

La «comedia de costumbres» de Bretón de los Herreros como escaparate de las clases medias madrileñas: personajes y tipos

Miguel Ángel Muro

Universidad de La Rioja

«Y mientras otro en *Pau* se cura el asma...»

Bretón de los Herreros, *La manía de viajar*

La «comedia de costumbres» de Bretón de los Herreros se alza como una realización vecina al grueso del costumbrismo canónico, con el que mantiene claros vasos comunicantes; el propio autor cultivó el costumbrismo también en prensa y verso¹.

Frente a la decisión casticista de una parte del costumbrismo canónico de convertir en objeto literario y artístico lo tradicional, lo autóctono o lo popular, Bretón de los Herreros —en coincidencia con Mesonero y Larra, por ejemplo— orienta su «comedia de costumbres» hacia las clases medias madrileñas, como representantes más genuinas de una sociedad en ebullición y cambio, y convierte el escenario a modo de escaparate de sus gentes y usos, donde el espectador pudiera reconocerse y gozar con ese reconocimiento, al tiempo que, mediante la sátira suave, pone de relieve algunos defectos que observa en ella.

1 - Correa Calderón, Evaristo, *Costumbristas españoles. Siglos XVII-XIX*, Madrid, Aguilar, 1950; Garelli, Patrizia, «El costumbrismo periodístico de M. Bretón de los Herreros», en *El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 179-187.

El teatro de Bretón y el costumbrismo

Como es bien sabido, desde finales del XVIII, la ideología conservadora española observó con temor y aversión los cambios propuestos por la Ilustración y el racionalismo que «amenazaban» con hacer desaparecer unos supuestos valores tradicionales autóctonos e inocular a la sociedad española ideas «perniciosas» como el ejercicio de la libertad política y religiosa y la abolición de los privilegios tradicionales de los estamentos superiores.

Junto a ello, el nacionalismo surgido al calor del Romanticismo conservador animaba a reaccionar contra el cosmopolitismo y la presunta uniformidad que traían aparejadas aquellas ideas², realzando lo particular de cada nación y sus gentes, confundiéndolo, con mucha frecuencia, con un pueblo idealizado y topificado al que se quería contemplar como el custodio de la reserva moral de la nación, el estamento donde permanecían los valores patrios genuinos, pero al que, sin embargo, se desdeñaba por su incultura, su zafiedad y su grosería, su inmovilismo y su servilismo; en ocasiones, da la impresión de que lo que atrae y se defiende es, antes que nada, lo «pintoresco»³.

Sobre esta base se levanta buena parte de la mirada «costumbrista» conservadora, que confunde tipismo, topicidad y casticismo, dando como resultado una literatura que se aplica a captar tipos y costumbres de índole «popular» o «tradicional», con la satisfacción de estar contribuyendo a

2 - González Troyano, Alberto, «Las paradojas del costumbrismo andaluz», *Ínsula*, n° 237, 2000, pp. 8-10, p. 8.

3 - Como ocurre con Mesonero, defensor de lo tradicional y lo autóctono, a veces por sus presuntos valores morales, a veces, simplemente por su condición «original» o «pintoresca». Estos valores y cualidades no tienen que coincidir forzosamente con lo popular (visto en su mayor parte por un Mesonero burgués como una turba vitanda), aunque desde luego no se encuentra en una clase alta que mimetiza con ligereza de papanatas los usos extranjeros. En «El martes de Carnaval y el miércoles de Ceniza» anima a contemplar las verdaderas costumbres y los verdaderos valores en el taller del artesano, en el hogar del pater familias, en el hospital, en vez de ir a buscarlas en «las excepciones» de «vuestrs dorados salones, vuestrs impúdicos gabinetes, vuestras inmundas orgías, vuestrs embriagantes cafés?», Ramón de Mesonero Romanos, *Escenas y tipos matritenses*, Edición de Enrique Rubio Cremades, Madrid, Cátedra, 1993, p. 393. La defensa del brasero o de las casas de fondas deficientes la funda en lo pintoresco, lo original o lo autóctono, con argumentaciones que no se sustentan y que dejan ver una actitud de fondo conservadora e inmovilista. Sobre el brasero, por cierto, también Bretón escribió una letrilla, Bretón de los Herreros, Manuel, *Obras*, V, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1884, pp. 185-186.

evitar (o cuando menos a retrasar) la desaparición de lo vernáculo y, con ello, de la esencia de una nación y de su espíritu, de su «genio».

En España, también coadyuvó al establecimiento de esta actitud el casticismo militante surgido como reacción ante la imagen tópica, plagada de errores, puesta en circulación por los viajeros y escritores románticos extranjeros, como Gautier o Merimée.

El «costumbrismo» (entendido no como género literario⁴, sino como «reflejo» de las gentes y sus costumbres contemporáneas más representativas) es un componente importante y característico del teatro de Bretón de los Herreros (que Larra vio pronto muy bien), al punto de entenderse que, junto con la comicidad risible nacida de la sátira amable, es el rasgo más llamativo de su poética, por el que se distancia de Moratín (cuyo teatro, por cierto, entendió Larra como «comedia de costumbres locales»⁵) y crea su propia fórmula dramática, la «comedia de costumbres burguesa», que vendría a ser modificada y abandonada cuando otros dramaturgos, como Ventura de la Vega, en su *El hombre de mundo*, comenzaran a retirar peso al reflejo de costumbres para dárselo a la seriedad de los conflictos⁶. Su fórmula dramática responde a la concepción «realista» que pretendía convertir el escenario en un lugar donde provocar la «ilusión escénica» que animara al espectador a ver en él un trozo de la vida real, de su propia vida. Frente a la concepción heredada de los Siglos de Oro, abierta a la imaginación y decantada hacia la aventura, que rompía las barreras del tiempo y dilatava el espacio de las tablas, porque «la cólera de un español sentado no se temple, / si no se le representan en dos horas/hasta el Final Juicio desde el Génesis» (que escribió Lope), la que patrocinó la ilustración reformista desde el siglo

4 - Rubio Cremades, Enrique, *El costumbrismo*, en *Historia de la literatura española. Siglo XIX* (coord. por G. Carnero), Madrid, Espasa-Calpe, 1997, I, pp. 153-167.

5 - «Representación de *El sí de las niñas*», en Larra, Mariano José de (Fígaro), *Obras*, I, Edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCXXVII, 1960, pp. 345 y 346.

6 - No coincido, en este sentido con Víctor Cantero García, en que una comedia como *¡Don Tomás!* sea una modificación y superación de la fórmula bretoniana, ni tampoco en que sea una contribución a la «alta comedia». Además no se puede ignorar que la producción de Bretón se extendió más allá de *Marcela* y de esa década de los 30 y que son varios los intentos de este comediógrafo por entrar en los nuevos derroteros que iba tomando el teatro español. Cantero García, Víctor, «La singularidad del costumbrismo dramático de Narciso Serra: *¡Don Tomás!* (1858) o el inicio de la alta comedia postromántica», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n° 32, 2007, pp. 251-270.

XVIII, respondió a la idea clásica de la comedia expresada por Cicerón, como «espejo de las costumbres y maestra de la vida»⁷, con la intención de mejorar la condición personal y cívica del espectador⁸; consideraron los ilustrados que el espectador sería deleitado, movido y persuadido por la contemplación de trozos de vida en los que podría reconocerse, antes que por representaciones alejadas de su propia experiencia que, a lo sumo, podrían divertirlo. Bretón –como es bien sabido– tuvo como modelo y maestro declarado a Leandro Fernández de Moratín, cuyo teatro reverenció⁹, pero cuyas cualidades de dramaturgo profundo pronto vio difíciles, si no imposibles, de alcanzar, sobre todo, lo relativo al desarrollo de la introspección psicológica en los personajes (movida por los avatares del conflicto y la palabra con que manifestaban sus estados de ánimo) y a la seriedad de su propuesta ideológica. Frente a esto, Bretón movilizó las que consideró eran sus cualidades más sobresalientes y eficaces, más parecidas a la de Scribe (con su querencia por la comedia del Siglo de Oro o los sainetes de Ramón de la Cruz): construcción sencilla de las piezas, tipificación y topificación de los personajes, simplificación de los conflictos, desarrollo y resolución, versificación del diálogo que se enseña de la obra, sentido del humor ligado a una mirada satírica de tintes suaves (en la que coincide con Mesonero y que responde a la máxima horaciana del *satira quae ridendo corrigit mores*), y –como vengo subrayando– reflejo costumbrista de algunos hábitos de vida de las clases medias que estaban adquiriendo el protagonismo en la sociedad española de la primera mitad del siglo XIX.

Curiosamente, en los tanteos que Mesonero realiza antes de decidirse por el artículo de costumbres, sopesa la posibilidad de ejercer su mirada a través del teatro, de la comedia de costumbres, opción que desecha por considerar que «era insuficiente para recorrer, como yo deseaba, todas las clases, desde las más humildes a las más elevadas, y adolecía ya de

7 - Noción esta del espejo que ya había expresado Aristófanes en *Las asambleístas*, cuando uno de sus personajes se dirige al público para decirle que ha podido mirarse en la comedia como en un espejo.

8 - En lo que coincide con la finalidad de «lección moral» que Mesonero expresaba para sus cuadros de costumbres y Larra para el teatro: «un teatro que reflejase necesidades morales y maneras de vida diferentes en diferentes naciones». Larra, «Reseña de J. M. Maury "Espagne poétique", *Revista Española*, 24 de abril de 1834 y «Literatura», *El Español*, 12 de junio de 1836.

9 - Además de sus manifestaciones al respecto, Bretón lo citó con encomio en muchas ocasiones y le dedicó un poema laudatorio, «A Moratín», Bretón de los Herreros, Manuel, *Obras*, V, *op. cit.*, pp. 242-245.

cierta tendencia al drama romántico, que empezaba a ser el favorito del público. Por otro lado, yo no podía competir tampoco con la gracia, la espontaneidad y galanura del insigne Bretón, único adalid que se atrevía a sostener esta lucha desigual»¹⁰.

Y es que el ejercicio del costumbrismo no instala fronteras radicales entre los géneros. Bien al contrario, lo que se observa en la práctica es que un mismo autor (como Bretón) puede cultivarlo en diferentes géneros y que hay un denominador común hecho de actitudes, coincidencias y préstamos entre los autores que lo cultivan, al margen del vehículo literario utilizado.

Bretón, por ejemplo, reacciona contra la visión tópica y errada de algunos viajeros franceses. Lo hace con una comedia satírica (*Un francés en Cartagena*, 1843) que culmina con una especie de discurso-resumen en el que coincide en fondo y forma con otros costumbristas como Larra sobre Mr. Black y su mirada prejuiciosa (en «Variedades críticas») o Mesonero sobre los extranjeros (en sus «Costumbres de Madrid»):

¡Y sólo es pintura fiel/de España la que ellos fingen/
como Dios les da a entender!/Y escriben de nuestras cosas/
veinte folletos al mes;/mas, si una vez en el clavo,
/dan en la herradura cien;/que contraen cataratas/
cuando aquí ponen el pie/para ver... lo que no miran/
y mirar lo que no ven¹¹.

Pero claro es que cada autor tiene su personalidad más o menos acusada. La actitud ideológica y estética de Bretón, manifiesta en su teatro, se separa claramente del costumbrismo casticista de un Estébanez Calderón, se acerca bastante al moderantismo conservador de Mesonero y –por desgracia– no llega a aproximarse a Larra, falto como estaba el riojano de implicación verdadera y profunda en un programa reformista y en el proyecto político del que dependía. Fígaro, por el contrario, va siempre más allá de la mera descripción de un estado de cosas y, bien lejos de cualquier complacencia, critica desde el disgusto los defectos de su sociedad, entendiéndolos como el efecto de una situación política y

10 - Mesonero Romanos, Ramón de, *Memorias de un setentón*, Barcelona, Crítica, 2008, p. 514. Seco Serrano, Carlos, «Estudio preliminar a: Ramón de Mesonero Romanos», *Obras*, Madrid, BAE, CXCIX, pp. IX-C.

11 - Bretón de los Herreros, Manuel, «Un francés en Cartagena», en *Teatro Breve*, vol. II. Estudio introductorio y edición de Miguel Ángel Muro. Logroño: Universidad de La Rioja, 2000, pp. 279-280.

cultural lamentable¹². La creencia firme de Larra en el poder regenerador de la cultura y la educación no aparece en la obra de Bretón. Lo que en Larra es sensación de distanciamiento con respecto a las gentes que le rodean, el sentimiento de estar escribiendo para sí mismo, es en Bretón deseo pujante de sintonía, necesidad de ser aceptado. El intento de inclusión del pueblo en las reformas, por parte de Larra, no aparece de ningún modo en Bretón.

Subraya Montesinos la vinculación que algunos escritores (Larra, por ejemplo) establecieron entre el costumbrismo y la crisis de nacionalidad que España experimentaba en aquel entonces; crisis por la que algunos de sus cultivadores (Estébanez, Mesonero) mirarían al pasado en busca de lo propio, ante un tiempo de cambios profundos; presente tan potente, sin embargo, que «los arrolla»¹³. Para Bretón, comediógrafo, la situación artística es otra: es el presente, novedoso y cambiante el que se impone en toda su novedad, complejidad y atractivo; y no sólo por su inmediatez palpitante, sino porque, estética y éticamente, ya no era sustentable o deseable el teatro residual de los Siglos de Oro, alejado de esa sociedad en cambio y de sus nuevos gustos y necesidades. Cabía, por supuesto, la opción del drama romántico o la del histórico (donde también se pueden incluir escenas costumbristas, como se ve en *Don Álvaro*), pero ésta —aunque cultivada por Bretón— no responde a lo más característico de su forma de entender y hacer el teatro. Mientras el costumbrista de escuela rechaza convertir en objeto de su observación y su escritura a las clases medias, por considerarlas faltas de carácter, Bretón despliega en su teatro una mirada abierta, interesada por el presente, por la actualidad más palpitante, lejos de cualquier tentación nostálgica. Su actitud es la del cronista de sociedad —Mesonero— o —pensando en Larra— la del periodista, aunque de nuevo haya que subrayar que el rechazo a todo lo popular supone una merma importante y, además, que este teatro busca ofrecer a sus espectadores entretenimiento desde una superficialidad poco dada ni a tratar problemas serios, ni a profundizar en nada. Las chispas satíricas que salpican sus comedias salvan a este teatro de la inanidad y lo convierten en un reflejo amable y entretenido de una parte de la sociedad de su tiempo.

12 - Escobar, José, *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, Prensa Española, 1973; «La crítica del costumbrismo en el siglo XIX», en *Ínsula*, n.º 237, 2000, pp. 5-7.

13 - Montesinos, José, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1972, p. 32.

Frente a este casticismo encastillado en las supuestas esencias patrias de lo popular o lo tradicional, Bretón rechaza convertir al pueblo llano en protagonista de sus comedias. En su teatro no se observa ninguna querencia por éstos ni atisbo de que las considere como custodios de ninguna esencia patria; bien al contrario, la tendencia de Bretón (como la de Larra) es la de presentar muchas veces a sus tipos como zafios y groseros y a sus costumbres como trasnochadas y vitandas, como sucede en *A Madrid me vuelvo*, *Medidas extraordinarias* o *Los parientes de mi mujer*, *La cabra tira al monte* o *Don Frutos en Belchite*.

Así, se produce en este teatro una doble selección: por un lado, en lo político y social, buena parte de la sociedad desaparece, deja de estar implicada en los cambios, en las reformas, en la vida (algo que lamentaron vivamente Espronceda y Larra), y por otro, en lo artístico, brilla por su ausencia en este teatro todo el elenco de personajes populares de *Los españoles pintados por sí mismos* o el de los artículos de Mesonero, o el de los de Estébanez Calderón.

Las clases medias en la comedia bretoniana

Como vengo diciendo, Bretón capta y entiende bien —en consonancia con otros costumbristas¹⁴— que son, justamente, las clases medias las que mejor representan a la sociedad española del momento¹⁵. Un Bretón, curiosa y reveladoramente, que viene del pueblo, con una vida difícil tras

14 - Como Mesonero, ver sus palabras en *ex ergo* al frente de la edición *princeps* de el *Panorama matritense*, en Mesonero Romanos, Ramón de, *Escenas y tipos matritenses*, *op. cit.* p. 88; o Larra en «La fonda nueva», en Larra, Mariano José de (Figaro), *Obras*, I, Edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCXXVII, 1960, p. 270 y «Jardines públicos», *Ibid.*, pp. 411-412.

15 - Larra tenía clara también la evolución de esa sociedad en las últimas décadas: «No todo ha de ser *Teatros*, no ha de ser *Facciosos* todo. ¡*Costumbres*, pues, *Costumbres!* He aquí una exigencia más difícil de satisfacer de lo que parece. ¿Tiene en el día nuestro pueblo y tienen sus costumbres un carácter fijo y determinado, o tiene cada familia sus costumbres según la posición que ha ocupado en este medio siglo anterior? Mucho me temo que sea ésta la verdad, y que nos hallemos en una de aquellas transiciones en que suele mudar un gran pueblo de ideas, de usos y de costumbres; el observador más perspicaz puede apenas distinguir las casi imperceptibles líneas que separan al pueblo español del año 8 del del año 20, y a éste del del año 33. Paréceme, por otra parte, que esta gran revolución de ideas y esta marcha progresiva se hace sólo por secciones; descártase hacia delante en cada época marcada una gran porción de la familia española. ¿Que, sin embargo, algún descarte que hacer? A esta pregunta pueden responder las gavillas que perturban todavía nuestra tranquilidad, en representación del tiempo antiguo. Cerca está el día, sin embargo, en que volveremos atrás la vista y no veremos a nadie; en que nos asombraremos de vernos todos de la otra parte del río que estamos en la actualidad pasando». Larra, «La educación de entonces», *op. cit.*, p. 331.

la muerte temprana de su padre, la falta de ayuda de la familia y el paso poco provechoso por el ejército, y que está labrándose un puesto entre esas clases medias desde el esfuerzo de la escritura. Él veía claramente que esa sociedad española en crisis se estaba agrupando por causa de la nivelación que resultaba de la nueva economía, como escribe en su artículo «La castañera»:

Lo que llaman *pueblo bajo* ha menguado en calidad y en cantidad, como ha decaído en riqueza y autoridad la aristocracia. Las clases medias absorben visiblemente a las extremas; fenómeno que en parte se debe a los progresos de la civilización, en parte al influjo de las instituciones políticas, y cuyas ventajas e inconvenientes no me propongo dilucidar¹⁶.

Así, Bretón afronta la labor de subir a las clases medias al escenario, como las más representativas de la sociedad española del momento:

Pero no es en los palacios de los próceres, ni en los camaranchones de la chusma donde han de estudiarse la índole y las costumbres de un pueblo, sino en la clase media; y más cuando ésta ha ganado en número y en influencia lo que aquéllas han perdido, tal vez para bien de todas», («Los años¹⁷).

74

Se trata de unas «clases medias» que no son homogéneas sino que, en un amplio espectro¹⁸, acogen a individuos de diferente extracción social y diferente acomodo, algo comprensible en una clase en formación, máxime cuando lo que la caracteriza es el dinamismo y la movilidad que propicia la revolución económica que se está produciendo y que facilita desplazamientos de fortuna. Esta heterogeneidad ya se percibía en los sainetes de Ramón de la Cruz, donde Salas Valldaura y M. Coulon ven que:

16 - *Artículos de Costumbres*, Edición, introducción y notas de Patrizia Garelli, Madrid, Rubiños-1860, S.A., 2000, p. 243.

17 - *Ibidem*, pp. 90-91.

18 - Como señala Carlos Seco Serrano: «Clases medias, pequeña y alta burguesía, este amplio sector social es el auténtico protagonista del siglo XIX en todo el Occidente. Comprendiéndolo así, veía en él Bretón de los Herreros —contemporáneo estricto de Mesonero— el exponente más claro, o más directo de las virtudes y de los defectos del pueblo español, ya que la revolución profunda acarreada por el siglo, le estaba convirtiendo en síntesis, una vez derrumbadas las viejas barreras infranqueables, entre los estamentos sociales del antiguo régimen», en *Estudio preliminar, op. cit.*, p. LXXII.

...se codeaban plebeyos acomodados y nobles de pequeña y mediana condición, y las preocupaciones que reflejan sus sainetes son las de aquella burguesía incipiente que ve aumentar su predicamento y se siente llamada a desempeñar un papel de primer rango, pero que aún conserva intactas sus raíces¹⁹.

Dinamismo ascendente de las clases medias

Las comedias de Bretón dan cuenta de este aspecto dinámico de la situación social del momento, a través de una mirada que refleja la realidad existente, subrayando y satirizando, bien que de forma suave, algunos de sus defectos.

Vuelve a coincidir Bretón con Larra («Jardines públicos»), al ironizar sobre el prurito de los miembros de estas clases de mimetizar los usos y apariencia de las clases altas (regidos por el «buen tono»), aun sin el dinero que avalase su inclusión en ellas. Cuando se posee ese aval, la exigencia de asentar plaza en ese Olimpo es ya perentoria y atropellada las más de las veces.

En la comedia *El qué dirán* (donde se alude mucho a las diferencias sociales, pero sin sustancia alguna), un barón tiene que reconocer que «ya no desdeña la aristocracia feudal/a la pecuniaria.» (I, 3ª), y hacer una pintura de sí y de su clase muy poco favorecedora, en cuanto a su despreocupación y ociosidad (II, 4ª). El trueque entre títulos y dineros está en la base de *El pelo de la dehesa* y lo expone con claridad su protagonista femenina, hija de marqueses venidos a menos, nada más comenzada la comedia: su boda con el rústico don Frutos fue concertada por los padres de ambos como compensación amistosa por un préstamo (I, 1ª). La diferencia de extracción social está muy presente y se explicita en *La escuela del matrimonio*. Asoma como motivo de distanciamiento dentro mismo del matrimonio en donde el Conde tiene que reconocer la valía de su mujer, de clase media: «¡Miren si tiene entereza! / Confieso, aunque es de familia/mercantil, que puede Emilia/alternar con la nobleza.» (II, 7ª). El motivo vuelve a aparecer cuando una mujer conservadora evalúa a la amante del Conde y se burla de los presuntos antecedentes nobles que dice tener (II, 8ª). El choque sin paliativos ni cortesías entre quien viene de abajo con su dinero y el aristócrata con sus títulos y

19 - Blanes Valdeiglesias, Carmen, *Romanticismo y costumbrismo. El contexto de las escenas andaluzas de Estébanez Calderón*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pp. 165-166.

prosapia y su ruina, se da en *La cabra tira al monte*, donde un comerciante enriquecido, ahora Barón, replica al Marqués: «Acrecí mi caudal porque supe ser tan sobrio y trabajador como ustedes indolentes y pródigos²⁰» (I, 8^a). La reticencia de la aristócrata a desposarse con un burgués rico la expresa la Duquesa en *Al pie de la letra* (1855), con réplica de su criada: «*Duquesa*. ¡Eh! calla. ¿Yo/casarme con un banquero?/*Isabel*. Nunca sería deshonra, /y en el día mucho menos. /Los hay que son, o que han sido, /grandes-cruces, consejeros, /senadores, y hasta príncipes.» (I, 4^a). En 1862, al final de su carrera literaria, Bretón todavía sigue haciendo hincapié en esta movilidad social: «Ya no hay nobles ni plebeyos: /todo el dinero lo iguala, /los tunos y los Pompeyos, /la duquesa y la oficiala», en *La hermana de leche* (II, 9^a).

Esta movilidad ascensional de las clases medias tiene una manifestación que es vista también con desagrado, cuando sólo hay de ella la idea de que cualquiera puede ascender en la escala social o vivir por encima de sus posibilidades, sin mayor mérito ni recursos para ello. También en el final de su carrera dramática, Bretón aludía a esta «peste social» (I, 3^a) por boca de uno de sus personajes de *El abogado de pobres* (1866).

Limitaciones de campo en la representación de los individuos de las clases medias

Definía Irene Nemirowsky la novela como un callejón lleno de gente; definición algo más difícil de adjudicar al teatro. Y sin embargo, esta es la impresión –curiosamente– que deja el teatro de Bretón, visto en su conjunto, a pesar, incluso, de que la mayor parte de sus obras se jueguen en interiores y por pocos personajes. No importa: siempre se transmite la sensación del bullicio de la calle y de cientos de hombres y mujeres que pululan por ella.

Pero Bretón –como es comprensible– actúa por selección y presenta una determinada imagen de la sociedad de su tiempo. Esa selección es debida a decisiones personales, pero también a constricciones externas que, a veces, se entrelazan con las anteriores.

20 - Contra los vicios del comercio endereza Bretón su sátira en el poema jocoserio «La desvergüenza»; por él desfilan el comerciante enriquecido de dudosa manera que compra títulos nobiliarios y luce una vida de ostentación y lujo, el filántropo que hace hospitales pero que antes ha hecho los pobres o el «proyectista artero», que trata de estafar a los agricultores, Bretón de los Herreros, Manuel, *Obras*, V, *op. cit.*, pp. 401-421.

Hartzenbuch explicó en su «Prólogo» a las *Obras completas de Bretón*²¹ la ausencia de crítica política en las «comedias de costumbres y caracteres» de Bretón, tanto por asuntos de censura («la representación de los vicios de los poderosos era políticamente imposible»²²), como por convención literaria («al mismo tiempo que por el código literario estaba poco menos que prohibida»). Algo de razón (y también de benevolencia) hay en el juicio del romántico respecto a Bretón: cabe entender y admitir que la condición de tribuna pública que adquiere el escenario lo hiciera muy sensible a cualquier crítica política y lo pusiera especialmente bajo el foco de la censura; pero también cabe pensar que el propio Bretón, ayuno de sustentos y en una posición difícilmente conquistada e inestable, optara por no arrostrar ningún peligro en esas aguas procelosas en las que, por el contrario, estaba navegando Larra, con todas sus consecuencias.

En cuanto a los «caracteres» —dice también Hartzenbuch— Bretón debió quedarse con los «de segundo orden» y en la pintura de «vicios, manías o defectos menores», ya que «los de mucho bulto» (el Avaro o el Celoso) ya habían encontrado sus autores en Molière o Calderón. Los personajes característicos de Bretón iban a ser, entonces, don Martín Campana y Centellas (el hablador irreprimible de la *Marcela*), la propia viudita protagonista de esta obra, la coquetilla de *Una de tantas*, el prestamista don Elías de *Muérete*, ¡y verás!, el mayordomo de *El qué dirán*, el sargento Briones de *La batelera de Pasajes*, la doña Amparo de *Me voy de Madrid* y «todos los personajes, sin exceptuar uno de *Dios los cría y ellos se juntan*», tipos —dice Hartzenbuch— «de cuya verdad patente depondría con juramento la sociedad entera».

En este elenco, Hartzenbuch selecciona aquellos caracteres más llamativos y —a su juicio— más conseguidos, desde el punto de vista de representatividad cómica; curiosamente la mayor parte son personajes secundarios, salvo tres (*Marcela*, *Camila* y *Amparo*).

21 - Hartzenbuch, Eugenio de, «Prólogo» a Manuel Bretón de los Herreros, *Obras*, Madrid, Miguel de Ginesta, 1883, pp. LI-LVII.

22 - Y, sin embargo, la política sí se convierte en motivo de sus sátiras (siempre desde la generalidad), con letrillas como «Los candidatos», referencias al socialismo y al comunismo (con el sentido de la época, claro), en «Las pandillas», «La diplomacia» y el titulado específicamente «La política» (dentro del poema «La desvergüenza»), donde satiriza la tiranía, la desvergüenza del que cambia de chaqueta por interés propio, el fraccionamiento de los partidos, las intenciones ocultas, la empleomanía, los candidatos y sus promesas o los fraudes electorales.

Pero el mundo cómico de Bretón es mucho más amplio y es en esta amplitud (con alguna variedad) donde se ha de buscar el presunto reflejo de las clases medias propio de una comedia «costumbrista» o, al menos, de la comedia de Bretón.

Esta condición «especular» (o, mejor, de escaparate o de pasarela), del escenario bretoniano respecto al patio de butacas es medular en este teatro, porque se instala en la propia condición de posibilidad de sus obras, que vienen a reproducir, antes que nada, los lugares habituales y reconocibles de sus propios espectadores y su propio tiempo histórico, disimulando y hasta borrando la barrera invisible que separa el escenario del patio de butacas. Es evidente para el investigador el deseo tenaz y ansioso del autor por sintonizar con el público, halagándolo por el procedimiento de cumplir sus expectativas, tanto ideológicas como estéticas y, sobre todo, de diversión.

Bretón, podado cuanto pudiera herir sensibilidades (política, religión, moral), se queda en su teatro con lo cotidiano aceptable, bastante inocuo, de las clases a las que sube a las tablas. Para sus tramas y personajes prefiere lo representativo de lo usual, de lo habitual, a lo singular, raro o pintoresco que queda como elemento excepcional; lo extraordinario, exótico, fantástico o aventuresco no tiene, por supuesto, ninguna cabida en estas comedias.

78

De entre esas gentes de las clases medias emerge como protagonista de las comedias bretonianas el hombre normal, el hombre «trivial»²³, aquel en el que el espectador se reconocía, con usos y costumbres, con problemas y conflictos propios de su condición social: visitar a conocidos, asistir a bailes, galantear, coquetear, elegir marido o mujer...

El elenco de personajes de la comedia bretoniana se configura en su mayor parte desde el realismo y la verosimilitud, desde –podríamos decir– la «normalidad», como trasunto de personas reales del lugar y del momento. Buena parte de los personajes bretonianos se caracterizan desde ese presupuesto identificativo, como «copias» verosímiles de los propios espectadores. Pero es necesario notar que el mundo ficcional bretoniano tiene sus fueros y prerrogativas y que, merced a ellas, se toma algunas libertades, tanto en la caracterización de los personajes como en

23 - Como dirá Ortega en «Azorín: primores de lo vulgar», *El Espectador*, Madrid, Alianza, 1992, p. 28.

el desarrollo y solución de las tramas y conflictos. Esto es algo que Larra (que destacó la habilidad de Bretón para configurar caracteres como una de las cualidades de sus comedias²⁴), reprochaba al comediógrafo, imbuido el romántico de la idea «especular» de este teatro²⁵.

Y algo similar podría decirse en cuanto a la licencia que supone la clara tendencia a la tipificación en este teatro. Cuanto personaje sube a las tablas de Bretón tiende a convertirse en representación, ejemplo, muestra de algo, bien sea de un modo de ser o de una actitud, bien sea de un defecto (algo, por otra parte, esperable en un teatro cómico-satírico). No obstante, dada la índole cómico-satírica de estas obras, varios de ellos son confeccionados mediante el subrayado o la exageración de algún rasgo censurable y risible que, al ser generalizable en mayor o menor medida, apuntan hacia el «tipo».

Personajes de la comedia de costumbres bretoniana

Los personajes que pueblan la comedia bretoniana, sin mayor exageración en sus rasgos distintivos, pertenecen en su gran mayoría a esas clases medias a las que se quería representar. Suelen ser jóvenes burgueses, que galantean, enamoran o tratan de seducir (por mor de la necesidad de conflicto dramático). Los protagonistas «positivos» suelen ser jóvenes de buenas prendas, sensatos y sinceros en sus afectos. No suele hacerse demasiada referencia a su ocupación, que no es relevante para la trama (a veces se señala que son militares, abogados, escribientes o empleados covachuelistas —los que más abundan— y hay algún esporádico notario, estudiante, sastre, pintor o poeta, dueño de café o de periódico, periodista o dueña de pensión), aunque la mayor parte tiene dinero suficiente para vivir sin trabajar, o lo pretende, (y habla de dinero y lo reverencia, como corresponde a la burguesía; en la década de los 40 aparecen ya banqueros, bolsistas y un empresario, aunque nunca como parte sustancial del tema), y a la mayor parte se les ve disfrutando de un ocio que se diría inacabable o exclusivo. Las muchachas casaderas suelen

24 - «El primer acto es un acto, por consiguiente, de exposición, en que harlo tenía que hacer el poeta con presentar al público la galería de caracteres sobre que gira su obra; y en honor de la verdad no podemos menos de decir que están esos caracteres pintados con pincel maestro. Este es el género de este autor, y es difícil en él aventajarle». «Un novio para la niña, o La casa de huéspedes», Larra, *Obras I, op. cit.*, p. 362.

25 - Ver «*Un tercero en discordia*», de Manuel Bretón de los Herreros, *Ibidem*, p. 328.

frisar los diecinueve años, mientras que las «viuditas» (que tanto juego dan en este teatro, por su experiencia unida a su libertad), suelen contar los veinticinco. Sus mayores, (padres, madres, tíos, tías, amigos de la familia), gozan de una buena posición económica, sin que se diga –por lo general– a qué se debe, en qué trabajan o trabajaron; buena parte de ellos vive de rentas o les benefició alguna herencia. Cuando sensatos, suponen la referencia del orden tradicional, del buen juicio y sirven como referentes y consejeros a los jóvenes; cuando insensatos (por un deseo de matrimonio inadecuado con jovencitas o jovencitos), tienden a ser tipificados como entes ridículos, merecedores de un escarnio y escarmiento que no dejan de recibir.

Tipos en el «escaparate» o la «pasarela» de la comedia de costumbres de Bretón

En ocasiones, como decía, Bretón subraya las tintas caracterizadoras de un personaje y lo acerca al tipo. Algunos de estos son encarnados físicamente por un actor y, por tanto, juegan un papel en la trama de la comedia; otros son evocados mediante la palabra de un personaje en un retrato, actividad que permitía lucir a Bretón su habilidad satírica en verso.

80

Como práctica generalizable en la construcción de la comedia, cabe notar que Bretón acostumbra a disponer los tipos en contraste, de tal modo que resalten las condiciones de unos y otros; o, por mejor decir, frente al tipo satirizado habrá muchas veces un burgués «normal», el que cumple con las cualidades esperables para el pensamiento burgués.

Bretón –como otros costumbristas– muestra en su teatro querencia particular por el tipo de elegante fatuo al que satiriza sin contemplaciones, como también hace Larra (por ejemplo, en «Empeños y desempeños», de 1832²⁶). Uno de ellos es el de *El cuarto de hora*, que, tras cantar sus múltiples habilidades, sólo lamenta no ser buen versificador (I, 3^a). Otro de estos lechuguinos (por nombre alusivo «Narciso») alaba su porte, guapura, apostura, elocuencia y capacidad de seducción, en *Los tres ramilletes*. El tipo del noble esnob aparece también referido en estas comedias en *Mi dinero y yo* tipo que encuentra también correspondencia en el pintado por Larra en «Corridas de toros»²⁷.

26 -Larra, *Obras*, I, *op. cit.*, p. 86.

27 -*Ibidem.*, p. 24.

Variante de este tipo es el del petimetre insustancial y algo feminizado (ya no ubicado entre las clases altas), que también transita por las páginas de Mesonero. Bretón lo puso en escena en diferentes versiones con papel estelar para el don Agapito Cabriola y Bizcochea de *Marcela* o *¿A cuál de los tres?*, aunque la sátira más completa de él la hace una muchacha muy disgustada en *Una ensalada de pollos* (17ª). Otro tipo satirizado por Bretón, cercano al del galancete insustancial, es el del filántropo por moda, como el Barón de *La escuela del matrimonio*, que se termina declarando a sí mismo «la misericordia andando.» (I, 11ª) y que Bretón satiriza también en el poema «jocoserio» «La desvergüenza».

En ocasiones, el retrato de estos tipos se hace traído a colación en la conversación de los personajes; como ocurre, por ejemplo, en *El pelo de la dehesa*, donde la Marquesa intenta tranquilizar a su hija sobre la fácil transformación que ha de sufrir su novio provinciano hasta convertirse en uno más de «esa cáfila/de galancetes insulsos/que en tertulias y cafés/pasan por hombres de gusto (II, 1ª), cualidades fáciles de adquirir. Claro es que don Frutos, el protagonista de esta comedia, visto con benevolencia por el autor, es, sin embargo, un tipo cercano al Braulio del «Castellano viejo» de Larra, quien mira a su hombre con menos agrado: un individuo que, desde un terruñismo o patriotismo exacerbado y mal entendido, rechaza cualquier muestra de elegancia o cortesía, por considerarlas hipócritas o ñoñas, cualquier uso (culinario, de vestimenta) que lo separe de los suyos propios, por considerarlos invasivos. Claramente grosero y zafio es, en este sentido, el don Esteban de *A Madrid me vuelvo* y la horda de parientes que caen sobre el pobre empleado en navidad en *Medidas extraordinarias* o *Los parientes de mi mujer*.

En el tipo romántico, Bretón funciona en dos registros negativos: el de la burla y el de la dureza. Mediante el primero pergeña al poeta romántico, Amadeo Tristán del Valle de la *Marcela*, tímido y taciturno, apasionado al extremo del suicidio y del sepulcro (al menos de palabra), si no es aceptado por la protagonista. Más ridículo, grotesco incluso, es el ente que incluye en *El poeta y la beneficiada* para dar tormento al protagonista con su espantoso drama.

Desde la dureza aborda Bretón a dos personajes a los que tilda de románticos, aunque en realidad no son sino cínicos que aprovechan la topiquería romántica para sus fines de seducción: el don Joaquín de *Me voy de Madrid* (que enderezó de forma injusta y con muy mal gusto a Larra), y el Dupré de *El editor responsable*.

El papel del seductor tiene un cierto peso en este teatro, aunque sin llegar a tipificarse. Los primeros suelen ser enamoradores inconsistentes, cómicos (*El hombre pacífico*, *El pro y el contra*), pero, a medida que Bretón trata de aproximarse a la «Alta comedia» va tomando protagonismo el «protervo» (*Flaquezas ministeriales*, *Un día de campo*, *¡Una vieja!*, *Pruebas de amor conyugal*, *María y Leonor*).

Casi ninguna presencia tiene, por el contrario, el del calavera (que sí es tratado por Larra y Mesonero), que asoma de forma marginal y festiva en *El hombre gordo*, para embromar al tutor y con alguna seriedad en *La hipocresía del vicio*, o el del pretendiente (en Mesonero), que aquí sólo es secundario en *Flaquezas ministeriales*, e incluso el del filarmónico italianizante, que Bretón trata en su sátira «El furor filarmónico»²⁸ y que, sin embargo, en sus comedias queda reducido a dos caricaturas, un maestro de canto y un aficionado («otro apunte traducido al italiano»), en *El novio y el concierto*.

Quedan fuera de este teatro otros tipos tratados por los costumbristas, como el cesante (presente en Mesonero), que sólo se da como secundario risible en el don Aquilino de *Al pie de la letra*, o el emigrado (que dibujó Ochoa²⁹), que sólo asoma en *Mi dinero y yo*, como personaje secundario.

Algo en los márgenes de este mundo social y teatral quedan otros tipos bretonianos (quizá más llamativos desde el punto de vista literario, como notó Hartzenbuch, pero menos representativos en lo social), como lo son el del militar hablador en extremo, don Martín Campana y Centellas, el del prestamista ridículo de *Muérete, ¡y verás!*, el del pelma encarnado por don Timoteo, el tío de Marcela, que aburre a sus interlocutores con su manía de amplificar su discurso mediante la inclusión de sinónimos, el pedante latinista don Abundio de *A Madrid me vuelvo*, el don Venancio de *El hombre gordo*, que lleva la cortesía a una exageración que la vuelve ridícula, el pretendiente esclavo del reloj que abandona un duelo porque tiene prisa, en *El pro y el contra*, el sargento Briones, brutote pero cariñoso de *La batelera de Pasajes*, don Celedonio, el lamentable hospedador de *Una noche*

28 - En la sátira Bretón fustiga al espectador que exagera su admiración por la ópera italiana y desprecia el teatro español («Mas mi cólera, Anfriso, no consiente/ que ensalzando de Italia a los cantores/ al español teatro así se afrente», *Obras*, V, *op. cit.*, p. 20); en la comedia, por el contrario, sólo opone la música italiana a la española popular.)

29 - Eugenio de Ochoa en «El emigrado» de *Los españoles pintados por sí mismos* considera la migración como «el más duro de los castigos».

en Burgos o, en fin, los varios celosos y suspicaces que pretenden a una dama en pugna con otros ricos y viejos siendo desbancados ambos por el joven «normal», de buenas prendas (*Un tercero en discordia*, *Un novio para la niña*).

Hay, en fin, otros tipos que por su desmesura apuntan al figurón y la obra a la farsa, como el tutor tiránico y enorme de *El hombre gordo* o el necio frenólogo de *Frenología y magnetismo*.

En cuanto a tipos de mujer, Bretón pergeñó en varias comedias el de la muchacha caprichosa, inmadura, para quien el amor es como una especie de juego infantil, dependiente de su gusto y estado de ánimo, sin que medie intención coqueta, sino tan sólo inconsistencia. Buen ejemplo de este tipo –que fue descrito también por Mesonero («Antes, ahora y después»³⁰– son la Cecilia de *El pro y el contra* o la Camila de *Un enemigo oculto*.

Pulula en este teatro también el tipo cómico de la mujer entrada en años, «jamona», que no quiere ni confesar su edad ni resignarse a abandonar la juventud y sus halagos, como la doña Francisca de *A la vejez viruelas*, la doña Ramona de *El hombre pacífico*, la doña Rosalía de *El ¿Qué dirán?* y el *¿Qué se me da a mí?*, la doña Celedonia de *Un día de campo* o *El tutor y el amante*, la doña Mamerta de *Frenología y magnetismo*, descrita como «un anacronismo ambulante»; el extremo de este tipo lo da doña Marta en *Una ensalada de pollos*, denominada «vieja verde».

Cuando ya es manifiestamente mayor, el tipo vira hacia la vieja achacosa que fatiga al interlocutor con el relato de sus alifafes, a los que puede a veces unir ataques y desmayos (doña Melchora en *La Minerva*, o doña Crispina en *Cuando de cincuenta pases...*

El tipo de mujer equivalente al del elegante lo cumple en este teatro el de la coqueta, entendido el término en la peor de las dos acepciones, cercana al de prostituta, con que lo define un personaje de *Por poderes*; la otra acepción, positiva, entiende la coquetería como arte de seducción «honesta» y no da lugar a ningún tipo teatral ni social, porque se ve como un componente de las cualidades o «armas» de una mujer en el trato con los hombres (incluidos sus esposos).

Son numerosas las protagonistas de estas comedias que pecan, en mayor o menor grado de coquetismo, dando juego a las tramas y recibiendo al final su escarmiento, como la titulada, precisamente, *Aviso*

30 - Mesonero Romanos, Ramón de, *Escenas...*, op. cit., pp. 350-351.

a las coquetas, o no recibéndolo –como estupenda excepción– en *Una de tantas* (coquetas, se entiende). Buscando un contraste que hiciera resaltar las condiciones de unas y otras, Bretón suele colocar al lado y en frente de la coqueta a la sensata y generosa (Sofía frente a Elvira, por ejemplo, en *Aviso a las coquetas*). El tipo de coqueta que alcanza gran predicamento social, la «notabilidad» o la «leona», es expuesto sin piedad en *A lo hecho, pecho*, por el viudo de una de ellas, a quien arruinó la vida.

Similar mirada ácida es la que se arroja sobre otro tipo social: el de la mujer venida de abajo que consigue alcanzar riqueza y notoriedad sociales, por medios reprobables o, cuando menos, sospechosos, como la que se pinta en *La escuela de las casadas* por parte de una esposa tradicional abandonada por su marido, ofreciendo un cuadro de lujo, ostentación y pecado envuelto en el oropel de la diversión. Otra amiga será más contundente en el juicio y la considerará, sin más, una «vil ramera».

El tipo de mujer romántica lo trata Bretón sólo desde la burla; aquí no hay acidez, como en el cuadro masculino. Siendo el autor poco afecto al nuevo movimiento, la imagen que da de él a través de sus personajes es caricaturesca, presentando sólo tópicos ridículos que destacan la insensatez y la perturbación (como hiciera Mesonero), como ocurre con la Manuela de *Me voy de Madrid*, donde la romántica expone sin sentido su ideario: «Yo marchó/ con el siglo; yo no gusto/ de rutinas, ni me adapto/ a sentimientos vulgares,/ metódicos, sedentarios./ Tiende a dilatarse el alma/ por el anchuroso espacio/ de la creación y la.../ Sí; lo demás es un caos;/ es... no sé..., la inanición...,/ la raquitis..., el marasmo.../ Y en fin, el romanticismo,/ aunque yo no sé explicarlo/ es de moda,/ y esto basta/ para que sea el encanto/ de las mujeres» (I, 1ª). Otras muestras de este tipo se dan en la Cecilia de *El hombre pacífico* o la Josefina de *El editor responsable*. Frente a este tipo, Bretón coloca otro en contraste, para peraltarlo: el de la mujer sensata y hacendosa, cuya gloria se cifra en ser honrada, saber llevar bien una casa y cuidar de su marido, como Tomasa en *Me voy de Madrid* y Ana en *El editor responsable*, quienes, desde luego, no dejan de lanzar su discursito ideológico al respecto.

Y lo mismo cabe decir de las burguesas o rústicas con pujos de imitar a las damas. Bretón las pinta como adefesios en su vestir y máquinas de errar en el trato social, como sucede en *Dios los cría y ellos se juntan*, *Don Frutos en Belchite* o *La cabra tira al monte*, donde las acotaciones subrayan el recargamiento y la inadecuación en el vestuario, y los diálogos convierten cada fórmula de cumplimiento en una inconveniencia.

Algún otro tipo satirizable y satirizado asoma a este escaparate y sube a esta pasarela teatral, como el de la literata insufrible Micaela, de *La escuela del matrimonio*, o la Sebastiana de *Cuentas atrasadas*. También molestaba mucho a Bretón el tipo de la «cuca» o jugadora de cartas «por vicio». Varias de ellas aparecen en sus obras, pero las que tienen más consistencia son las de *Errar la vocación*. Asoma, en fin, mínimamente a estas tablas el tipo de la beata hipócrita, en un personaje secundario de *La Minerva*; tipo que, sin embargo, Bretón satiriza a gusto en su poema «La desvergüenza».

Como puede verse, se trata de un desfile de tipos que pasean por la pasarela en que Bretón convierte su escenario, destacando de entre personajes de rasgos menos acusados, para mostrar en conjunto la faceta de las clases medias que se acomoda con su visión estética e ideológica, en un ámbito, como el teatral, emparentado por numerosos lazos con el grueso de la práctica del costumbrismo literario del siglo XIX.

Bibliografía citada

Blanes Valdeiglesias, Carmen, *Romanticismo y costumbrismo. El contexto de las escenas andaluzas de Estébanez Calderón*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.

Bretón de los Herreros, Manuel, *Obras*, Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, Tomos I, II, III, 1983, Tomos IV, V, 1884.

Bretón de los Herreros, Manuel, «Un francés en Cartagena», en *Teatro Breve*, vol. II, Estudio introductorio y edición de Miguel Ángel Muro, Logroño: Universidad de La Rioja, 2000, pp. 279-280.

Bretón de los Herreros, Manuel, *Artículos de Costumbres*, Edición, introducción y notas de Patrizia Garelli, Madrid, Rubiños-1860, S.A., 2000.

Cantero García, Víctor, «La singularidad del costumbrismo dramático de Narciso Serra: ¡Don Tomás! (1858) o el inicio de la alta comedia postromántica», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, n° 32, 2007, pp. 251-270.

Correa Calderón, Evaristo, *Costumbristas españoles. Siglos XVII-XIX*, I, Madrid, Aguilar, 1950.

Escobar, José, *Los orígenes de la obra de Larra*, Madrid, Prensa Española, 1973.

Escobar, José, «La crítica del costumbrismo en el siglo XIX», *Ínsula*, n° 237, 2000, pp. 5-7.

Garelli, Patrizia, «El costumbrismo periodístico de M. Bretón de los Herreros», *El costumbrismo romántico*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 179-187.

Garelli, Patrizia, «Introducción» a: Manuel Bretón de los Herreros, *Artículos de Costumbres*, Madrid, Rubiños, 1860, S.A., 2000.

González Troyano, Alberto, «Las paradojas del costumbrismo andaluz», *Ínsula*, nº 237, 2000, pp. 8-10.

Larra, Mariano José de (Fígaro), *Obras*, I, Edición y estudio preliminar de Carlos Seco Serrano, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCXXVII, 1960.

Mesonero Romanos, Ramón de, *Escenas y tipos matritenses*, Edición de Enrique Rubio Cremades, Madrid, Cátedra, 1993.

Mesonero Romanos, Ramón de, *Memorias de un setentón*, Barcelona, Crítica, 2008, p. 514.

Montesinos, José, *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid, Castalia, 1972.

Ortega y Gasset, José, «Azorín: primores de lo vulgar», *El Espectador*, Madrid, Alianza, 1992.

Rubio Cremades, Enrique, *El costumbrismo*, en *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, coord. por G. Carnero, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

Seco Serrano, Carlos, «Estudio preliminar a Ramón de Mesonero Romanos», *Obras*, Madrid, BAE, CXCIX, 1967, pp. IX-C.