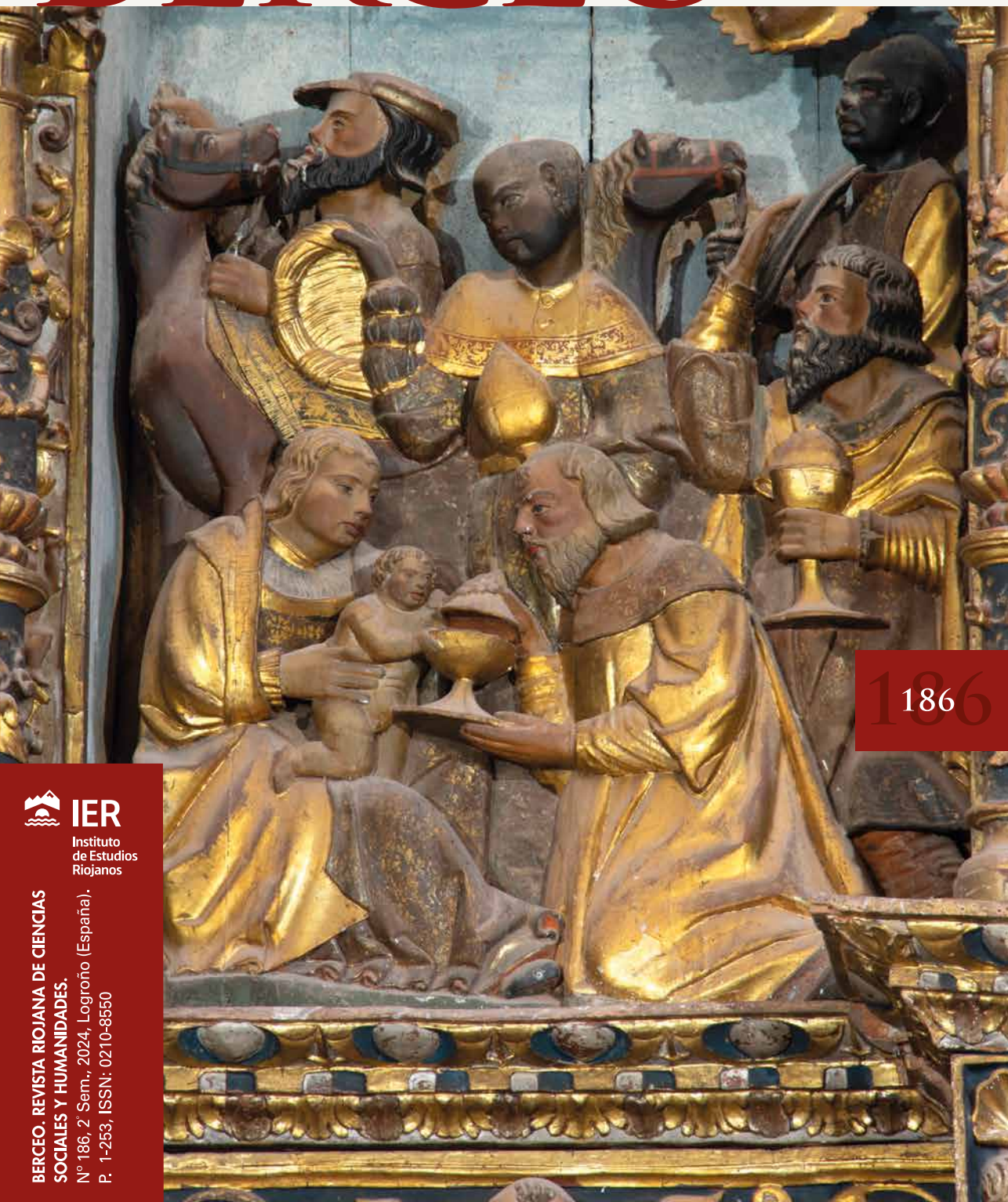


# BERCEO

revista riojana de  
ciencias sociales  
y humanidades



186



**IER**

Instituto  
de Estudios  
Riojanos

BERCEO. REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS  
SOCIALES Y HUMANIDADES.

N.º 186, 2.º Sem., 2024, Logroño (España).

P. 1-253, ISSN: 0210-8550



INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS

# BERCEO

---

REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS  
SOCIALES Y HUMANIDADES

**Núm. 186**



**IER**

Instituto de  
Estudios Riojanos

LOGROÑO  
2024

**Berceo** /Instituto de Estudios Riojanos - V. 1, nº 1 (oct. 1946).- Logroño:  
Gobierno de La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, 1946- .--v. ; il. ; 24 cm.  
Trimestral, Semestral a partir de 1971.

Índices nº 1 (1946) - nº 111 (1986) - 132 (1996)

Es un suplemento de esta publ.: Codal. Suplemento literario.- nº 1 (1949)  
- nº 71 (1968)

ISSN 0210-8550 = Berceo

908

La revista *Berceo*, editada por el Instituto de Estudios Riojanos, publica estudios científicos de las Áreas de Ciencias Sociales, Filología, Historia y Patrimonio Regional con el objetivo de aportar conocimiento relevante para la investigación y el desarrollo cultural de La Rioja. Estos trabajos van dirigidos a la comunidad científica, así como a otras personas interesadas en estas materias, de los ámbitos regional, nacional e internacional.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

© Copyright 2024  
Instituto de Estudios Riojanos  
C/ Portales, 2. 26001-Logroño  
[www.larioja.org/ier](http://www.larioja.org/ier)

© Fotografía de cubierta: Retablo mayor de Pinillos.  
La Adoración de los Magos (foto Luis Argaiz).

Diseño de cubierta e interior: ICE Comunicación  
ISSN 0210-8550  
Depósito Legal LO-4-1958

Impreso en España - Printed in Spain

**DIRECTOR**

Francisco Javier Díez Morrás (Universidad de Burgos)

**SECRETARIO**

Javier Zúñiga Crespo (Universidad de La Rioja)

**CONSEJO DE REDACCIÓN**

Jean-François Botrel (Université de Rennes 2)  
Sergio Cañas Díez (Universidad de Burgos)  
Teresa Cascudo García-Villaraco (Universidad de La Rioja)  
Pepa Castillo Pascual (Universidad de La Rioja)  
Rebeca Lázaro Niso (Universidad de La Rioja)  
David San Martín Segura (Universidad de La Rioja)  
Salomé Vuelta García (Universidad de Florencia)

**CONSEJO ASESOR**

Rebeca Viguera Ruiz (Universidad de La Rioja).  
Adrian Shubert (Universidad de York).  
Sergio Andrés Cabello (Universidad de La Rioja).  
Carmine Pinto (Universidad de Salerno)  
José Miguel Delgado Idarreta (Universidad de La Rioja)  
Miguel Ibáñez Rodríguez (Universidad de Valladolid)  
Josefa Badía Herrera (Universidad de Valencia)  
Almudena García González (Universidad de Castilla La Mancha)  
Alberto Gutiérrez Gil (Universidad de Castilla La Mancha)  
Maite Iraceburu Jiménez (Università di Siena)  
Pablo Simón Cosano (Universidad Carlos III)  
Marta García Lastra (Universidad de Cantabria)  
María Ángeles Goicoechea Gaona (Universidad de La Rioja)  
Mar Venegas Medina (Universidad de Granada)  
Daniel Oliver Lalana (Universidad de Zaragoza)  
Myriam Ferreira Fernández (UNIR)  
Raúl Angulo Díaz (Universidad Autónoma de Madrid)  
Minerva Sáenz Rodríguez (Universidad de La Rioja)  
Teresa Fernández Crespo (Universidad de Valladolid)  
Cristina González Caizán (Universidad de Varsovia)  
Katalin Jankovits (Pázmány Péter Catholic University)

**DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:**

Instituto de Estudios Riojanos  
C/ Portales, 2  
26071 Logroño  
Tel.: 941 291 187

E-mail: [publicaciones.ier@larioja.org](mailto:publicaciones.ier@larioja.org)

Web: [www.larioja.org/ier](http://www.larioja.org/ier)

Suscripción anual España (2 números): 15 €

Suscripción anual extranjero (2 números): 20 €

Número suelto: 9 €



## ÍNDICE

### DAVID CUEVAS GÓNGORA

De Hidalgos Riojanos a conquistadores de México-Tenochtitlan. Historia familiar y trayectoria Indiana de los hermanos Ircio

*From Hidalgos Riojanos to conquerors of Mexico-Tenochtitlan. Family history and indian career of the Ircio brothers*

9-44

---

### EMILIO CERVANTES RUIZ DE LA TORRE

Datos para la biografía de Juan Íñiguez de Arnedo, natural de Bergasa y Obispo de Pamplona (1700-1710)

*Data for the biography of Juan Íñiguez de Arnedo, native of Bergasa and Bishop of Pamplona (1700-1710)*

45-60

---

### MARÍA ANTONIA MORENO FLORES

Mujeres durante el siglo XIX en Huelva. Sucesoras de los negocios fundados por sus esposos naturales de La Rioja

*Women during the 19th century in Huelva. Successors of the businesses founded by their natural husbands from La Rioja*

61-81

---

### JAVIER ZÚÑIGA CRESPO Y DANIEL AQUILLUÉ DOMÍNGUEZ

“El solitario de Logroño”. Política, redes y autopercepción de Baldomero Espartero a través de su correspondencia con el círculo esparterista catalán (1856-1870)

*“The solitary of Logroño: Politics, networks, and self-perception of Baldomero Espartero through his correspondence with the catalan esparterist circle (1856-1870)”*

83-102

---

### ESTEBAN MORENO RUIZ

La “Buena Sociedad”. Distinción y patrimonio en una asociación de provincias. El Círculo Logroñés

*The “Good Society”. Distinction and heritage in an association of provinces.*

*The Círculo Logroñés*

103-120

---

---

**RAQUEL GALLEGO GARCÍA**

Nuevos datos sobre la estancia en Roma del pensionado Domingo Álvarez Enciso  
y sobre su Cuaderno romano

*New information on Domingo Álvarez's stay in Rome and on his Roman sketchbook* 121-148

---

**JOSÉ GABRIEL MOYA VALGAÑÓN**

El Retablo Mayor de Pinillos

*Le Retable Principal de Pinillos* 149-191

---

**JESÚS FERNANDO CÁSEDA TERESA**

Los orígenes familiares de la épica castellana: sangre y linaje en la leyenda  
de los Siete Infantes de Lara

*The family origins of castilian epic: blood and lineage in the legend  
of los Siete Infantes de Lara* 193-212

---

**MARIBEL MARTÍNEZ LÓPEZ**

El diálogo entre tradición y modernidad en la comedia de Bretón de los Herreros como  
instrumento para la transformación social. La educación sentimental de la clase media

*The dialogue between tradition and modernity in the comedy of Bretón de los Herreros  
as an instrument for social changes. The sensitive upbringing of the middle class* 213-231

---

**RESEÑAS**

235-244

---



## EL DIÁLOGO ENTRE TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA COMEDIA DE BRETÓN DE LOS HERREROS COMO INSTRUMENTO PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL. LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL DE LA CLASE MEDIA

MARIBEL MARTÍNEZ LÓPEZ\*

### RESUMEN

Desde su aprendizaje del oficio dramático en las refundiciones y traducciones hasta la creación de obras originales, Bretón mantiene siempre unos intereses temáticos y unos objetivos entre los que destaca el uso de las tramas amorosas para la transformación del orden social, especialmente en lo referido al logro de unas relaciones de convivencia armoniosas y felices. Muchas de sus obras ponen de manifiesto su conocimiento de las emociones individuales y sociales de su época. Los mecanismos dramáticos que utiliza tienen un doble objetivo: ser retrato de la transformación de la clase media tras las convulsiones culturales de los movimientos ilustrado y romántico, y aportar cierto tono moralizante. La fórmula de su éxito radica en que entiende que los sentimientos se han convertido en una categoría vertebral para definir a las personas, y aprovecha el poder que la literatura tiene para la educación sentimental de su público.

*Palabras clave:* Bretón de los Herreros. Refundiciones. Transformación del orden social. Enfoque de género.

From his apprenticeship in the dramatic craft of recasting and translating to the creation of original works, Bretón always maintained thematic interests and objectives among which the use of love plots for the transformation of the social order, especially in relation to achievement of harmonious and happy coexistence relationships, stands out. Many of his works show his knowledge of the individual and social emotions of his time. The dramatic mechanisms used have a double objective: to be a portrait of the transformation of the middle class after the cultural upheavals of the Enlightenment and Romantic movements, and to provide a certain moralizing tone. The formula for his success lies in the fact that he understands that feelings have become a fundamental category to define people, and he takes advantage of the power that literature has for the sensitive education of his audience.

*Keywords:* *Bretón de los Herreros. Recasts. Social order changes. Gender studies.*

---

\* Universidad de La Rioja. <https://orcid.org/0000-0003-4466-1962> maribel.martinez@unirioja.es

## 1. INTRODUCCIÓN

Los historiadores y críticos de la literatura española coinciden en varias apreciaciones sobre la producción bretoniana, como que su comedia costumbrista, ejemplo de prudente optimismo, moderación y equilibrio, supone la principal aportación del teatro cómico español entre 1825 y 1868, y también en que durante casi toda su carrera teatral fue el dramaturgo que mejor representó la clase media de su tiempo.<sup>1</sup> Satirizador de los vicios sociales, en la producción de este “Balzac de la burguesía española entre 1830 y 1860” (Flynn, 1998, p. 187) destaca la continuidad del costumbrismo literario de Leandro Fernández Moratín y otros maestros en la pintura verosímil de la vida civil contemporánea, con la voluntad de que la escena sea un reflejo mimético de la sociedad y en la convicción de que en ello radica la fórmula del éxito de público (Espín Templado, 2000, p. 21).<sup>2</sup> El trasfondo moralizante es otro rasgo presente en la mayor parte de sus comedias, pues como afirmaba en su discurso de ingreso en la Real Academia en 1837, entendía que la comedia tenía por objeto atacar con la sátira ciertos vicios sociales que, sin llegar a actos delictivos, retrataban caracteres y costumbres frecuentes en su entorno. En otras ocasiones también destacó que sus comedias, con marcado designio moral, nacían de un pensamiento filosófico y a través de situaciones festivas y aun grotescas, buscaban inculcar máximas provechosas, de lo que encontramos testimonios como el recogido en las críticas de parte del público en el estreno de *Dios los cría y ellos se juntan* el 11 de febrero de 1841 en el Teatro del Príncipe (Bretón de los Herreros, 1883, tomo II, nota al pie en pp. 463-464).

## 2. BRETÓN MORALIZADOR DEL SENTIMIENTO AMOROSO Y DEFENSOR DEL MATRIMONIO

La valoración de la virtud y el vicio en las comedias de Bretón de los Herreros es un aspecto resaltante en su producción y a menudo va unida a la representación del amor entre un hombre y una mujer y al destino más habitual de las relaciones sociales entre los géneros: el matrimonio. En su representación y con ese afán moralista arriba indicado, Bretón destaca como vicio de ambos sexos la hipocresía, la falsedad de carácter o en las relaciones.

Por lo que se refiere a la utilización de la temática amorosa en su producción, Bretón es un autor interesado en mostrar y moralizar sobre el

---

1. Es necesario decir que gran parte de su teatro breve es una simple escenificación de amables a la vez que ramplonas intrigas, con cierto tono cómico en tanto presenta desenlaces ‘felices’ si atendemos a las normas tanto dramáticas como sociales y morales de su época, pero en tramas tan esquemáticas que no pueden tildarse de costumbristas.

2. En este estudio, Pilar Espín parte del concepto de “mímesis costumbrista” definido por José Escobar (1988) como “una nueva representación ideológica de la sociedad, que implica una concepción moderna de la literatura, entendida como forma mimética de lo circunstancial y lo local mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y comportamiento colectivo”.

amor sincero, que contrapone en numerosas obras al fingido por interés, bien sexual o bien económico. No podemos olvidar, en cualquier caso, que las tramas amorosas son propicias para crear enredo, proporcionando a las obras una intriga que aviva la curiosidad de los espectadores. Además, el interés de Bretón por la institución del matrimonio es indiscutible, desde la convicción de que hombres y mujeres son las medias mitades de un todo que necesariamente deben encontrarse para alcanzar una vida plena. En la comedia-zarzuela en un acto *Los solitarios* (1843), una de las pocas escritas por Bretón en prosa, aunque con algunas canciones intercaladas, el estribillo de una cancioncilla que entona la criada Lucía reza: “Gloria a tu nombre- y a tu poder, / Padre del cielo- que hiciste al hombre / para consuelo- de la mujer” (Bretón de los Herreros, 2000, p. 200).

En *La escuela del matrimonio* (1852) se hace una defensa de esta institución social y, en especial, de la esposa virtuosa, como su pilar principal.<sup>3</sup> En esa comedia ellas (Luisa, la condesa Emilia y Carlota) son las maestras del buen hacer en el matrimonio: honestas, fieles, prudentes. En especial, Luisa. En el otro lado, ellos son quienes han de rectificar sus conductas y subsanar sus errores. Como en otra breve comedia en un acto, *Lances de carnaval* (1840), los personajes masculinos son volubles frente a la constancia amorosa de sus mujeres.<sup>4</sup> Y pese a su tendencia a la infidelidad, son a la vez hombres controladores en tanto depositan su honor en sus esposas, a las que quieren sujetas y supeditadas al hogar. El conde en *La escuela del matrimonio* y Peralta en *Lances de carnaval* son ejemplo de la permisividad hacia sus propios deslices. También en ¡Muérete y verás!<sup>5</sup> (1837) se recoge la crítica hacia el sexo masculino, no solo en lo referente a su veleidad amorosa<sup>6</sup>, sino además en el dibujo de personajes hipócritas, vagos, frívolos y que viven de prestado sin pagar sus deudas, como don Matías, supuestamente el mejor amigo de don Pablo, a quien traiciona para quitarle a su prometida; don Antonio, don Lupercio o don Mariano, que en vida de don Pablo le criticaban y cuando se lo cree muerto se convierten en elogiadores de su persona; o don Froilán, interesado y necio entre otras cualidades. En la escena tercera del acto tercero, titulada “El entierro”, en un retrato que es

---

3. La comedia desarrolla una trama de algún modo paralela a la de *La escuela de las casadas* (1842), donde ya aparecía un marido infiel, un supuesto amigo de la familia cuyo objetivo es seducir a la esposa abandonada y engañada, y una amiga, Antonia, que ayuda a restablecer el orden matrimonial debido en la sociedad conservadora, ilustrando a las esposas sobre cómo hacerse valer ante sus díscolos esposos.

4. Por supuesto, Bretón también da ejemplos de la volubilidad de las mujeres, como Camila, la protagonista de *Una de tantas* (1837), aunque esta funda en la inconstancia de ellos el que tenga amor a dos galanes a la vez: *Los hombres son mala yerba; / el más fiel no está seguro. / Por eso siempre procuro / tener tropa de reserva.* (Bretón de los Herreros, 1883, tomo I, p. 431)

5. Se trata de una obra con tintes esperpénticos y personajes y tono muy valleinclanescos. En ella el factor costumbrista adopta mecanismos satíricos y grotescos.

6. La figura del mujeriego en el teatro de Bretón ha sido estudiada por Muro Munilla, 2017.

espejo del presentado también en *La escuela del matrimonio*, Bretón pone en boca del barbero la crítica a los caballeros, que apunta a varios defectos, como la ociosidad.

BARBERO: *Yo celebro que en la plaza  
prefieran pasar el rato,  
porque entre ese triunvirato  
no podría meter baza.  
Tienen lenguas de mostaza;  
sobre todo, el cocodrilo  
de don Antonio. ¿Hay asilo  
que de su pico defienda  
la honra? No hay en mi tienda  
navaja de tanto filo.  
Que hable y murmure un barbero,  
eso es moneda corriente,  
pero ¡ser tan maldiciente  
un ilustre caballero!  
Ya se ve, el ocio, el dinero... (Se oye la música del baile.)  
¡Hola! El violín se hace rajas,  
y entre tanto las barajas...  
¡Qué inmoralidad! ¡Qué vicio!...  
Mas cada cual a su oficio.  
Afilemos las navajas.*

(Bretón de los Herreros, 1975, p.186)

### 3. MODELOS Y ANTIMODELOS EN HOMBRES Y MUJERES

La figura de hombres disipados e irresponsables es una constante en muchas de las obras de Bretón de los Herreros, así como la crítica hacia los mismos por parte del comediógrafo, con ejemplos tan curiosos como el del protagonista de *La hipocresía del vicio* (1848), Miguel, que se obliga a ser calavera contra su propia naturaleza; o el de Pablo de *Muérete y ¡verás!*, que pese a ser el protagonista que tras descubrir la falsedad de su supuesto mejor amigo y la inconstancia de su prometida Jacinta alcanza el feliz desenlace de casarse con la sí virtuosa y verdadera enamorada Isabel, es un militar que vive endeudado, criticado por sus conocidos y del que su prestamista duda seriamente si saldrá o no sus deudas. Pero, como veremos más adelante, la muestra de personajes masculinos rectos es también constante en Bretón, en la construcción de un universo literario donde se alcanza la moralización por contraste entre los modelos y los antimodelos, con mecanismos dramáticos que el autor toma de sus maestros neoclásicos.

En la representación de las mujeres también hay ejemplos negativos. Por ejemplo, en *La escuela del matrimonio* aparece un modelo de mujer necia, Micaela, la viuda que se casa con Eusebio, un hombre más joven que ella, y que está ridiculizada por ser bachillera. En esa comedia, al frente de los cuatro personajes femeninos, y orquestando todas las relaciones, se encuentra Luisa, la voz de la razón capaz de devolver el orden a las tres parejas, y de poner en su sitio a los tres desvergonzados galanes que pretenden a sus amigas y a ella misma. Y lo hace con cortesía y con generosidad, y observando siempre la mejor de las conductas en ausencia de su propio esposo.

Luisa representa la madurez de la mujer, que con el matrimonio ha adquirido la mayoría de edad intelectual y sabe gobernar su vida -e incluso la de su entorno- sin la presencia de un hombre que la tutele. Otros ejemplos de mujeres que muestran la misma autonomía de raciocinio y la misma fortaleza de carácter los encontramos en jóvenes viudas, como Marcela en *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (1831) o Carlota en *Lances de Carnaval*. Esta última es otra joven que ya ha enterrado a un esposo y es ahora pretendida por el interesado Ruiz, que habiéndole ya hablado de matrimonio, sin embargo, galantea a otra en el baile de máscaras (que es la propia Carlota, pero Ruiz no lo sabe). Su estado de viuda le permite mostrarse como una mujer fuerte, que no necesita a un hombre para ocupar un lugar en la sociedad ni para sentirse completa, por lo que despacha al pretendiente cuando conoce su verdadera naturaleza.

Pero pese a este reconocimiento de la fuerza y capacidad de muchas mujeres, la teoría bretoniana sigue fundando la felicidad individual y el orden social en la institución matrimonial. En *Los solitarios* el desenlace ensalza de nuevo los beneficios del matrimonio en una canción que cantan a trío la criada Lucía y los protagonistas Antonio y Mariana. Los primeros versos dicen “Si aún la corneja / y el triste búho / con su pareja / viven a dúo / necio es el hombre / a quien asombre / la sociedad / de la mujer, que es su mitad. / Así juntitos / los pobrecitos... / Así se aguanta, / así no espanta / la soledad / que es la mayor felicidad” (Bretón de los Herreros, 2000, p. 219). Bretón concluye esta pieza con esa máxima que parece regir su producción dramática: la emoción del amor debe gobernar la sociedad. Ella es quien puede reconciliar a los hombres, como dice la protagonista Mariana a su ya prometido Antonio en la penúltima escena de la obra (escena XXIII, p. 221): “El amor me ha curado de mis melancolías, y tú me has reconciliado con los hombres”.

#### **4. EL FINGIMIENTO COMO RECURSO DRAMÁTICO. DE LAS REFUNDICIONES A LA CREACIÓN ORIGINAL**

Para intentar ejemplificar qué mecanismos dramáticos utiliza Bretón para retratar la transformación de la clase media mediante tramas amorosas, voy a centrarme especialmente en tres obras que ponen en escena el uso del fingimiento como herramienta para lograr el fin deseado. Y servirán, a la vez, para abordar algunos de los intereses temáticos que el autor mostró a lo largo de su producción, analizando el sentimiento amoroso bajo el concepto

de las emociones como categoría transversal integrada en la historia social, cultural y política, útil para la comprensión de la producción y recepción de las obras literarias en sus interpretaciones sincrónicas y diacrónicas, como han apuntado antes que yo investigadoras como Jam Plamper o María Sierra, quien señala que se parte del “supuesto básico de que las obras analizadas no sirven tanto para saber cómo eran los hombres y mujeres de aquel tiempo sino para entender que había deseos y miedos sobre cómo eran o debían ser -y conocer la sustancia y efectos de estas dudas” (Sierra, 2013, p. 29).

Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), prolífico dramaturgo y crítico teatral, persona relevante en el entorno cultural de su época, traslada a su producción la premisa de ‘el mundo es teatro’ tanto en el tratamiento de la metaliteratura o metateatralidad en sus creaciones originales de ambientación contemporánea como en sus traducciones de obras extranjeras y refundiciones y adaptaciones de textos clásicos<sup>7</sup>. Lo hace a través del tema de la confusión entre lo que es real y lo que es imaginado, sea esto último producto del fingimiento (por ejemplo, en la imitación artística que actores y actrices hacen sobre los escenarios, y que se presenta en comedias como *La redacción de un periódico* (1836) o *El poeta y la beneficiada* (1838), sea producto de la falsedad de las personas, como se plantea en *Todo es farsa en este mundo* (1835)<sup>8</sup>, o sea producto del erróneo conocimiento del otro debido a la ocultación y a las falsas apariencias del disfraz o del velo, lo que podemos ver en *La carcelera de sí misma* (1826), refundición de la comedia de Pedro Calderón de la Barca titulada *Peor está que estaba*.

La lectura y análisis de esa refundición me ha llevado a cuestionarme en ella y en otras comedias originales de este autor, el sentimiento existencial de reclusión que experimentan muchos de sus personajes, y a qué urdimbres recurren para escapar, así como en qué se cifra la libertad femenina y qué recursos usa Bretón de los Herreros para tratar todo ello. Si nos detenemos en la trama de *La carcelera de sí misma* y su fuente *Peor está que estaba*, hallamos que la protagonista, Lisarda, aprovecha la ignorancia de Flérída sobre el problema en el que se acaba de meter para encerrarla en su casa en beneficio propio. Con ello, a la vez que se libra de que su padre la descubra, podrá utilizar la situación para conocer la verdadera identidad de don César y si este es un hombre libre o se trata del amante buscado por Flérída. Además, a punto de descubrirse todo en el desenlace, Lisarda revelará el enredo a Flérída para salvar su honor ante su padre y su prometido, y que pueda celebrarse su matrimonio con don Juan. Con estos enredos se

7. Llegado a Madrid en 1823 con el objetivo de convertirse en un dramaturgo que pudiese vivir de su oficio, se le conocen un total de 103 comedias de creación original (98 en verso y solo 5 en prosa), 64 traducciones, 10 refundiciones, 387 poemas, más de 300 artículos de crítica literaria y un amplio número más de artículos de otros temas.

8. En la escena final doña Vicenta exclama ‘Sociedad, ¿quién no es actor / en tu voluble teatro?’. (Bretón de los Herreros, 1883, Tomo I, p. 277)

construye esa ‘cárcel’ llena de celdas en la cual Lisarda, joven que no goza de libertad por su estatus social, se encuentra recluida en su propia casa por orden de su padre sin que este sepa que a quien ha encerrado es a su hija; Flérída, huida de su casa en busca de su amante, está prisionera en casa de Lisarda sin saberlo, pues ella se considera una invitada; don César se halla preso en Gaeta creyendo estarlo a causa de Lisarda, con quien lleva un tiempo en trato, pero de la que desconoce su identidad, cuando en realidad la razón de su encarcelamiento se debe a que se le cree responsable del rapto de Flérída; y don Juan logra un permiso carcelario para su buen amigo don César sin saber que su prometida Lisarda es la dama tapada con la que don César va a reunirse. Por último, en este juego de ignorancias, el Gobernador de Gaeta, padre de Lisarda, apresa a don César y manda su reclusión hasta que pueda producirse el matrimonio que devolverá el honor a la familia de Flérída, a quien cree que ha enviado a su casa para que sea vigilada por su hija, sin sospechar que la dama a la que ha encontrado es esa hija a la que encomienda el honor de Flérída. Todo un enredo de los sentidos producto de malentendidos, que comenzaron la noche que don César creyó que su amada Flérída se dejaba galantear por otro caballero. Y que se convirtió en prisión para tres de los protagonistas cuando Lisarda adoptó el velo que encubría su personalidad para otorgarle libertad.

Como vemos en esa trama, se perciben muchas piezas en desarmonía consigo mismas y con su entorno que es necesario equilibrar para alcanzar un orden emocional que solo se logrará cuando las piezas encajen en el matrimonio. Para Lisarda y Flérída, el recurso de velos y mentiras para lograr su libertad las conduce a ese objetivo<sup>9</sup>. En esta obra tenemos una dama que acude a diario al encuentro con un galán bajo la seguridad de ir ‘tapada’. Ella no muestra su rostro y así no se descubre nunca su identidad y no pone en peligro ni el honor de su familia, ni la libertad que adquiere paseando sin ser reconocida. Como hija del Gobernador de la ciudad, es una persona pública y como ella misma dice no puede moverse sin ser observada por todos y sin que cualquier gesto suyo sea comentado.

Por lo que a Flérída se refiere, se ve forzada también a adoptar otra personalidad para lograr su deseo. Abandonada por don César tras un duelo habido porque él la cree inconstante en su amor, huye de su casa para buscar a su amante y aclarar la verdad. Además, solo casada podría volver a su casa con honor. En su huida se ha convertido en Laura, nombre bajo el que se presenta en casa de Lisarda solicitando que esta la acoja como criada hasta que encuentre a su amante. Estamos, por tanto, ante la segunda ‘tapada’ de la obra, en este caso en cuanto al encubrimiento de su identidad.

---

9. El disfraz, en vestimenta o bajo la adopción de otra personalidad por la palabra, permite el disfrute de independencia y el ejercicio de la propia autonomía. En *Lances de carnaval* la joven viuda Carlota y la casada Julia saldrán a disfrutar del baile y un poco de libertad escondidas bajo el beneficio de los disfraces que permite la fiesta.



Respecto a don César, huido de su patria tras el duelo y desengaño amoroso, y esperando poder pasar a España, se esconde en una quinta en Gaeta y se da a conocer a Lisarda bajo el nombre de Fabio, si bien cuando es apresado, como caballero honorable, no niega quien es.

Así pues, las falsas identidades y las mentiras serán esenciales para alcanzar la libertad no solo de movimiento, sino también necesaria para el logro amoroso<sup>10</sup>. Junto a esos 'velos', los malentendidos son la otra herramienta constructiva de la trama para dotarla de enredo.

No descubro nada nuevo en cuanto a los mecanismos tradicionalmente usados en la comedia de enredo amoroso áurea, de la cual esta es una sencilla refundición con pocas variaciones respecto al original calderoniano. Pero me interesa sentar toda esta base para aplicar esas fórmulas o estrategias a otras obras, esta vez sí originales de Bretón, y aplicar a su análisis esa concepción del sentimiento amoroso como categoría emocional a la cual me refería arriba, enfocándome especialmente en los personajes femeninos.

Bretón refunde y estrena *La carcelera de sí misma* en la temporada teatral de 1826-1827. Como Ballesteros señala: "Esta comedia de intriga se estrenaría el 14 de octubre, nuevamente aprovechando la celebración del cumpleaños del monarca" Fernando VII, "día de público seguro y, además, sábado. [...] No se desmintieron las expectativas, pues novecientas cincuenta y ocho personas adquirieron las mejores localidades y solo se dejaron libres unas pocas en las tertulias." (2012, pp. 257-268).

En este momento es todavía un dramaturgo novel, que en las dos temporadas anteriores ha estrenado tres comedias propias, *A la vejez, viruelas*

10. La sujeción de las mujeres a sus progenitores o maridos y su sentimiento de estar presas en las relaciones amorosas bajo la excusa del amor la expone Bretón a través de tramas variadas. En *Un tercero en discordia* (1833), la jovencísima Luciana, de 15 años, pretendida por tres galanes y cercana a casarse con uno de ellos, se queja a don Torcuato de su susceptibilidad y de sus celos, y de que pretenda controlar cada uno de sus movimientos ya desde el cortejo. En el acto primero, escena quinta, le dice: *Usted de amarme blasona, / ¿y quiere imponerme el yugo / de esclavitud afrentosa? / [...] Si quien dice que me adora / de esta manera me trata, / ¿qué haría, Virgen de Atocha, / si me aborreciese? ¿Acaso / me ha comprado usted en Angola? / [...] y empiece a amarme una vez / como se ama a las personas.* (p. 132). En el acto tercero, escena segunda: *¡Vaya que también me pone / mi padre en terrible apuro! / Con cualquiera que me case / de los dos voy al sepulcro / en quince días. ¡Dios mío! / ¿Por qué la suerte dispuso / que no pueda una mujer / buscar marido a su gusto?* (pp. 148-149). (Cito por Bretón de los Herreros, 1883, Tomo I, pp. 125-156). En *Un novio para la niña* (1834) la obra se cierra con la moraleja: *¡Madres / que tenéis hijas!, guardaos / de oprimirlas, que más vale / no casarlas.* (Cito por la misma edición, p. 187). También está en la base del conflicto de *Todo es farsa en este mundo* (1835), que se inicia con la tristeza de la joven Pilar que ha dado el sí a don Evaristo por insistencia de su padre y para evitar la vida conventual si no aceptaba casarse. Ella y su tía doña Vicenta entienden que el matrimonio es 'dar en un cautiverio por huir de otro'. En la comedia en un acto *El pro y el contra* (1838) Celia pide a su madre el derecho de elección de marido, a lo que esta responde: *Es muy justo, porque al fin / tú has de casarte; no yo. / No obstante, debes tomar / mi consejo...* (Cito por Bretón de los Herreros, 1883, Tomo II, p. 96)



(escrita en 1817, pero no estrenada hasta 1824), *Los dos sobrinos* y *Achaques y vicios* (ambas en 1825), y que entre esas dos temporadas y la de 1826-1827 ha estrenado diez adaptaciones o traducciones de obras francesas<sup>11</sup>. Ese año ha refundido y estrenado también dos comedias: *Los Tellos de Meneses* de Lope de Vega, y *¡Qué de apuros en tres horas!* o *Lo que pasa en una noche*, a partir de *Los empeños de seis horas* de Antonio Coello. Sigue esa tónica en la temporada 1827-1828, en la que estrena otras dos traducciones de obras francesas, dos refundiciones de clásicos barrocos y una obra original. En 1831 estrenará uno de sus grandes éxitos, obra que lo coloca en el parnaso de los dramaturgos del siglo, *Marcela, o ¿a cuál de los tres?* Esa temporada teatral 31-32 ha estrenado en la cartelera madrileña dieciocho obras, de las cuales dos son originales, esta nombrada estrenada en noviembre de 1831, y *La falsa ilustración*, puesta en escena en Sevilla el 10 de febrero de ese año y desde donde saltaría a la cartelera madrileña; quince son traducciones de comedias francesas y una es refundición de comedia calderoniana, *Con quien vengo vengo*.

En la temporada 32-33 son ocho sus estrenos y todos ellos son traducciones y adaptaciones de obras francesas. En la 33-34 estrenará cinco comedias originales y tres traducciones. Hasta llegar en las temporadas 1837-1838 a estrenar siete comedias originales, entre las que se encuentran *Muérete y ¡verás!* y *Ella es él*, y una única obra traducida; cuatro estrenos originales en la temporada 38-39; y cinco obras originales en la temporada 1839-1840. No voy a extender más aquí toda su trayectoria como traductor y refundidor y su camino paralelo como creador, desde la creación en 1817 y estrenos en 1824 de *A la vejez viruelas* hasta el estreno en 1867 de *Los sentidos corporales*, su última obra. Pero si marcamos la cartelera de estrenos de 1839-1840 como ecuador de su trayectoria teatral, la evolución de comediógrafo traductor, adaptador y refundidor a autor de producción original es evidente.

Como es razonable pensar y habitual en el oficio dramaturgico en el siglo, además de las razones económicas, las traducciones y sobre todo las refundiciones, son un ejercicio de aprendizaje para este joven autor. En ellas se forma en técnicas de escritura, dominio del verso, mecanismos de construcción de las tramas, y en ellas estudia lo que de obsoleto o de actual pueden tener las ideas, los chistes y los personajes que se ponen en escena. *La carcelera de sí misma* pudo servirle para la indagación en los

---

11. En la temporada 1824-1825, *Lujo e indigencia*, traducción de *Luxe e indigence*, de J.B. V. d'Épagny; en la temporada 1825-1826, *Andrómaca*, traducción de la *Andromaque* de J. Racine; *La llave falsa, o sea, Los dos hijos*, traducción de *La fausse Clé ou Les Deux Fils*, de J. B. Pellisier y F. Dupetit-Méré; *Valeria o La ciguila de Olbruk*, traducción de *Valéire*, de E. Scribe y A. H. Duveyrier; y *Mitriades*, traducción de *Mitbridate*, de J. Racine; y en la temporada 1826-1827, *Ifigenia* y *Orestes*, adaptación de *Iphigénie en Tauride*, de C. Guimond de La Touche; *Doña Inés de Castro*, traducción de *Inès de Castro*, de A. H. de La Motte; *Dido, fundadora de Cartago*, traducción de *Diddon*, de J. J. Lefranc; *Las tres novias o El caballero a la moda*, traducción de *Le chevalier à la mode*, de F. Carton Dancourt; y *Radamiso y Cenobia*, traducción de *Rhadamiste el Zénobie*, de P. J. de Crébillon.

caracteres femeninos y, más en concreto, en mujeres decididas a ser libres en lo referente a la elección de con quien compartir su vida. En una trama que, siguiendo el esquema de enredo barroco tradicional, aspira a ser un cierto ejemplo de modernidad, esta es una comedia de pasiones amorosas y equívocos, con un desenlace convencional que muestra a una protagonista que en un momento ha deseado casarse por amor, pero en la que al final prevalece la decisión pragmática que salva su honor y su orgullo, y le permite mantener oculto su engaño ante su padre y su prometido.

## 5. DE LA INDAGACIÓN EN LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO A LOS SENTIMIENTOS COMO CATEGORÍA MORAL EN LA CLASE URBANA

Volviendo a su producción original, la crítica coincide en que una mirada panorámica hace evidente un feminismo que defiende la independencia de la mujer y su libertad para elegir marido. Lo hace en su conocido texto *Marcela, o ¿a cuál de los tres?*, pero también esa idea subyace en *La carcelera de sí misma*, donde Lisarda quiere averiguar si don César puede ser un digno galán para ella, antes de aceptar el matrimonio que su padre le ha arreglado con don Juan. Como señala Pau Miret (2005, pp. 253-260), en las comedias bretonianas “también aparecen mujeres sometidas a sus esposos, jóvenes y viejas, hacendosas y holgazanas, fuertes y débiles, fieles y perdidas”, de lo que he citado algún ejemplo al principio. Y la protagonista Lisarda, junto con su coprotagonista Flérida, sería un modelo híbrido según el rigor moral con que se quiera hacer su lectura: joven a cargo de su padre que anhela cierta libertad de movimiento social y de elección en la cuestión amorosa, sin faltar a su decencia y honor, se muestra como mujer fuerte, valiente y decidida que decide actuar a escondidas de su padre, sin que ello suponga un enfrentamiento abierto a la voluntad de su progenitor. Me parece interesante que Lisarda manifieste que lo hace buscando algo de privacidad y libertad primero y para encontrarse con un caballero que le agrada después, del que -y esto es lo interesante- ni ella misma sabe si se está enamorando o si su atracción es una forma de rebeldía contra las imposiciones de su padre.

LISARDA: *Yo que busco sin mi agravio  
el divertirme no más  
sin peligro de mi honor,  
pues no me descubriré  
ni mi nombre le diré,  
tengo... Iba a decir amor  
mas no me atrevo, porque  
la novedad que en mí veo  
no es bien amor, ni deseo...  
ni sé lo que es, solo sé*

*que mi padre no ha de ser  
con sus razones bastante  
para que amante o no amante  
deje de venirle a ver.*

(TEA 1-20-3-A, fol. 5r. Acto primero, escena primera)

Respecto a Flérida, responde al tipo barroco de dama huida de su casa en busca de su amante, que la abandonó tras una cita nocturna que acabó en un lance de espada con otro galán entrometido. El suyo es el caso de la joven enamorada en secreto que se separa de su galán por un malentendido. La casualidad quiere que se refugie en la casa de la nueva dama de su amante, aunque la relación entre Lisarda y don César no ha llegado aún a tal seriedad, pues él sigue pensando en Flérida, y a Lisarda la contienen el respeto a su padre, la inminente llegada de su prometido para contraer matrimonio, y su propia duda sobre qué le mueve realmente a su relación con ese caballero recién conocido.

Bretón dramatizó relaciones hombre-mujer en las cuales los sentimientos alcanzaron una categoría moral sobre la que se sostenía un orden sexual trasunto del social, que contraponía la realidad que refleja el espejo con la realidad deseada -en la cual, además de reinar la armonía en las relaciones amorosas y sociales, las mujeres eran más libres para mostrar su ser, siempre en la idealización de seres bondadosos y sensatos-, lo que, dentro de las inquietudes que Bretón transmite a través de su producción, permite poner en relación su defensa en las comedias de unas relaciones entre hombres y mujeres menos encorsetadas<sup>12</sup> y su defensa en comedias y en artículos de una forma de actuación por parte de actores y actrices que fuera más natural y menos declamatoria, una nueva forma de representación menos mímica y más aparentemente espontánea<sup>13</sup>.

Gran parte de la crítica literaria ha considerado que sus personajes femeninos, y los estereotipos de género que presenta en sus comedias, responden a los modelos oficiales de la sociedad burguesa de su tiempo, lo que no puede negarse pues es clara la ridiculización de personajes femeninos estereotipadamente románticos y sentimentaloides, tanto como la de otros realistas caracterizados como mujeres interesadas y manipuladoras en la línea de los tópicos misóginos tan arraigados y reconocibles en la literatura española.

---

12. María Sierra (2013) ha señalado que en las décadas centrales del siglo XIX Bretón fue el dramaturgo que más atención prestó a las relaciones entre hombres y mujeres, especialmente dentro del matrimonio entendido como un rígido corsé para esas relaciones, y su insistente en colocar las relaciones entre hombres y mujeres como uno de los principales ejes de articulación y enunciación de la sociedad emergente. Considera que la cuestión se sitúa en el marco de la resignificación de modelos políticos, de relaciones sociales y de identidades de género que se produjo con la crisis del Antiguo Régimen.

13. Miret (2005 y 2008) destaca que en toda la obra de este autor la fusión entre lo real, normal y cotidiano y lo falso, artístico o engañoso es una constante que se da, en múltiples variantes.

En su teatro, tanto interés como los femeninos tiene los tipos masculinos, algunos de los cuales también se esconden tras fingidas formas de ser o tras falsos nombres como medio para alcanzar sus objetivos. Es el caso de don Celestino, el pretendiente que logra la mano de Luisa en *Un novio a pedir de boca* (1843), y que encarna a la perfección el “modelo moderno de virilidad, caracterizado por la pretensión de disociar una esfera pública privilegiadamente masculina de otra doméstica donde la autoridad patriarcal fuera compatible con un estilo emocional amparador de los sentimientos tiernos en el buen padre y marido” (Sierra, pp. 31-32). Y en contraste con ese hombre en el que se encuentra el equilibrio entre los rasgos requeridos para el reconocimiento público de la hombría y la sensibilidad emotiva en la esfera privada atribuida a una nueva masculinidad, moderna y más igualitaria con las mujeres, encontramos a don Alejo, otro personaje esencial en este mapa de sensibilidades y paradigmas de género que perfila Bretón. Se trata del flojo marido de Camila en la comedia *Ella es él* (1837). Ellos son un feliz matrimonio que se entiende bien, que se quiere, pero que presenta una relación de pareja contraria a la normativa, en la cual ella se encarga de toda gestión tanto doméstica y propia del sexo femenino como económica y social, incluso lleva las riendas de las directrices ideológicas. Y él delega todo en ella confiando plenamente en el buen hacer de su esposa. Camila es una mujer fuerte y enamorada que se enfrenta a quien intenta romper la paz matrimonial que hay entre ellos, afrontando incluso un duelo para defender tanto su honra y la de su marido como sus vidas<sup>14</sup>.

En esta breve obra Bretón presenta una relación marital en perfecto equilibrio, gracias a que los dos cónyuges asumen la condición del otro y apoyan el desarrollo y la pública mostración de sus cualidades. En esa aceptación realista del otro se halla la fórmula de la felicidad, pues es la base para conocer la naturaleza de la persona con la que se contrae matrimonio y fundar una relación estable y armónica.

14. Bretón es un dramaturgo conservador, por lo que ofrece retratos amables, sin elementos agitadores que subviertan violentamente el orden establecido, pero sí sube a escena propuestas de cambios en las normas que regulan las relaciones, en especial en lo referido al rol que la sociedad asigna a hombres y a mujeres dentro de la pareja. En su objetivo esta obra pudo tener un fin cómico, pero hoy su mensaje resulta tan subversivo y progresista como las producciones culturales que en los últimos años deconstruyen encorsetados estereotipos sociales entre los que se encuentran los roles de las feminidades y masculinidades más paradigmáticas. Podrían citarse numerosos ejemplos de distinto alcance. Uno es *Our Flag Means Death*, serie de televisión de 2022 con una segunda temporada de 2023, creada por David Jenkins, que se ambienta en la vida pirata en el siglo XVIII, pero que tiene como trama central la historia romántica entre el caballero pirata, Stede Bonnet, un aristócrata que huye del corsé de una vida que no desea, y el legendario Barbanegra. Si bien su tono es paródico, el mensaje de la libertad para seguir tus impulsos existenciales y no negar ni encorsetar quien sientes que eres, se defiende con tanto respeto como humor. Sin olvidar los contextos histórico-culturales de cada época, en ambos casos se trata de propuestas arriesgadas, que se amparan en el humor paródico como escudo contra la censura más conservadora, pero que tras esa comicidad provocan la reflexión crítica y ponen de relieve movimientos axiológicos progresistas, favoreciendo que ocupen un lugar en la sociedad y fomentando la transformación de la misma.

En este sentido, creo que *La carcelera de sí misma* es por parte de Bretón una elección acorde con su interés en mostrar personajes femeninos que sirvan de modelos positivos de conducta, sobre todo en lo referente a su sensatez, su valentía, su capacidad para tomar decisiones acertadas y gestionar sus vidas. No se trata solo de una obra más de dama tapada y huida que persigue a su galán, ni de una mujer que trama un enredo para lograr su objetivo, sino que sube al escenario dos tipos de mujer que reflexionan sobre sus realidades y sus deseos, demostrando su independencia de juicio y buen criterio. El matrimonio no es un fin en sí mismo para ellas, pero sí es su estado natural como mujeres adultas, y buscan en él una pareja que no las avasalle. No es Lisarda una protagonista ejemplar, pero ni ella ni Flérída se dibujan cuestionadas como mujeres frívolas; tampoco don César ni don Juan son presentados como galanes indignos de ser amados por sus damas. Sus sentimientos hacia ellas son reales, fuertes, honestos, humanos, como lo son las dudas o escrúpulos de don César cuando los celos le impulsan a abandonar a Flérída. También el modelo del Gobernador de Gaeta como padre es humano, sensible. A su vez, las criadas de Lisarda son comedidas, verosímiles y positivas, como lo es el criado de don César. En definitiva, todos en esta comedia son personajes amables. Ello puede explicar que Bretón se fijase en una obra en la que no hay trasfondo crítico y en la que se configura una tipología de personajes que encaja bien con sus intereses, perfilándolos con claridad desde el inicio de su carrera dramática.

## 6. MECANISMOS DE CONSTRUCCION TRADICIONALES HACIA LA MODERNIDAD CONTEMPORÁNEA

Otro aspecto sobre el que hay que detenerse es el referido a los mecanismos de construcción de las tramas, esencial como factor a tener en cuenta para el éxito. En las obras de ideación original citadas aparecen personajes y recursos aprendidos de la comedia barroca, especialmente del género de capa y espada. Es el caso de la carta que don Marcelo, antiguo enamorado de Camila, envía a don Alejo retándole en duelo, y que cae en manos de otra persona, en este caso la propia Camila, esposa y razón del duelo (*Ella es él*). Con ese mensaje que llega a un tercero y no al destinatario para el que fue escrito, estamos ante un mecanismo de intriga que crea un primer momento de asombro para quien la envió y se enfrenta a la esposa y no al marido, y, a continuación, una escena de tensión emocional<sup>15</sup>. El recurso de la carta que no llega a su destinatario es también utilizado en *La escuela del matrimonio*, comedia de corte más moratiniano.

Otro elemento aprendido de esas comedias áureas también presente en varias comedias (*Ella es él*, *Los solitarios*, *Muérete y ¡verás!...*) es el uso del

---

15. Por ser un mecanismo tan conocido, la tensión es muy ligera para los espectadores de una comedia amable con final esperado, pero sin restar, como corresponde, dramatismo al desarrollo ni a las reacciones de los personajes.

pensamiento dicho en voz alta para uno mismo, que cumple las funciones del *aparte* como recurso que añade comicidad, a menudo a modo de chismorreos, de lo que se vio antes el ejemplo de la crítica del barbero en *La escuela del matrimonio*.

También la presencia de personajes ridiculizados, cercanos a los modelos de figurón, útiles de nuevo como recurso cómico. Así los tres galanes de *Un novio a pedir de boca*, y de forma más marcada don Diego, al que se presenta como “el otro lindo don Diego”, en referencia al personaje moretiano.

## 7. EMOCIONES, JUICIO Y ROLES SIN SESGO DE GÉNERO

Volviendo de nuevo la mirada a *La carcelera de sí misma*, señaló Pau Miret (2008, p. 130) el objetivo de Bretón de hacer más verosímiles las obras cuando realizó las refundiciones de los clásicos. La verosimilitud es, en opinión de este crítico, una base de su teatro, y está en relación directa con que lo que se pone en escena debe adaptarse totalmente a las necesidades y gustos del público. En este sentido, pese a las pocas variaciones que Bretón realiza sobre la fuente calderoniana, esta comedia presenta una modernización de los motivos amorosos más acorde con la sociedad decimonónica en transición emocional hacia paradigmas relacionales menos encorsetados y más complejos psicológica y sentimentalmente, como señala Martínez López (2019). Con todo, pese a esa búsqueda de verosimilitud, la influencia de los dramas románticos y quizá porque Bretón evolucionó en su valoración de los grandes dramaturgos barrocos<sup>16</sup>, en su teatro cayó en errores de los que criticaba, como los ‘enamoramientos’ a primera vista, o mejor dicho, a primer juicio.

Retomo el motivo del sentimiento amoroso unido ahora al de verosimilitud como categorías de análisis. En las críticas de nuestro dramaturgo al teatro barroco vemos que rechaza el que dama y galán se enamoren perdidamente a primera vista en algunas comedias (como ataca de la comedia *Desde Toledo a Madrid* de Tirso de Molina y una refundición *Desde Toledo a Illescas* de 1836, anterior a la que él mismo realizaría en 1847 junto con Juan Eugenio Hartzenbusch). Sin embargo, él mismo utiliza este recurso en varias comedias. En *Los solitarios* Mariana, viuda, ha huido de la ciudad y asegura no querer

16. Recuérdese el cambio en el concepto que tuvo de las comedias de Lope de Vega, valoradas por sus defectos en los años 20 -cuando todavía la comedia neoclásica es la dominante en los escenarios- y por sus virtudes en los años 50 -tras el huracán de los dramas románticos y las vehementes pasiones amorosas que conducen a la muerte a muchos protagonistas-. En el año 52 escribió: «A este fénix de los ingenios castellanos han acusado algunos de corruptor de nuestra escena. Inculpación injusta: harto corrompida la halló, y si de algo se le puede culpar es de no haber llevado a ella la corrección, la sobriedad, la verosimilitud, como llevó la sana doctrina moral, la bella pintura de varios caracteres, el patético interés de muchas situaciones y tantas galas de elocución y de poesía.» En “Declamación. Progreso y estado actual de este arte en los teatros de España”, p. 668 (citado por Miret, 2008, p. 133).

volver a casarse, pero una pequeña trama urdida por don Antonio con la ayuda de su criada Lucía, hace que el enlace con este hombre al que conoce ese mismo día se convierta en pocas horas en la mayor felicidad, curada por amor de su melancolía. Y la decisión de Luisa de aceptar por esposo a don Pedro Celestino Ruiz en *Un novio a pedir de boca* es igualmente apresurada: recibe una apasionada misiva en la que él, a quien nunca ha visto, le declara su amor; a ella le agrada la humildad y ternura con la que se declara y, concedora de que debe tomar marido, pues es el estado correcto para una joven viuda como ella, y también cansada de los tres pretendientes que la acosan<sup>17</sup>, y, sobre todo, convencida de que no quiere un esposo tirano como su primer marido, decide darle audiencia de inmediato. Al conocerlo, le parece que sus palabras escritas no eran fingidas y que su humildad y docilidad le propiciarán un matrimonio tranquilo y sin pesado yugo, por lo que decide formalizar la unión al día siguiente. Cuando descubre que tanta mansedumbre era falsa, se siente satisfecha con su ya esposo. Si bien el 'enamoramiento' no es apasionado sino fruto de un objetivo claro y de una decisión muy reflexionada y racionalizada por parte de Luisa, el objetivo ejemplarizante de esta comedia, manifiesto en las palabras finales de la protagonista, nos sitúa ante unas estrategias textuales a caballo entre la comedia moratiniana y la alta comedia que, en aras de los gustos burgueses, no distan demasiado de las criticadas inverosimilitudes achacadas al teatro barroco<sup>18</sup>.

Esa racionalización de las emociones en equilibrio con decisiones pragmáticas como producto de un reflexivo y maduro autoanálisis de los deseos y de las necesidades propios, responde a una sociedad moderna que reconoce en el sentimiento amoroso un principio ordenador necesario para el bienestar personal, familiar y social; podríamos decir para la felicidad de los seres humanos. No es que antes no se manifestase, pero no será hasta ahora cuando cobre esa relevancia que nos permite establecerlo como categoría de ordenación social.

---

17. Aquí es el cuarto el que obtiene el premio de ser el esposo elegido. Pero la fórmula de los tres pretendientes es utilizada por Bretón con distintas tramas y desenlaces en varias de sus obras, como en la conocida *Marcela o ¿cuál de los tres?*, en *Un tercero en discordia* o la comedia en un acto *Aviso a las coquetas* (1844). En la primera Marcela, rechaza a los tres porque prefiere la libertad de su viudez. En la segunda, Luciana se queda con el tercer galán, su amigo don Rodrigo, definido por ella como un galán fino y constante que ha mostrado desde el primer momento un cordial interés, y descrito por él mismo como 'ni celoso, ni engreído, ni en extremo confiado, ni caviloso y arisco', sino representante del 'famoso *justo medio*'. En la tercera, Sofía, obligada a elegir pretendiente de inmediato para cobrar una herencia, se quedaría con cualquiera de los tres que la acosan pese a que no desea casarse y menos con tanta urgencia. Por un enredo de su prima los pretendientes retiran sus propuestas matrimoniales y le impide lograr la herencia que solo casándose obtendría, pero también la libra de un matrimonio no deseado y le permite tomarse el tiempo que necesite hasta encontrar esposo sin perder totalmente la dote, que ahora será compartida entre ambas.

18. Habría que añadir que el personaje de Luisa responde a lo que Antonio Gil y Zárate señaló como tipo ideal de mujer presentado en el teatro bretoniano: aquella "que se recela de los hombres, que está dispuesta a amarlos mas no se apasiona por ninguno, que entrega su mano por reflexión, no por ciego cariño". En Gil y Zárate, 1842, p. 39.



En *La carcelera de sí misma* la protagonista, como hemos visto, reconoce no estar todavía enamorada sino en proceso de identificar sus sentimientos y de afianzarlos. Su duda razonable, propia de quien ha experimentado agrado, pero no se ha enamorado apasionadamente, y aumentada cuando conoce la historia de Flérída y tras el suceso de su apresamiento y el de don César, la lleva a planear la intriga que le permita averiguar si ese amor es factible. El hecho de que su relación con don César no tenga posibilidades le ayuda a dirigir su interés hacia un fin más propicio al éxito. La suya no es una reacción a primera vista sino a reflexionado juicio, que en la voz de los personajes recoge con acierto y verosimilitud la complejidad de las emociones que experimenta Lisarda.

Igual interés merece la atención de Bretón a los protagonistas y lo que revelan respecto a la transformación del concepto de masculinidad. Quizá en este punto una de sus obras más interesantes sea la ya citada *Ella es él*, con ese interesante modelo de don Alejo, que en otro contexto histórico hubiera sido considerado un figurón. Pero la dignificación de las emociones sensibles en el sexo masculino es una constante en muchos personajes bretonianos. En *La carcelera de sí misma*, no solo en Lisarda se percibe esa expresión verosímil de los accidentes sentimentales que las relaciones amorosas pueden encerrar, pues don César expresa abiertamente su dolor por estar lejos de Flérída, cómo la extraña y la ama, a la vez que sus celos, o su trato sin interés amoroso con la dama tapada.

Esta refundición se ajusta bien al interés de este dramaturgo de mostrar no solo los entresijos de las relaciones de pareja sino la psicología de quienes las integran, hombre y mujer. Y si dibuja personajes estereotipados y monolíticos que son escaparate de defectos o virtudes tipo, junto a ellos ofrece también modelos complejos de profundidad psicológica y emocional que reflejan con acierto la riqueza de las relaciones amorosas<sup>19</sup>. Lisarda y Flérída son solo personajes que toma prestados de Calderón, pero con los que Bretón ya está ensayando y preconiciendo tipos propios como Marcela, como Luisa o como Camila, que huyen del yugo patriarcal y aspiran a una unión sentimental en la que no tengan que adoptar obligatoriamente un rol sumiso y puedan mostrarse libremente, sin ocultar que son seres dotados de entendimiento, y dignos de confiar en su capacidad decisoria y ejecutiva, sensibles a

---

19. Pau Miret habla de “el interés del Bretón refundidor por disminuir al máximo la importancia del caduco código del honor y sustituirlo por un controlado sentimentalismo más acorde con los modelos de comportamiento de la burguesía del momento.” A lo que añade que “es también evidente que el sentimentalismo se halla más cerca de un interesado, comedido y muchas veces hipócrita amor burgués que del sincero y apasionado amor romántico.” (2008, p. 134) Me pregunto si en estos calificativos ‘interesado’, ‘comedido’, ‘hipócrita’, ‘sincero’, ‘apasionado’, no pesa una tradición crítica moderna que valora positivamente el teatro barroco y romántico y desestima la valía del teatro neoclásico y realista aburguesados, con esa cierta connotación negativa de lo burgués como mediocre y que estéticamente sería parejo a poco arriesgado y falto de originalidad o brillantez. Y a la vez me surge la duda de si no se enjuicia bajo el peso de una educación sentimental en la que en los textos literarios el modelo del amor romántico impulsivo sea más amor y más verosímil que el que es producto de decisiones medidas y juicios con perspectiva desapasionada.



los lazos del amor, a matrimonios basados en la confianza, como declara don César que sucederá en *La carcelera de sí misma*<sup>20</sup>, y en que las relaciones de poder puedan ser compartidas e intercambiables, como podrían ejemplificar los desenlaces de *Ella es él*<sup>21</sup> y de *Un novio a pedir de boca*<sup>22</sup>.

De estas protagonistas nombradas, la joven viuda Marcela logra zafarse de la obligación de contraer nuevo matrimonio; la Carlota de Lances de Carnaval, viuda y prometida a Ruiz, rompe el compromiso al conocer la verdadera naturaleza del pretendiente; y Mariana, convencida de no contraer segundas nupcias, cae en las redes del enamorado Antonio. Frente al falso Ruiz, este es un ejemplo de amor verdadero y constante que se esfuerza por ganarse el amor y recibe el premio de ser correspondido. Pero las otras mujeres, Lisarda, Flérida, Luisa, Camila, la condesa Emilia, etc. sí pertenecen al grupo de las casadas. No parece preciso matizar que los desenlaces no son, ni en la refundición de la comedia barroca ni en ninguna de las comedias originales de Bretón, ejemplos de liberación real de las mujeres ni de relación igualitaria entre hombres y mujeres, pero sí podemos concluir que en su contexto de creación del siglo XIX, Bretón gusta de ofrecer modelos de mujeres inteligentes, emocionalmente fuertes y enamoradas. Varias toman las riendas de sus vidas y de sus relaciones y, complementadas con las posturas y palabras de sus parejas, sus relaciones quieren deconstruir la sofocante concepción del matrimonio como una cárcel. El tratamiento de las emociones es clave tanto para su interpretación desde la estética de la recepción como desde la lectura cultural, así como para contribuir al éxito de este dramaturgo en su momento y a que resulte de interés revisar su obra y la de sus contemporáneos para cuestionar el retrato de la clase burguesa y la transformación del orden social a través de las carteleras teatrales en esas décadas de 1820 a 1860, periodo de su actividad literaria<sup>23</sup>.

---

20. FLÉRIDA: *Tuya soy, César.* / DON CÉSAR: *Mi amor / será eternamente fiel, / y, a excepción de tu cariño, / de todo me olvidaré.* (Acto quinto, escena última). Cito por la copia manuscrita TEA 1-20-3-A, fol. 13v.

21. D. ALEJO: *Oh, sí!— Te ruego no obstante / por mi amor sumiso y tierno / que las riendas del gobierno / me fies por un instante.* / CAMILA: *Eb! Calla! ¡Acaso un marido / necesita que le den ... / D. ALEJO: Si tú no dices amén, / nada baré.* / CAMILA: *Pues concedido.* (Acto único, escena XXXI). (Bretón de los Herreros, 1883, Tomo II, p. 74)

22. D. CELESTINO: *Pues ya cumplí tu venganza, / volveré a tu yugo blando / y haré dimisión del mando / y el voto de confianza.* / LUISA: *No, que a ti te pertenece, / y aunque tu amor lo permite, / no es razón que se le quite / a quien tanto lo merece.* / [...] / D. CELESTINO: *Yo seré, preso en los lazos / de tu suspirado amor, / para el mundo tu señor; (Abrazándola) / bumilde siervo en tus brazos.* (Acto tercero, escena última). Cito por Sierra, pp.180-181.

23. Si se analizan estas comedias bajo el cuestionamiento de si los velos y mentiras son un mecanismo para el logro de la libertad femenina, la respuesta desde postulados feministas sería que las soluciones a las inquietudes de estas protagonistas sigue siendo poco liberadora para ellas, pero en el marco del siglo XIX, con una escena que recogía posturas muy conservadoras que situan a las mujeres en el espacio doméstico y les adjudican un rol sumiso dentro de las relaciones sexo-afectivas, con las estrategias que adoptan y las intrigas que urden estas protagonistas bretonianas sí se les reconoce la capacidad y se les otorga la libertad de palabra y de elección, en una evolución de su papel como meros objetos o motivos literario al de sujetos activos.

## CONCLUSIÓN

El éxito de estas y muchas otras comedias de Bretón, originales o refundiciones, radica en una doble fórmula que domina bien: Por un lado, los mecanismos constructivos aprendidos del magisterio de autores anteriores (llámense Lope, Calderón o Moratín) que le sirvieron para crear una fórmula poética que de manera amable y sin hipocresías, con humor generalmente no histriónico, mostraba una sociedad con la que el público empatizaba. Por otro lado, supo transmitir a través de los diálogos de los personajes, caracteres y conflictos en las relaciones interpersonales que se identificaban como reales y no tipificados. Hoy seguimos aplaudiendo el buen oficio de dramaturgo que destilan sus obras y la perspicacia que muestra como conocedor de las emociones individuales y sociales de su época. Y se puede añadir que indagó con acierto los recursos utilizados por las mujeres y los hombres para lograr unas relaciones de pareja más armoniosas y felices.

Bretón recrea en sus comedias la virtud, el vicio y los valores sensibles de la clase media como reflejo de un orden social en transformación, para mostrar una sociedad en la cual, tras la huella de las convulsiones culturales del movimiento romántico, los sentimientos se han convertido en una categoría vertebral para definir a las personas. Lo hace con un interés moralizante, pero también como fórmula de éxito escénico, entendiendo el poder que la literatura tiene para la educación sentimental de sus receptores<sup>24</sup>.

---

24. Reformulando un pensamiento de Kurt Spang (2000, pp. 153-172), las 'figuras' literarias -entendidas como los 'personajes'- son creadas por sus autores con un propósito determinado y consciente no como personas reales sino como 'imágenes' de seres humanos imaginarios, y una vez concluida la obra esas creaciones se acaban en el sentido de que no podrán evolucionar como sí lo haría en la vida real un ser de carne y hueso. Y esta idea nos lleva de nuevo a la comparación de Bretón con Balzac. Como podríamos indicar de otros autores de la literatura española y universal, en los universos ficcionales que conforman el total de la producción de muchos escritores, aunque unos mismos personajes no tengan continuidad de una obra a otras, y conscientes sus lectores de que son meras invenciones de sus creadores, no podemos negar que sí pueden llegar a configurar un reflejo del mundo real tal y como lo entendían o lo deseaban quienes les inventaron, dado que a veces son reflejo, otras denuncia y otras desiderátum. Es interesante la diferencia que Spang establece entre 'tipo' e 'individuo', que nos invita a aclarar que el interés recae principalmente sobre los personajes individuo, pero no se puede olvidar a los personajes tipo, aunque las virtudes, vicios o emociones que representan son de carácter más universal (trascienden cualquier temporalidad) y no tienen igual valor como representaciones testimoniales del orden social coetáneo. En el caso del análisis de los personajes como categorías de género, los protagonistas de la mayoría de las obras citadas serían individuos (Lisarda, Flérida, Marcela, Camila, don César o Alejo), y también los hay que representan figuras colectivas, como los diversos galanes que cortejan a mujeres casadas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ballesteros, Ana Isabel (2012). *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824-1840)*. Logroño, IER.
- Bretón de Los Herreros, Manuel (1852). “Declamación. Progreso y estado actual de este arte en los teatros de España”, *Enciclopedia moderna*, XII, Madrid.
- Bretón de los Herreros, Manuel (1826). *La carcelera de sí misma*. TEA 1-20-3-A, manuscrito digitalizado de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
- Bretón de los Herreros, Manuel. *Muérete y ¡verás!*, ed. de Francisco Serrano, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1975.
- Bretón de los Herreros, Manuel (1883). *Obras de Don Manuel Bretón de los Herreros*. Tomo I, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta.
- Bretón de los Herreros, Manuel (1883). *Obras de Don Manuel Bretón de los Herreros*. Tomo II, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta.
- Bretón de los Herreros, Manuel (2000). *Teatro breve*, ed. lit. Miguel Ángel Muro Munilla, Vol. 2.
- Escobar, José (1994). “La mimesis costumbrista”, *Romance Quarterly*, núm. 35 (1988), pp. 261-270. Ed. digitalizada en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-mimesis-costumbrista-0/>.
- Espín Templado, Pilar (2000). “La herencia costumbrista bretoniana en el teatro breve posterior”, en *La obra de Manuel Bretón de los Herreros: II Jornadas bretonianas (Logroño, 2 al 5 de marzo de 1999)*, coord. por Miguel Ángel Muro Munilla, pp. 21-32.
- Flynn, Gerard (1998). “Seis aspectos del teatro de Manuel Bretón de los Herreros”, en *Actas del Congreso Internacional “Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios”: Logroño, 14, 15 y 16 de octubre de 1996*, coord. por Miguel Ángel Muro Munilla, pp. 181-196.
- Gil y Zárate, Antonio (1842). “Don Manuel Bretón de los Herreros”, *Galería de españoles célebres contemporáneos*, Madrid, Sánchez.
- Martínez López, Maribel (2019). “Peor está que estaba o La carcelera de sí misma. La modernización burguesa de los motivos amorosos de Pedro Calderón de la Barca a Manuel Bretón de los Herreros”, en *Berceo*, n° 177, (Ejemplar dedicado a “El teatro del Siglo de Oro en Manuel Bretón de los Herreros”, coord. por Rebeca Lázaro Niso), pp. 85-102.
- Miret, Pau (2005). “La actriz como personaje en el teatro de Bretón de los Herreros”. En *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*. III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002), ed. de Luis F. Díaz Larios et al, Barcelona, Universitat de Barcelona, PPU, pp. 253-260.
- Miret, Pau (2008). *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.

- Muro Munilla, Miguel Ángel (2017). “El seductor castigado en la comedia de Bretón de los Herreros, en *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº extra 2, (Ejemplar dedicado a: Homenaje a José Antonio Pérez Bowie), pp. 281-295.
- Sierra, María (2013). *Género y emociones en el Romanticismo. El teatro de Bretón de los Herreros*, Institución Fernando el Católico (CSIC), Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza.
- Spang, Kurt (2000). “Muérete ¡y verás! o cómo nace una figura dramática”, en *La obra de Manuel Bretón de los Herreros: II Jornadas bretonianas (Logroño, 2 al 5 de marzo de 1999)*, coord. por Miguel Ángel Muro Munilla, pp. 153-172.



00186



9 47702101855004



# BERCEO 186



**IER**

Instituto de  
Estudios Riojanos