011). *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la Península Ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*. Madrid/ Frankfurt. Vervuert/ Iberoamericana.

REMENTERÍA Y FICA, Mariano (trad.). (1837). *El hombre fino al gusto del día. Manual completo de urbanidad, cortesía y buen tono*. Madrid. Imprenta del colegio de Sordomudos.

SORIA TOMÁS, Guadalupe. (2008). «Carlos Latorre. El actor que estrenó don Juan Tenorio». *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*. 25. 227-266.

..... (2010). *La formación actoral en España*. Madrid. Fundamentos.

..... (2020). «La cátedra de Declamación en la Escuela Nacional de Música: Matilde Díez y Teodora Lamadrid (1874-1896)». *Revista de Historiografía*. 34. 369-400.

..... (2022). «Matilde Díez, *la divina*, en Barcelona: el año cómico 1836-1837». *Anales de Literatura Española*. 36. 271-296.

VARELA, José Luis. (1948). *Vida y obra literaria de Gregorio Romero Larrañaga (1814-72)*. Madrid. C.S.I.C.

ZATLIN-BORING, Phillis. (1965). *The bases of Humor in the Contemporary Spanish Theater*. Florida. University of Florida.