

## **BRETÓN DE LOS HERREROS Y LA “ALTA COMEDIA”**

**Miguel Ángel MURO**

Universidad de La Rioja

**Resumen:** En este artículo trato de especificar la noción de “Alta Comedia” (la modalidad dramática más importante y característica a finales del siglo XIX en España), y estudio la contribución de Manuel Bretón de los Herreros a este subgénero.

**Abstract:** In this article I try to specify the concept of “High Comedy” (the most important and characteristic dramatic modality in Spain, in the end of the nineteenth century), and I study the Bretón de los Herreros’ s contribution to this subgender.

**Palabras clave:** Teatro, alta comedia, Bretón de los Herreros.

**Keywords:** Theater, high comedy, Bretón de los Herreros.

## 1. EL TEATRO ESPAÑOL DE TESIS EN EL SIGLO XIX.

En el teatro español del siglo XIX buena parte de la producción de su segunda mitad y de sus autores más reconocidos se decantó por la modalidad del teatro de “tesis” (Díez Taboada, 1997, Carnero, 1997, Rodríguez Sánchez de León, 2003: 1887-1888, Muro, 2003: 1961-1972), donde el cometido fundamental del autor es convencer al público de la bondad de una postura ideológica, por el procedimiento de sustentarla en personajes adornados de cualidades positivas enfrentados a malvados, defensores de la contraria.

El elenco de autores y obras suele reducirse en las historias de la literatura, como es entendible, a lo más representativo: algunas piezas de Adelardo López de Ayala (1965 y 1966) y, sobre todo, de Manuel Tamayo y Baus (1863, 1865, 1899 y 1900), caen dentro de esta concepción teatral (Esquer Torres, 1965). Mi intención es mostrar cuál fue la aportación de Bretón de los Herreros a esta modalidad dramática, con el fin de completar su ámbito, en la medida de lo posible, y de señalar los intentos de un comediógrafo famoso por ensayar una fórmula atractiva y de éxito.

Sin duda, las turbulentas condiciones sociales y políticas de la España de la época, animaron a los dramaturgos a utilizar las tablas como tribuna de adoctrinamiento, desde donde propagar sus ideas. El teatro más representativo de esta época fue, en particular, vehículo de una ideología conservadora, fundada en el respeto al orden (político, pero, sobre todo, social), una inflexible religiosidad, practicada de forma individual y privada pero también exteriorizada (y, por tanto, nuevamente, con repercusión social), y una defensa a ultranza de la familia (entendida de forma tradicional) como piedra angular de la sociedad. Los antagonistas, o mejor, los enemigos de los representantes de estos valores tradicionales son tipificados, al tiempo que demonizados, en dos figuras fundamentales: el especulador y el seductor. En el primero, la ideología conservadora materializó (aunque no por mucho tiempo) sus temores y rechazo ante una nueva clase social emergente, poseedora del dinero, traducido pronto en prestigio social y poder político, con el consiguiente desplazamiento de la que hasta entonces los había ostentado o detentado y la perversión de sus valores propios. En el segundo, se plasmaba la amenaza al matrimonio y a la familia, en la figura del hombre amoral, dedicado por pasatiempo malvado e insano a

tentar a la esposa ajena para seducirla, acabando así con la felicidad o estabilidad conyugal y desestabilizando con ello a la propia sociedad (Ezquerria Lapetra, 1991).

Percibidos estos aspectos en su relación con la realidad ideológica y social de la época, conviene, no obstante, tener la prevención de no olvidar que –como puso de relieve tempranamente el Formalismo Ruso (Erlich, 1974, Todorov, 1965, Tomachevski, 1981) cualquier hecho estético se vincula antes y de forma más poderosa con otros hechos de su propia serie o series cercanas que con la realidad a la que presuntamente puede estar reflejando, y que, además, toda entrada de un elemento en un texto artístico conlleva su conformación a la estructura que lo acoge; dicho de otro modo: se literaturiza. En el caso de este teatro “de tesis”, en particular, lo que se observa es una estilización y una tipificación de personajes y situaciones, que tienden a trasplantarse de unas obras a otras, con mínimas variaciones. Esta situación es, si cabe, más paradójica, cuando se observa que sucede en una época cuyo credo estético es el realismo (Auerbach, 1950, Adorno, 1958, Villanueva, 1992); pero no cabe duda de que, como se ha hecho notar con frecuencia, hablar de “verdad estética” es encauzar la noción de verdad hacia la de ficción, donde se modifica por la de verosimilitud y se entra con ello en la cuestión de los grados de mimesis de realidad que persigue o alcanza la obra artística; como bien notó Víctor Hugo en su prólogo a *Cromwell*, si el drama es un espejo que refleja la realidad, actúa, cuando menos, por concentración.

## **2. LA “ALTA COMEDIA”: RASGOS DISTINTIVOS.**

No son, ciertamente, las denominaciones empleadas en la distinción subgenérica teatral un modelo de coherencia. Dejando de lado la asombrosa floración de términos que se produjo a finales del siglo XIX (Blasco, 1887, García Lorenzo, 1967) con el teatro por horas (con denominaciones tan expresivas como el “aborto cómico-lírico” o el “apropósito”), distinciones más troncales, relativas a subgéneros básicos y clásicos tampoco escapan a la heterogeneidad y falta de sistema. Así, en la comedia, pueden verse distinguidas las de costumbres, las de caracteres, las de intriga (más o menos “enredadas”) que vienen a atender a la preponderancia otorgada a componentes como ambientación, personajes o trama; pero, a partir de aquí, se abre el campo y las etiquetas son legión: comedia sentimental (hasta llegar a la lacrimógena), moral-sentimental,

moratiniana, de carácter andaluz..., son denominaciones que atienden a tema, función, personalidad del autor o tipismo geográfico.

De entre estas, me interesa ahora la denominación “comedia de salón”, porque relacionada con ella está la conocida como “alta comedia”, a la que acostumbra a adscribirse la “comedia de tesis”. Qué pueda entenderse por “alta comedia” tampoco es algo claro, a pesar de que hace tiempo que Rubio (1983: 81) señaló su indefinición, además de apuntar como causa de ella el que este “género híbrido” se desarrollase “sustancialmente entre 1840 y 1868”, en un periodo carente de “directrices críticas sólidas”; la bibliografía al respecto, sigue siendo, en la actualidad, más bien escasa (Doménech Rico y Peral Vega, 2003: 1791).

En la denominación de los críticos este marbete recibe sentidos diferentes. Alonso Cortés (excepcional conocedor del teatro del XIX), la comprende como “comedia de sociedad” (1968: 319), “porque se desenvolvía entre las clases elevadas”, lo que invita a relacionar “alta” con “alta sociedad”; algo que tiene claro Flynn (1973: 40), si bien, añade un rasgo de interés: se trata de «high comedy» “also [...] because their language was thought to be superior to the exuberant language of the Romantic play-wrights”; como puede verse, Flynn toma como referente para establecer la relación al teatro romántico propio de los dramas, y ahí sí que la comparación arroja diferencias; no obstante, no parece ser ésta la relación más adecuada, ya que, por subgénero y por modalidad teatral, la «alta comedia» se aproxima antes a la comedia, y es respecto a ella como se han de discriminar sus características propias. Por su parte, Coughlin (1977: 7) se limita de nuevo a traducir “alta comedia”, simplemente, como “comedy of manners”, entendiéndola como “a genre which depicted moral and social problems of the contemporary affluent bourgeois society”.

Sin embargo, Durán ya había utilizado en la época la expresión “alta comedia” con otro sentido, al referirse a las modificaciones que Tapia había producido en la comedia y notar que su intención fue la de librarla de chocarrerías y llevarla a “incitar aquella sonrisa templada que indica el triunfo de la alta y culta comedia, sin mezcla alguna de la risa desmedida impropia de la buena sociedad” (en Caldera, 1978: 96).

En esta línea de percepción enlazan las apreciaciones (frecuentes en la época) sobre el “aristocratismo” de esta modalidad teatral. No queda claro qué haya de entenderse por esta cualidad, que habrá de suponerse cercana a otra, también imprecisa,

como es la de “buen tono”. Por comparación, Rodríguez Sánchez de León (2003: 1888) la sitúa equidistante “de la sátira costumbrista y de la representación de costumbres cómicas” (cualidades o modalidades ambas, por cierto, definitorias del teatro bretoniano). Canalejas (como bien recuerda la misma investigadora), sí relaciona (aunque con un reticente “al parecer”) la alta comedia con “las aristocracias sociales” y denuncia el exceso de aristocratismo de esta “comedia nueva” por cómo sus personajes mostraban una actitud de frialdad, desapego, insensibilidad irónica ante la vida, las pasiones y las virtudes, que terminaba por ofrecer un resultado enfermizo y desvitalizado. De hecho, esta suerte de racionalización que ponía sordina a los sentimientos era la característica distintiva con que Deleito y Piñuela (1949: 20) entendía la alta comedia, en comparación con el género chico. Y sin embargo, esta característica, así considerada, es difícilmente válida para definir el grueso de la “alta comedia” del XIX, e incluso, para la producida en las primeras décadas del XX por Pemán, Ruiz Iriarte o Calvo Sotelo; mientras que sí puede serlo para entender el tipo de teatro que derivará en el siglo XX hacia la “comedia de salón”, en la que se subraya el tono evasivo o de divertimento, como ocurre en algunas piezas de Benavente, Mihura o Juan Ignacio Luca de Tena.

No atiende Del Río (1963: 170) al estamento social ni al respeto al buen gusto o al aristocratismo de este conjunto de obras, sino a la modificación de lo cómico hacia lo dramático, y por ello hace sinónimas las expresiones “alta comedia” y “comedia dramática”, y considero que ésta sí es una apreciación atinada y fructífera, en la medida en que apunta a asuntos medulares y permite dirigir la mirada hacia la modificación más sustancial que experimenta la comedia a mediados del XIX en España, en un tiempo caracterizado estéticamente por el entreverado de tendencias. De hecho, ya Bretón había intentado distinguir “comedia” de “drama” en sus propias obras, entendiendo que este último se caracterizaba por el dominio en el argumento de “lo patético, lo terrible, lo extraordinario”, tendente a excitar “el llanto”, alejado del tono festivo y epigramático, propios de la comedia. (Bretón de los Herreros, 1883, III: 85).

Se hace difícil la distinción entre la comedia “seria” y el drama, máxime cuando los tratadistas de teatro no se esfuerzan por definir este último subgénero, y tampoco ayuda mucho el historiar su filiación, ya que no queda claro si deriva de la tragicomedia en el siglo XVIII (Pavis, 1970: 149), o si, en España, es heredero de la “comedia

larmoyante” (Spang,1993: 178), o, como cabría apuntar, pueda derivar del cruce entre la comedia moratiniana y el “drama romántico”, modalidad esta última que tiene sus características propias (como planteó Hugo en su Prefacio a *Cromwell*) en la mezcla dialéctica entre lo trágico y lo cómico, por un lado, y lo grotesco y lo sublime, por otro. Así, a mi entender, lo que caracteriza al drama es la concepción realista y la actitud seria con que se tratan los asuntos, que deja fuera no sólo la risa, sino incluso la sonrisa y hasta el estado emocional divertido o placentero, propios de la comedia en sus diferentes grados o facetas. Las situaciones en el drama tienen que ver con la vida normal del ser humano (afectos, profesión, creencias, ideología...), entrañan gran dificultad para los personajes y son vividas por ellos con gran tensión emocional, porque implican riesgo de pérdida grave. Lo que con ello se traslada al espectador es la seriedad y la carga emotiva, que animan a la simpatía con el ser que duda, decide y sufre.

Sobre esta condición básica, no cabe duda de que una de las características pragmáticas que mejor definen el teatro de la “alta comedia” de la segunda mitad del XIX es su intención moralizadora, acorde con la modalidad del realismo crítico que le es propia (Muro, 2003: 1962, Rubio, 2004), poco dispuesta a considerar el teatro un mero juego teatral, aunque, de hecho, convivan ambas modalidades (Ruiz Ramón, 1997: 299)

En *Los Idus de Marzo* Thornton Wilder (1999: 194) pone en boca de Julio César un juicio sugestivo: “El público de un teatro es la más moral de las congregaciones”, argumentando que el hallarse reunidos parece infundir a los espectadores “una elevación de juicio” que les hace exigir a los personajes una norma ética. Dejando de lado la ironía de César (ya que concluye que esa norma difícilmente se la aplican a sí mismos de forma individual y fuera del teatro: Bretón diría que esta castidad “no suele pasar de las orejas” -1883, III: 458), es notorio que el componente moralizador le es próximo al teatro, desde luego en mayor medida que a otros géneros, como la lírica o la narrativa, y en concordancia con los denominados géneros didácticos. La propia noción de catarsis, planteada por Aristóteles en su *Poética*, ya atiende a la función de la obra trágica en términos que pueden considerarse morales; como es bien sabido, Aristóteles concibe uno de los cometidos de la tragedia (no puede olvidarse tampoco su efecto estético, como tal) como la purificación en el espectador de afectos perniciosos. Aun tenida en cuenta la ambigüedad de la expresión aristotélica (“mediante la compasión y

el temor se lleva a cabo la purgación de tales afecciones”, *Poética*, 1449b), por la que podría entenderse que la purificación se efectúa o bien a partir de la experimentación del terror y la piedad, o bien haciendo dominar estos sentimientos, lo cierto es que lo que persiste es la constatación aristotélica (o el deseo) de que el teatro colabore en el perfeccionamiento individual de los ciudadanos y, por ende, en su cometido social. Cabe entender, asimismo, que esta finalidad le es propia a la comedia, ya que lo que la tragedia consigue mediante el terror y la compasión, lo lograría aquel subgénero mediante la risa, y, de hecho, es notoria la abundancia de obras cómicas orientadas desde la ironía y la sátira a criticar comportamientos vitados y con ello a proponer modelos de conducta apropiados desde las tablas; ello siempre sin olvidar las modalidades teatrales que animan a todo lo contrario, lo que, de un modo u otro, no deja de revelar la condición potencial del teatro de convertirse en un “espejo de costumbres”, o como expresaba Larra (1996) en el número nueve de *El Pobrecito Hablador*, en “una diversión indispensable que dirige la opinión pública de las masas que la frecuentan”.

No cabe duda de que parte de la atractiva y eficaz condición del teatro para convertirse en vehículo ideológico estriba en las propias condiciones de la modelización de la vida que lleva a cabo: la presentación de un fragmento de la existencia ante el espectador, adquiere la fuerza de la ejemplificación en vivo y vívida, propia de las modalidades de comunicación en presencia y en directo; a ello el teatro puede unir la fuerza de la enseñanza mediante parábola o, como ocurre en muchos finales de obra, la explicitación directa al público y, desde luego la adopción de estructuras comunicativas o retóricas pensadas para la persuasión, de las que me ocuparé en otro lugar.

Esta situación comunicativa es la que se produce en la “alta comedia”, donde, de cara a la función didáctica, se cambia la sátira y hasta la ironía por la presentación dramática y el adoctrinamiento mediante discursos. A tal fin, el artefacto artístico que confecciona se decanta por la selección interesada de asuntos, su presentación sesgada, la selección y tipificación de los personajes, su presentación maniquea o la presencia de un personaje *raisonneur*, portavoz del autor y explicitador de su doctrina, con la utilización de textos o actos de habla especializados en la función persuasiva.

Pero claro es que si la renovación del teatro español podía encauzarse por la vía de un realismo que animaba (como ya quiso Diderot) a plantear situaciones conflictivas sin salir de la vida cotidiana y a profundizar en la psicología de los personajes, en su

ideología, en sus modificaciones afectivas, el intento quedaba lastrado de raíz por la tendenciosidad ideológica que venía a desviar la composición de la obra, al ser entendida como una estrategia de convencimiento, lo que, por un lado, propiciaba una simplificación roma, y por otro, daba una buena excusa para no pulir las obras.

Una de las causas de este desvío estriba en que la mirada indagadora (menos reproductora que crítica), se decantó antes por lo social que por lo individual, y del conflicto humano se interesó más por su faceta externa, social (los compromisos de clase, las apariencias, el guardar el “buen tono”), que por el drama interior con sus matices.

### **3. LA “ALTA COMEDIA” COMO MODELO PRESTIGIOSO PARA BRETÓN DE LOS HERREROS.**

Bretón, siempre sensible a los cambios de gusto del público que pudieran privarle de su favor, ya venía constatando a lo largo de los cuarenta el desvío ante sus comedias más genuinas, que se acompañaba desde la crítica con acusaciones de repetición y vulgaridad. De hecho, sus tanteos iniciales en la “alta comedia” manifiestan la delicada situación en que sentía a su teatro y su propio prestigio como comediógrafo.

#### **3.1. Ensayo de Bretón en la comedia histórica.**

Es revelador y sintomático, al respecto, que en 1849 llegara a estrenar de riguroso incógnito *¿Quién es ella?* (Bretón, 1884, IV, 151-188), que supone un intento de cambio en su teatro, en la línea del drama histórico con trasfondo contemporáneo con que venía triunfando Rodríguez Rubí con obras como *La rueda de la fortuna* (1843) o *Bandera negra* (1844) (Muro, 2003: 1964-1966). En la aclaración con que Bretón acompaña a la comedia en la edición de 1884 subraya, sobre todo, su intención de librarse de la tópica y sistemática desvalorización a que se venía viendo sometido, y pone de relieve que, aunque la parte principal de su obra se desarrolla como comedia, había dado muestras suficientes de manejarse en otros registros, como en el “discreteo”, lo “sentimental”, lo “patético” “y aun lo terrible”. Y, ciertamente, esta obra es una especie de *tour de force* para mostrar capacidad en estos “tonos” (dejando fuera lo



cómico), resultado, como el propio autor reconoce con sinceridad, fue en su mayoría favorable, aunque “otros [periódicos] la trataron sin misericordia” (Bretón, 1884, IV: 153).

No va, en efecto, muy lejos la obra, aunque, ciertamente, es un tanteo firme en la intención renovadora de Bretón, quien aquí plantea asuntos que todavía no son de índole moral-social, como ocurrirá en la obra de Bretón más representativa de “alta comedia”, *La escuela del matrimonio*.

*¿Quién es ella?* presenta una trama ambientada en Madrid, en 1645, en la que intervienen el rey Felipe IV y Francisco de Quevedo, en papeles un tanto desatinados. El segundo viene a sustentar la postura misógina de que en cualquier conflicto la causa es la mujer y por eso la pregunta clave es *¿Quién es ella?*, la que causa el altercado, aunque, al final, ante las muestras de grandeza de ánimo de las dos protagonistas de la historia, entona la palinodia. El monarca, por su parte, es presentado como enajenado por gozar los favores de una hermosísima menina, introducida en su palacio a propósito para mover tal conflicto por una condesa, a su vez despechada por el desvío de un joven pobre pero enamorado de aquella belleza, también, por cierto, huérfana y pobre. Felipe IV aparecía también con papel similar en *Finezas contra desvíos* (1843), donde se le definía como “harto inclinado a aventuras amorosas” (II, 1ª). El situar la obra en el pasado y hacer intervenir a estos personajes históricos no deja de ser una licencia a la que no se le saca ningún partido conveniente. La intriga es de una gran sencillez y muy previsible y a lo más da para que se planteen unas pocas situaciones de algún interés.

### **3.2. Una apuesta más firme: el drama de tesis.**

De cualquier forma, no fue esta la línea de renovación seguida a la postre por Bretón. Ejemplo más poderoso, de más largo alcance que el que veía en Rodríguez Rubí debió de parecerle *El hombre de mundo*, con el que triunfó su amigo Ventura de la Vega en 1845; obra en la que, sin duda, Bretón percibiría la pervivencia de algunos de los rasgos de su propio teatro (la pieza sencilla, de estructura muy marcada, el tono de relativa comicidad, el reflejo de costumbres, la moral conservadora, el uso del verso, la importancia dada a la agilidad del diálogo), pero también la novedad que aportaba la mayor seriedad, la mengua de los detalles de costumbres y de su protagonismo, la presencia de problemas serios tratados con seriedad o la construcción más cuidada.

Pero de esta nueva modalidad Bretón tomó lo más fácil y de más inmediata rentabilidad: el ganar aprecio por la intención moralizante, y no se esforzó o no supo conseguir lo más adecuado: el componer una pieza armónica y sutil, como Ventura de la Vega, o profundizar en lo dramático, como hacen Ayala y Tamayo (aunque, bien es cierto que sólo en sus mejores obras). Falto de comicidad, este teatro bretoniano se hace no sólo sermoneador, sino además tosco. El buen empaste de componentes, lo interesante de las situaciones, lo adecuado de la transición de unas situaciones a otras, el rendimiento funcional de sus personajes, lo vivo, ágil y chispeante del diálogo, de sus piezas mejores se pierde aquí suplantado por el trazo grueso, por el sermoneo y por las soluciones fáciles de escaso valor dramático y de torpe resolución.

Intentos por experimentar en una nueva modalidad teatral, en esta línea, se ven ya en *Mi dinero y yo*, comedia leída por Bretón en 1846 y que ni siquiera intentó representar por los reparos a la moralidad que le pusieron sus amigos que trató de solventar sin conseguirlo, porque, como expresó en la nota de edición, le era imposible no personificar “en alguien el vicio y la virtud” (1883, III: 458). Algo de malestar debió de quedarle al autor por esta experiencia porque en esta nota se percibe todavía, casi veinte años después, una revuelta contra lo que él pensaba que había sido un comportamiento hipócrita hacia sus obras y no hacia otras cercanas a la temática de la “alta comedia”, a la que se refiere sin citarla, cuando dice: “Al público se le han administrado en pocos años dramáticamente la friolera de treinta o cuarenta tomas de *adulterio* y no todas en dosis *homeopáticas*, sin que haya dicho esta boca es mía, y a veces abriéndola para vitorear a los que se las han propinado.” (Id.). Bretón vacila entre la denominación de comedia y drama al referirse a esta obra, quizá justamente por la entrada en ella de estos asuntos más escabrosos vistos con menor indulgencia cómica-festiva (como expone sobre el drama en la nota a *La batelera de Pasajes* –1883, III: 85), pero, en realidad, se trata de una obra muy cercana a sus planteamientos habituales, basada en el enredo y en los *quid pro quo* sobre una trama forzada, donde un marqués de reciente título, enamorado de una muchacha trabajadora y correspondido por ella, hace de celoso impertinente, pidiéndole a un Conde libertino que tiente a su novia para aquilatar su virtud y sentimientos. Componentes cercanos a la “alta comedia” son ya esta presencia de los libertinos contrarios al matrimonio, que alardean de sus conquistas, hechas por apuesta y en serio (no con las ligereza e intrascendencia cómicas); también el peso negativo dado al dinero, como corruptor de las personas (“vil interés”,

“detestable codicia”) y antagonista del amor verdadero, o la ausencia de tono sentimental; el carácter de Aurora (bailarina y ex-amante del Marqués) tiene unos puntos de cinismo, pero se resuelve en bondad al final, donde todo se solventa, con la moraleja explícita inevitable.

Tampoco pudo estrenar Bretón en 1848 *La hipocresía del vicio* (Bretón, 1884, IV: 95-135), comedia en tres actos, porque le fue rechazada por la censura y una empresa teatral; si bien, es revelador que alcanzara un notable éxito cuando logró representarla en 1859. Se trata de una comedia muy ágil, de enredo, en la que Bretón, aunque de nuevo percibe la posibilidad de una nueva fórmula dramática, sigue dando claro protagonismo a los componentes costumbristas (como la escenificación del juego de cartas) y al papel del personaje “factótum”, que pone sensatez en las amonestaciones y desenreda la trama. Se plantea como una parodia del personaje libertino, con una clara referencia al don Juan Tenorio, y con la intención de escarnecer la moda que podía prestigiar ese tipo de conducta moral. Como plantea su personaje protagonista, enfadado por no adquirir notoriedad social a pesar de haber dilapidado con celeridad una cuantiosa herencia recibida: “Yo quiero ser calavera/ en grande, atroz, temerario/, execrable, otro don Juan/ Tenorio, otro Sardanápalo./ ¿Lágrimas? Vayan al diablo./ El placer sea mi dios/ y mi elemento el escándalo.” (I,1ª). Pero lo que en *El hombre de mundo* y en obras posteriores de la “alta comedia” (*El tejado de vidrio*, *El nuevo Don Juan*) se iba a encarar de forma seria, hasta la acritud, Bretón lo toma aquí desde una actitud cómica-risible. Don Miguel es una buena persona, que no puede alcanzar a ser un “perverso”, sino, como mucho “un tronera, un cascabel” (I,5ª), lo que hace que en lugar de intentar seducciones reales, planifique una fingida (muy en la línea teatralizante de Bretón) y que después del previsible escarmiento, por vía del ridículo, sea vuelto a la senda recta de la virtud, ya que, como concluye la comedia: “Es un pecado muy tonto/ *La hipocresía del vicio*”.

Bretón comienza a acentuar la dureza y severidad en el tratamiento de estos asuntos en dos obras breves, estrenadas en 1850: *Los tres ramilletes* y *Una ensalada de pollos* (Muro: 2000). En la primera, la fatuidad de un hombre que presume de seductor y que llega a inventar tres mujeres enamoradas de él al mismo tiempo, es escarmentada por un amigo, al que pretende asombrar, haciendo que se le presenten al seductor los tres supuestos maridos y le exijan satisfacción, con el consiguiente apuro. En *Una ensalada de pollos* Bretón incluye ya sentimientos y planteamientos cínicos en las

relaciones de sus personajes, sin que la comicidad sirva de sordina. Así, un pollo o pisaverde joven manifiesta sin pudor que se casa con una vieja rica para conseguir su dinero y poder llevar una vida de lujo; mientras que la vieja rica sabe y dice que compra juventud con dinero. De igual modo, una madre y también su hija manejan una relación de noviazgo persiguiendo el dinero de un ingenuo muchacho, al que desairan cuando saben que no heredará. Incluso la relación de los personajes que se atraen y cuya condición y cualidades venía siendo resuelta por parte de Bretón en clave de comedia, aparece recorrida aquí por el cinismo, como queda de manifiesto en el parlamento de Luis, al que Adela pretende dar celos, bailando con un jovencillo: “Báilamela bien, polluelo;/ pónmela como una breva,/ y con la inútil fatiga/ del cuerpo donde se encierra,/ el alma en provecho mío/ dominará su soberbia.-/ ¿Y si mi cálculo falla/ y contra todas las reglas/ triunfa el pollo? ¡Buen provecho!/ Yo seré libre, y él, o ella,/ o los dos... en el pecado/ llevarán la penitencia.”

Pero, como apuntaba más arriba, es en *La escuela del matrimonio*, estrenada en 1852 (Bretón, 1884, IV: 151-188) donde cuajará la aportación más elaborada de Bretón a la “alta comedia”.

Diez años antes Bretón había estrenado *La escuela de las casadas*, una comedia en cuatro actos donde ya se abordaba el tema de la defensa del matrimonio amenazado, con un planteamiento didáctico que se anunciaba desde el título (mirando a *L'école des femmes* de Molière), se desarrollaba explícitamente en el desarrollo de la trama y se buscaba repercutiese en el espectador. En ambos casos (y también en *Los dos sobrinos* o *La escuela de los parientes*, su segunda comedia original), se parte del supuesto de que ante un problema hay una doctrina y un comportamiento que aprender y hay, en este sentido, maestros que enseñan y discípulos que deben cursar tales conocimientos. En *La escuela de las casadas* el planteamiento es todavía muy simple, con una trama principal acaparadora, sencilla y muy lineal. Carmen es una joven y reciente esposa desdeñada por su atolondrado marido justamente (valga la ambigüedad del adverbio) porque sus virtudes conyugales (“amor, modestia, virtud”, buena administración de la casa, religiosidad) la hacen sosa y aburrida. Para atizar el fuego de la desavenencia (y dar interés a la trama) aparece el seductor (“astuto lobo/ con piel de oveja”, dice de sí mismo), un primo del marido que intriga para conseguir el divorcio y hacerse con la hermosa casada. No necesita Carmen ayuda de ningún tipo, ya que, configurada por Bretón como modelo de fidelidad, en ningún momento vacila ante las insinuaciones

de su cortejo, pero, faltando la profundidad o los matices al desarrollar la tentación, la comedia necesita de otros ingredientes y estos los proporcionan dos personajes femeninos: Gervasia y Antonia; la primera viene a cumplir la función de fiscal y azote del marido, cargando las tintas sobre sus yerros y culpas, con lo que se constituye en colaboradora del seductor, ya que no a favor del pecado sí contra la continuidad del matrimonio. Antonia, por el contrario, juega el papel del personaje *raisonneur*, juicioso, amparado en sana moral, de comportamiento intachable y con dotes pedagógicas de gran eficacia, al menos para la que será de inmediato su discípula, Carmen. Con esta maestra, no un lugar, sino la propia situación de la vida se convierte en “escuela de casadas”; la doctrina que en ella se defenderá será la de mantener el matrimonio a toda costa y la materia que a tal fin se cursa es la de hacerse valer mediante la “coquetería”, “ese inocente artificio/ [...] grato a los hombres y a Dios/ cuando el uso es moderado/ y piadosa la intención.”; teoría similar sobre la coquetería adecuada (frente a la reprobable y pernicioso) la expone también Bretón por boca de personaje femenino en *Por poderes*. Desarrollo y desenlace son, entonces, fáciles de prever: el seductor es puesto en evidencia y fuga, Gervasia es desoída, y el marido ve “las orejas al lobo”, aprende la “severa lección” y promete mudar de vida, toda vez que recobra a su mujer “mejorada en tercio y quinto” (IV,3<sup>a</sup>), y en efecto también Carmen declara haber aprendido algo con la experiencia, que esta escuela es de mucho aprovechamiento.

Como tuve ocasión de señalar en otro lugar (Muro, 1999: 407-417), *La escuela del matrimonio* es obra más compleja y elaborada y la más representativa de la incursión de Bretón en la “alta comedia”, entendida como “obra de tesis”. La actitud con que se encara ahora la crisis matrimonial es de gran seriedad, sin ironía alguna y reduciendo la comicidad a un mínimo episodio de confusión grotesca (tomar a un marido provento por padre de su propia esposa), que lejos de relajar, mueve a mayor tensión. La intención del autor es moralizante, tratando de persuadir al espectador, por vía de la ejemplificación, de lo pernicioso de no respetar y robustecer el matrimonio. En esta defensa se atiende a las dimensiones personal, social y religiosa, con la peculiaridad de que la doctrina que se transmite es la de hacer primar lo social y religioso por encima de lo personal: el matrimonio es un sacramento, como tal incontestable e indisoluble, que da lugar a la familia, piedra angular de la sociedad, lo que exige que los propios afectos individuales hayan de ser reprimidos, en el caso de que no concuerden con las responsabilidades religiosas o sociales. Como en *La escuela de las casadas*, también

aquí habrá esa especie de maestra, docente, examinadora y calificadora, que imparte la doctrina apropiada: Luisa, personaje que, en este caso, corre el riesgo de hacerse desagradable por la autosuficiencia con que actúa y se manifiesta. Los discípulos necesitados de su magisterio de perfecta casada son ahora más numerosos, todos ellos pertenecientes a clases altas, como corresponde a la modalidad teatral: un Conde y su Condesa, un General y su esposa y una literata rica y su marido. Bretón ha cuidado poco la entidad dramática de sus personajes y de las relaciones que entablan y, como cómico, ha preferido el enredo, sin profundizar. El Conde (y también diputado) es persona altiva que desdeña a su mujer, procedente de la baja burguesía, y tiene como amante a la belleza de moda, “limeña”, por sus connotaciones de exotismo y ardor pasional. La Condesa (el mejor personaje de esta obra, aunque Bretón no aproveche sus condiciones) es mujer de una dignidad orgullosa, que reclama de su marido el respeto que debe a su persona; no llega a ceder a las tentaciones del seductor (amigo de su marido), pero su vacilación aproxima la obra a la tensión dramática de las mejores muestras de la “alta comedia”; la escena sexta del segundo acto es la de más envidia de la obra, ya que en ella Emilia muestra los sentimientos que se le acumulan ante la desafección de su marido: orgullo herido, dignidad personal y despecho. El general es un personaje de una pieza: íntegro, defensor a ultranza del matrimonio, celoso, violento y de una sinceridad brusca y maleducada; como en el caso de Luisa, si unas condiciones pueden hacerlo atractivo para el público, otras invitan más bien al rechazo. Su esposa es una joven recatada que sufre con paciencia el genio y suspicacias del marido; el enredo quiere que se case con el militar después de ser abandonada sin explicación por su amado novio, que será el marido de la literata, con el consiguiente y efectista encuentro sorpresivo y las consecuencias que de él se derivarán, en cuanto a explicaciones por un monumental error de apreciación que en su momento tuvo el novio (al confundir al hermano de su novia con un amante) y la apariencia de reconciliación de ambos en el presente. El matrimonio de la literata y su marido es el de perfiles más cómicos, en buena medida inconvenientes para empastar con el resto de la materia dramática; ella es un figurón viejo, postema, mandón y cicatero con el dinero; él, joven y pobre y nostálgico de su antiguo amor, sufre a su esposa como puede. Bretón completa el elenco con tres comodines: el Barón, inconsistente y necio que comete el error de confundir al General con el padre de Carlota; el seductor, traidor, además, a la amistad, que no llega a adquirir consistencia, y el banquero, que se presenta como pretendiente de la perfecta

casada, pero cuya función real será la de servir para escarmentar al conde birlándole su venal amante, dejándolo orientado así hacia el buen camino.

Bretón, además de renunciar en esta obra a la comicidad, también reduce otro de sus ingredientes habituales: el costumbrismo de lo pintoresco; por el contrario, aumenta los parlamentos doctrinales, dedicados a ofrecer teoría matrimonial. La obra descansa en buena medida en la estructura de debate, y en los varios que se producen Luisa y el General llevan la voz cantante para cerrar cualquier resquicio de duda sobre el sagrado vínculo y para animar con fervor a su defensa; ambos actúan como portavoces de la ideología del autor, con intervenciones que desequilibran la obra: sus alegatos o sermones no encuentran réplica similar, y son, además, excesivos, para la trama. La ideología expuesta aquí por Bretón es de un conservadurismo notable: apela a lo indisoluble del lazo (la separación o el divorcio son vistos como desatinos), remitiéndolo a lo religioso, y a la necesidad de esfuerzo y renuncia, cuando falta el amor, para mantener la unión, en una sociedad degradada que conspira contra lo santo y noble; es curioso, no obstante, que Bretón no presente aquí como postura adversa el cínico matrimonio de conveniencias que propugnaba con descaro para su hija la Marquesa de *El pelo de la dehesa*.

El final de la obra no solo es previsible, sino forzado contra la propia verosimilitud interna, la prefigurada por la propia andadura de la trama. Luisa ejerce sus artes diplomáticas y docentes con los tres matrimonios en crisis y consigue que cada cónyuge aprenda lo necesario para enmendarse y rehacer su vínculo: el Conde, ya abandonado por su amante, aprende a apreciar el gran valor de su esposa; ésta, que no tiene mucho que aprender, se muestra generosa; el General declara haberse curado (súbitamente) de los celos, pero insiste en salir de la Corte, sentina de vicios; su joven esposa deberá sentirse orgullosa de sus canas y laureles y llevar con paciencia su genio adusto (algo que ya hacía); la literata, deberá dejar de mortificar a su marido con sus versos y cederle el mando de la casa y la administración del dinero; el marido se verá obligado a admitir a su esposa con sus años y sus versos, con un agrado que, no obstante, desmienten sus palabras. La reconciliación, como puede verse, no nace de la propia dinámica ni de los personajes ni de su evolución, sino que se fuerza a conveniencia de la tesis que sustenta el autor, en la que, por cierto, es la mujer la que soporta la mayor carga de renunciaciones y exigencias. A estos aspectos se une el que tampoco el seductor y su función adquieren en esta obra suficiente entidad, como ya

dije: al final debe marcharse avergonzado pero sin demasiada mortificación, como si el asunto no hubiera ido con él en serio. Y en cuanto al banquero, cabe notar que de este personaje el espectador no debería acordarse al finalizar la comedia porque es contraproducente respecto a la tesis de la obra: queda contento, con su dinero apabullante y gozosamente empecatado; pero estos son algunos de los problemas que da el manejar de forma inhábil tesis, personaje, función y estructura en una fórmula que se utiliza sin la solvencia adecuada.

### 3.3. El abandono de la “alta comedia” en las últimas obras de Bretón

No perseveró Bretón en esta línea teatral. Sus obras posteriores, las últimas de su carrera (Garelli, 1997), suponen, con la excepción de *Cuando de cincuenta pases...*, una vuelta algo insustancial a su teatro más característico (como ocurre en *La cabra tira al monte*, *El duro y el millón*, *Al pie de la letra*, *La hermana de leche* y *El abogado de pobres*) con el añadido –muy de la época– de una subrayada sentimentalización de las tramas y los caracteres principales; esta condición se agudiza en otras obras, camino de una melodramatización de corto alcance.

Así, por ejemplo, *El valor de la mujer* (1852) exagera hasta lo inverosímil el carácter bueno, generoso y abnegado de Jacinta (condición dramática femenina que atraía a Bretón, que ya la utilizó en *Muérete ¡y veras!*), capaz de sacrificar su propia reputación, al atribuirse la maternidad de un niño expósito, siendo en realidad de su altanera prima, que acaba loca, no sin que antes un fuego haya permitido a Jacinta salvar al niño con riesgo de su vida para mostrar físicamente lo que reza el título. Como ya ocurría en *La escuela del matrimonio*, es reveladora la conciencia soberbia que el personaje principal tiene de su valía (lo que atenúa su condición positiva), y la remisión a Dios de sus mortificaciones.

*La niña del mostrador* (1854) es un canto a la honestidad en el que se exageran las condiciones sensibleras y folletinescas. En esta comedia en prosa y forzando los mecanismos de enredo y conciliación, Narcisa, una muchacha tan desdichada y honestísima y bondadosa como hermosa, expuesta por su padre adoptivo a un trabajo indecoroso como “niña de mostrador” en un café, encuentra en Gabriel, pintor que se abre camino con su propio esfuerzo, un esposo capaz de batirse por ella y de no importarle que sea expósita; encuentra también a su verdadero padre en el que



un momento antes fue su viejo, acaudalado, avaro y arrebatado pretendiente; halla protectora en la Condesa que, de comenzar a amar a Gabriel, pasa a acomodarse al nuevo papel, no sin que antes el libertino que la acosaba hubiera sido estoqueado por el joven pintor en el mismo duelo en que defendía el honor de su amada (lo que da cuenta de la intención de rentabilizar recursos); y hasta el malvado padre adoptivo confiesa su arrepentimiento y regeneración por gracia de la virtud y la belleza.

Pero, como decía, *Cuando de cincuenta pases...*, estrenada 1864 (Bretón, 1884, IV: 503-534), es una agradable excepción a este declinar bretoniano, porque, renuncia al teatro sentimentalizado y de forzada religiosidad, y consigue una comedia interesante volviendo a su fórmula característica con convencimiento. En esta obra vuelve a haber comicidad risible y vitalidad, mientras sobresale de nuevo la chispa satírica, leve y maliciosa, del autor. En este caso se ejerce sobre los novios proyectos y retoma el asunto moratiniano del casamiento entre el viejo y la niña, pero no para extraer de él solo la consecuencia socio-moral consabida, sino para incluirlo como parte de un propósito cómico más amplio, como es el del afán del protagonista de casarse con quien sea y rápido. La comedia utiliza los recursos de los engaños y los equívocos y enfrenta la sensatez (interesada) de la criada, con la insensatez e irreflexión de su tallado amo, para ejemplificar el refrán que da título a la obra y con el que se termina: “cuando de cincuenta pases/ ¡no te cases, no te cases!”.

Esta vuelta de Bretón a su mejor teatro, ya al final de su carrera, permite ver esta comedia en contraste con los intentos de renovación que he venido exponiendo aquí y que lo aproximaron a la “alta comedia”. Así, *Cuando de cincuenta pases...*, podría entenderse, en general, como una especie de reafirmación en su propia fórmula, pero, además, en particular, podría verse como una autorréplica a *La escuela del matrimonio* y, en este sentido, como una palinodia frente a la comedia más severa e ideologizada que había escrito. Bien es cierto que ambas obras no tratan idénticamente de lo mismo: *La escuela del matrimonio* presentaba un asunto de matrimonios que podrían deshacerse, mientras que *Cuando de cincuenta pases...* juega con el estado previo de contraer matrimonio; pero, en todo caso, el contraste de actitud (y de resultados) es notorio: la defensa a ultranza del matrimonio pasa a ser sustituida por un canto a la libertad afectiva, después de tres proyectos de matrimonio que se malogran, y las invocaciones a Dios como conciliador de la paz conyugal son sustituidas por la consideración del Diablo como casamentero. Y no es que Bretón haya olvidado la

ideología al respecto (cuando menos en su teoría), ya que la expone con mayor claridad incluso que en *La escuela del matrimonio*. Así, en el soliloquio reflexivo que el Marqués, el protagonista, pronuncia en II, 2ª, es muy explícito: “¡Vaya que es temeraria la manía/ con que ese mentecato [un amigo], / cuando por buena senda Dios me guía, / en encomiar se obstina el celibato! / Si su inmoral doctrina/ solo grata a la tribu libertina,/ todo varón siguiese, en breve plazo/ la humana sociedad se disolviera. / Faltando el apacible honesto lazo, / que es su base primera/ y que el placer con la virtud concilia;/ faltando la familia, / no hay nacionalidad, no hay patria: el mundo/ rápido vuelve al primitivo caos.-/ Confieso que, más que otros, es fecundo / en Elenas mi siglo y Menelaos; / pero, .....” Lo que ocurre es que frente a esta correcta postura social, vence otra, movida por la sensatez y, sobre todo, por el egoísmo cómico, que propicia un momento de excelente comicidad por una transición instantánea, cuando el Marqués está a punto de aceptar el abrazo de su criada, al saber que ya es viuda, pero se corta y “Reprimiéndose y mudando de tono”, al “Mi marido ha muerto” de ella, espeta un “Pues rézale un padrenuestro”, para pasar a encastillarse en su celibato. Toda una declaración de principios de comicidad propia después de un episodio con poética ajena.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Th. (1958). “Lukács y el equívoco del realismo”, en *Polémica sobre el realismo*. VV.AA., Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- ALONSO CORTÉS, N. (1968). “El teatro español en el siglo XIX”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, publicada bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja, Siglos XVIII y XIX, Segunda Parte, 259-337. Barcelona: Vergara.
- ARISTÓTELES (1994). *Poética*. Texto, Noticia Preliminar, Traducción y Notas de José Alsina Clota. Barcelona: Bosh.
- AUERBACH, E. (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE.

- BLASCO, E. (1887). “Las costumbres en el teatro: su influencia recíproca.”, *La España del siglo XIX. Colección de conferencias históricas. Curso de 1886-1887*. Madrid: Librería de don Antonio San Martín.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M. (1883-1884). *Obras de Don Manuel Bretón de los Herreros*. Madrid: Ginesta, 5 tomos.
- CALDERA, E. (1978). *La commedia romantica in Spagna*. Pisa: Giardini.
- CARNERO, G. (1997). “Introducción a la primera mitad del siglo XIX español”. En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, V. García de la Concha (ed.) y G. Carnero (coord.), t. 8, 399-408. Madrid, Espasa-Calpe.
- COUGHLIN, E.V. (1977). *Adelardo López de Ayala*. Boston: Twayne Publishers.
- DELEITO Y PIÑUELA, J. (1949). *Origen y apogeo del género chico*. Madrid: Revista de Occidente.
- DÍEZ TABOADA, J.M<sup>a</sup> (1997). “La ‘alta comedia’”. En *Historia de la literatura española*. Víctor García de la Concha (dir.). Vol. 8, Siglo XIX (I); coordinador del volumen, Guillermo Carnero, 399-408. Madrid: Espasa-Calpe.
- DOMÉNECH RICO, F. y PERAL VEGA, (2003). “Introducción”. En *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*. Javier Huerta Calvo (dir.), Fernando Doménech Rico, Emilio Peral Vega (coords.), 1785-1802. Madrid: Gredos, 2003.
- ERLICH, V. (1974). *El formalismo ruso (Historia. Doctrina)*. Barcelona: Seix Barral.
- ESQUER TORRES, R. (1965). *El teatro de Tamayo y Baus*. Madrid: C.S.I.C.
- EZQUERRA LAPETRA, F. (1991). “El adulterio como arquetipo de la alta comedia (1847-1892)”. En *Arquetipos teatrales y convenciones sociales*, J.L. Trullo-Herrera (ed.).
- FLYNN, G., (1973). *Manuel Tamayo y Baus*. Nueva York: Twayne Publishers.
- GARCÍA LORENZO, L. (1967). “La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX”. *Segismundo*, 5-6, 191-199.

- GARELLI, P. (1997). “El teatro de Manuel Bretón de los Herreros”. En *Historia de la literatura española*. Víctor García de la Concha (Dir.). Vol. 8 Siglo XIX. Guillermo Carnero (coord.), 352-363. Madrid: Espasa-Calpe.
- LARRA, M. J. de (1996). «Reflexiones sobre el modo de hacer resucitar el teatro español», en *El Pobrecito Hablador 20-12-1832*. Obras completas, I. Artículos. Madrid, Biblioteca de Castro.
- LÓPEZ DE AYALA, A. (1965). *Obras completas de...., edición y estudio preliminar* de D. J. M<sup>o</sup> Castro y Calvo. Madrid: Atlas, (B.A.E. CLXXXI).
- (1966). *Consuelo, prólogo y notas por Antonio Espina*. Madrid: Aguilar, 1966.
- MURO, M.A. (ed.) (1999). *Manuel Bretón de los Herreros. Obra selecta. 3 vols. I. Teatro largo original. Marcela o ¿a cuál de los tres?, Muérete ¡y verás!, El pelo de la dehesa, La escuela del matrimonio*. Logroño: Universidad de la Rioja/ Instituto de Estudios Riojanos.
- (ed.) (2000). *Teatro breve. 3 vols, estudio introductorio y edición de ...* Logroño, Universidad de la Rioja.
- (2003). “La comedia: de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus”. En *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*. Javier Huerta Calvo (dir.), Fernando Doménech Rico, Emilio Peral Vega (coords.), 1943-1975. Madrid: Gredos, 2003.
- PAVIS, P. (1970). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós: Barcelona.
- RODRÍGUEZ RUBÍ, T. (1857). *La rueda de la fortuna*. Madrid: Cipriano López.
- (1846). *Bandera negra*. Madrid: Repullés
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M<sup>a</sup> J. (2003). “Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX”. En *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*. Javier Huerta Calvo (dir.), Fernando Doménech Rico, Emilio Peral Vega (coords.), 1853-1894. Madrid: Gredos, 2003.
- RÍO, Á. del (1963). *Historia de la literatura española. II*. Nueva York. 296

- ROMERA CASTILLO, J. (2000). “Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 9, 259-421.
- RUBIO, J. (1893). *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Playor.
- (2004). “El personaje en el teatro realista y naturalista” (en prensa)
- RUIZ RAMÓN, Fco. (1977). “Herederos y nuevos herederos o la continuidad sin ruptura”, *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 297-300.
- SMITH, W.F. (1942). “Contributions of Rodríguez Rubí to the Development of the Alta Comedia”. *Hispanic Review*, X, 53-63.
- (1948). “Rodríguez Rubí and the Dramatic Reforms of 1849”. *Hispanic Review*, XVI, 311-320.
- SPANG, K. (1993). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- TAMAYO y BAUS, J. (1863). *Lo positivo*. Madrid: Imprenta de Cristóbal González, 1863.
- (1865). *La bola de nieve*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.
- (1899 y 1900). *Obras, con un prólogo de Alejandro Pidal y Mon*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.
- TODOROV, T. (1965). *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil.
- TOMACHEVSKI, B. (1981). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- VEGA, Ventura de la (1965). *El hombre de mundo*, prólogo de José Montero Padilla, Salamanca: Anaya.
- VILLANUEVA, D. (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Instituto de España/ Espasa Calpe.
- WILDER, T. (1999). *Los Idus de Marzo*. Traducción de María Martínez Sierra. Prólogo de Jacinto Antón. Barcelona: Círculo de Lectores.