

Manuel Bretón de los Herreros

OBRA SELECTA

I

Teatro largo original

Marcela o ¿a cuál de los tres?

Muereté ¡y verás...!

El pelo de la dehesa

La escuela del matrimonio

Edición de Miguel Ángel Muro

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS
LOGROÑO

ÍNDICE GENERAL

TOMO I TEATRO LARGO ORIGINAL

Miguel Ángel Muro

PRÓLOGO.....	11
INTRODUCCIÓN.....	15
Notas biográficas.....	15
La obra de Bretón de los Herreros.....	19
<i>Producción literaria y lexicográfica</i>	19
<i>Telón de fondo</i>	19
<i>Ideario dramático</i>	21
<i>Características de la comedia bretoniana</i>	25
<i>Valoración de este teatro</i>	26
Bibliografía fundamental.....	28
MARCELA O ¿A CUÁL DE LOS TRES?.....	31
Estudio.....	33
Texto.....	65
MUÉRETE, ¡Y VERÁS...!.....	159
Estudio.....	161
Texto.....	173
EL PELO DE LA DEHESA.....	283
Estudio.....	285
Texto.....	293
LA ESCUELA DEL MATRIMONIO.....	405
Estudio.....	407
Texto.....	419

PRÓLOGO GENERAL

El día 18 de diciembre de 1997 se cumplieron doscientos años del nacimiento de Bretón de los Herreros en Quel. La fecha sirvió como excusa para que organizáramos y se llevara a cabo un congreso sobre la figura del escritor riojano, en el intento de poner al día los conocimientos sobre su obra y abrir nuevas líneas de investigación. La presencia en este congreso de los maestros bretonianos extranjeros, Gerard Flynn y Patrizia Garelli, junto a los investigadores de diversas generaciones de nuestro país, dio solvencia a cuanto en esa reunión intelectual se expuso y debatió. De entre las carencias más acusadas que presenta el campo de los estudios bretonianos, se entendió que no era la menor la ausencia de publicaciones de la propia obra del autor. Resultó, pues, recomendación y voto compartidos el animar a llevar a cabo la publicación de la obra de Bretón.

Asimilada esta necesidad hubo de ser aceptada por nosotros, más que nada como penitencia por resucitar a un muerto y remover de sus lugares a tantos amigos de tan distintas procedencias y ocupaciones. Se nos planteó entonces qué publicar de Bretón y a partir de qué textos. La publicación de la obra completa se desechó (antes de que nuestra irresponsabilidad dejara de plantearse como una de las tareas de Hércules) por la dificultad de encontrar entidad o institución tan amante del autor y tan sobrada de medios como para embarcarse en empresa de tales dimensiones. En el extremo contrario cabía la posibilidad de quedarse con el cogollo de la producción de este madrileño nacido en Quel, y publicar la *Marcela* y acompañarla de las muestras más representativas de su teatro: *Muérete ¡y verás!*, *El pelo de la*

debesa y La escuela del matrimonio. Hubiera podido ser una buena aportación; pero abogados (o filólogos) del diablo hicieron que nos cuestionáramos si con ello se iba a ofrecer realmente al lector la medida de un escritor como Bretón, cultivador de otras facetas artísticas y culturales. Inoculada la duda no cabía otra solución que intentar también la publicación de una muestra de su teatro breve, y de su traducción de *vaudevilles* y de sus obras refundidas sobre el teatro del Siglo de Oro y, ya puestos, de su poesía y de sus escritos en prosa y, en fin, ¿cómo no incluir ya el *Discurso de acción de gracias a la Real Academia Española*, leído al tomar posesión de la plaza de miembro honorario, y completar con él la geografía cabal de su obra?

La decisión sobre qué textos específicos incluir en esta selección no planteaba muchas dificultades en lo relativo a las comedias mayores y la pieza breve original y los artículos de costumbres: eran obras aquilatadas por el juicio del autor y por el público a lo largo de décadas. El discurso académico se impuso a nuestra consideración por una razón de peso: era el material más representativo, el más legible y (sin entrar en más indagaciones) el único publicable de la relación del autor con la docta institución. Para incluir *Un paseo a Bedlam* y *Desde Toledo a Madrid* recurrimos al criterio del éxito, dado que juzgar sobre la calidad de las obras originales era entrar en campo vasto y ajeno (Scribe y Tirso), y juzgar sobre la bondad de la traducción y de la refundición comparadas con otras bretonianas no nos arrojaba resultados claros. Las muestras poéticas de esta selección pueden ser lo más arbitrario de ella: hemos incluido cuanto hemos juzgado aceptable, legible y representativo. A fin de reducir el efecto de nuestro gusto o valoración personales, hemos dado cabida a buen número de composiciones y siempre a, cuando menos, una de cada uno de los subgéneros poéticos cultivados por el autor. El incluir los artículos de costumbres responde al interés de ofrecer una parcela interesante del quehacer de Bretón; también en este caso la selección ha sido generosa para que cupieran artículos de toda índole: de crítica

específica de obras, de teoría teatral (textual y sobre puesta en escena) y de sociología del teatro.

En cuanto a los textos bretonianos utilizables para esta selección también se planteaban diferentes posibilidades, con sus dudas anejas. Decidimos tomar como base de la publicación los publicados por Bretón en su edición de 1883-4. Son los que el autor consideró como perdurables, y, si bien es cierto que ediciones anteriores de sus obras tienen características atractivas y hasta pueden revelar facetas de la creación del autor luego borradas, nos pareció que menos problemático (al tiempo que cómodo) y más respetuoso con el autor era el respetar la fijación deseada por él mismo. Esa edición de la obra bretoniana cubría las obras originales de teatro (tanto las extensas como la breve), la poesía y los artículos de costumbres. Para la pieza traducida, la comedia refundida, los artículos sobre teatro y el Discurso académico, hubo que acudir, respectivamente, a la edición de Repullés (no cuidada por el autor), la de José María Taboada y Juan Manuel Rozas (muy cuidada por los autores) y la de Eugenio de Ochoa (muy académica).

Las modificaciones sobre el texto han sido mínimas y todas ellas tocantes a modernización de ortografía, por facilitar su lectura. El mismo interés nos ha guiado en la inclusión de notas al texto, en las que hemos querido ser parcos: se trata de obras del XIX en las que, salvo algún vocablo arcaizante o alguna referencia mitológica rebuscada, no hay dificultades de comprensión. Para contrapesar esta cicatería hemos querido ser generosos en los estudios de cada una de las obras y hemos hecho, sobre todo, estudios inmanentes, aquellos de los que más carece la investigación bretoniana.

El método empleado para la interpretación de los textos ha sido el filológico-semiótico. La filología tradicional nos ofrece la base de respeto a la fisicidad del texto, al esclarecimiento de lo que pudiera entrañar dificultad de expresión, a las condiciones contextuales de la biografía del autor y época. La semiótica (con apoyo

sustancial en la estilística y en el estructuralismo) encamina hacia los textos como signos globales, siempre en proceso de comunicación; entiende necesario ampliar la atención a lo contextual, acogiendo la situación estética, la poética del autor, la recepción de los textos; y en cuanto al texto en su inmanencia, lleva a considerar su especificidad genérica y, a partir de ella a atender a sus componentes constitutivos y su funcionalidad. Han sido modelos en nuestra actividad maestros, como Ricardo Senabre o Carmen Bobes en estas tareas de interpretación, dentro, del campo de la crítica y Teoría Literarias y Leonardo Romero Tobar o José Carlos Mainer en el de la Historia de la Literatura.

Con ello tenemos la seguridad de ofrecer una obra, que acogiendo lo irrenunciable (las comedias mayores) va más lejos (aunque solo sea en dimensiones) y muestra al público en general el Bretón multifacético que ya conocen los especialistas. No nos cabe duda de que esta posibilidad de poseer en conjunto diferentes muestras creativas (por otro lado, muy relacionadas entre sí) servirá, cuando menos, para conocer más (y, hasta es posible que mejor) al autor.

La publicación de la obra completa la acometeremos en el siguiente centenario.

Miguel Ángel Muro y Bernardo Sánchez Salas

INTRODUCCIÓN

NOTAS BIOGRÁFICAS¹

No hay dificultad en conocer a Bretón en su apariencia externa. Se conservan de él varios cuadros y grabados (posiblemente el mejor sea el de Federico de Madrazo) y una atinada descripción de su biógrafo, el Marqués de Molins:

“Era éste en lo físico de mediana estatura, de corpulencia regular, más bien recio, aunque no obeso, ni aún en la vejez; corto de vista, en el único ojo que conservaba, por la herida, cuya cicatriz le señalaba el ojo izquierdo, cortándole la ceja; por esto usó siempre anteojos de oro no muy sutiles; los labios gruesos y risueños, las facciones abultadas, las maneras no desenvueltas ni aún en la juventud; la fisonomía jovial en la mocedad, algo parada en la edad madura, melancólica en los últimos tiempos.” (Molins, 1883: 540)

Para conocer lo relativo a su carácter hay, por el contrario, alguna mayor dificultad: es necesario espigar de entre los escritos

1. Los textos biográficos básicos sobre Bretón son Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins, *Manuel Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y sus obras*. Madrid, 1883, y el Prólogo de Cándido Bretón y Orozco a la edición de las *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*. Madrid. Miguel Ginesta, 1883-1884, 5 vols. Asentados sobre ellos, son de gran interés la investigación de Bernardo Sánchez Salas, *Manuel Bretón de los Herreros y La Rioja: una relación tangencial*. Logroño, I.E.R., 1990, y las apreciaciones de George Le Gentil (en *Le poète M. B. de los H. et la société espagnole de 1830 à 1860*. Paris, Hachette, 1909) y Patrizia Garelli (en *Bretón de los Herreros e la sua 'formula comica'*. Imola, Galeati, 1983).

de sus biógrafos y, en ocasiones, leer entre líneas, saltando por encima del afecto de su sobrino, que agranda aquellos rasgos que favorecen a Bretón, y de las “elegantes” elipsis de Molins, que buscan evitar lo inconveniente.

Hay, no obstante, dos rasgos que aparecen con suficiente nitidez como para permitirnos formar una idea acerca de la personalidad de Bretón. Es el primero su concepción de la vida como ejercicio difícil, en el que él ha debido –mediantes sus solas fuerzas y con enorme esfuerzo– labrarse un nombre y hacerse un hueco en la sociedad, que siempre consideró precario, amenazado:

“Pues Bretón”, dijo hablando de sí mismo, “ha tenido que formarse a sí mismo, y eso en las escuelas públicas, y en los cuarteles, y en los cafés; su lengua es su única pasión y su mejor patrimonio; escribe para comer; pero en cambio él es quien más se divierte y el que primero se ríe de sus chistes.” (Molins, 1883: 75)

El segundo rasgo definitorio de la personalidad de Bretón parece estar en estrecha relación con este primero. Muy posiblemente al considerar precario lo conseguido, Bretón acusó con fuerza los reveses en sus relaciones (disputas con Larra, críticas adversas, enemiga política, muerte de su madre, estafa de un amigo...); por ello, si en algún tiempo pasado pudo parecer jovial,

“Nuestro autor, á medida que iba entrando en años, se prestaba menos á esas *reconvenciones* y *bromas*; tomaba á agravio personal la más leve observación á sus dichos ó escritos; y en esto más que en nada demostraba la acedia creciente y la herida nunca cicatrizada de su carácter.” (Molins, 1883: 426)

Bretón de los Herreros nació en La Rioja (Quel, 19 de diciembre de 1796), tierra en la que vivió hasta los once años, a la que volvió después en alguna esporádica ocasión, y con la que mantuvo una relación tangencial. La lectura de su correspondencia y de sus obras revela consciencia de los orígenes y un cierto afecto por ellos, pero, como bien hace notar Le Gentil, “on ne s’aperçoit pas

[..] qu'il en fût (por su tierra) vivement touché" (Le Gentil, 1909: 3). A Quel dedicó el romance *Mi lugar* y el artículo en prosa *El matrimonio de piedra*, glosando la leyenda del Picuezo y la Picueza, dos grandes rocas que hay sobre su pueblo. En sus comedias hay algunas referencias topográficas riojanas (a Logroño o Calahorra, como lugares de paso). Sus cartas muestran una cierta complacencia por las bondades naturales de su tierra, y un acercamiento interesado a sus gentes cuando de lo que se trataba era de conseguir suscripciones para la publicación o venta de sus obras literarias.

En 1811, a la muerte de su padre, ya en Madrid, se vio obligado a abandonar sus estudios de humanidades en el Real Colegio de Padres Escolapios de San Antonio Abad. La dependencia económica de un tío materno debió de ser enojosa y humillante para el joven Bretón, a juzgar por el crudo panorama que trazó en *Los dos sobrinos* o *La escuela de los parientes*, comedia que parece responder en algunas situaciones y sentimientos a vivencias personales.

Se alistó entonces (24 de mayo de 1812) en el ejército, en plena guerra de la Independencia, y se mostró en público fervoroso partidario de la Constitución liberal promulgada ese año. En el ejército permaneció hasta el ocho de marzo de 1822. Esta vida militar, a la que dedicó su juventud, aparece con mucha frecuencia en su obra teatral, tanto en la configuración de personajes castrenses (frecuentísimos; vid. v.g. el don Martín de la *Marcela* o los don Pablo y don Matías de *Muérete ¡y verás!*), como en obras de ambientación plenamente militar, como *Pascual y Carranza*.

Tras esta etapa militar Bretón ingresó en la administración y dio comienzo a su actividad literaria. En Quel, en donde se ocultó tras el triunfo absolutista, leyó las obras de Moratín y, como él mismo manifestó, quedó desde entonces poseído "de una afición casi supersticiosa" (Molins, 1883: 20) por el renovador neoclásico. Movido por el magisterio de Moratín estrenó el 14 de octubre de 1824 la primera de sus 103 comedias originales, *A la vejez, viruelas*, a la que siguieron otros títulos que gozaron del favor del públi-

Manuel Bretón de los Herreros

OBRA SELECTA

II

**Teatro breve original y traducido.
Teatro refundido**

Una de tantas

Un paseo a Bedlam (traducción)

Desde Toledo a Madrid (refundición)

Edición de Miguel Ángel Muro

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS
LOGROÑO

ÍNDICE GENERAL

TOMO II
TEATRO BREVE ORIGINAL Y TRADUCIDO.
TEATRO REFUNDIDO
Miguel Ángel Muro

PRÓLOGO GENERAL.....	11
BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL.....	15
UNA DE TANTAS.....	17
Estudio.....	19
Texto.....	25
TRADUCCIÓN: UN PASEO A BEDLAM.....	65
Estudio.....	67
Texto.....	83
REFUNDICIÓN: DESDE TOLEDO A MADRID.....	111
Estudio.....	113
Texto.....	123

ESTUDIO

Hartzenbusch, en el Prólogo de las Obras de Bretón, menciona como ocurrida ciertamente al autor (en torno a julio de 1818, y “en cierta población de Andalucía”) la anécdota (“chistosa aventura”) dramatizada en esta pieza breve, y posteriormente narrada en un artículo de costumbres titulado *Pelar la pava* (expresión que se emplea en la escena XIV de la comedia). Los límites entre la realidad y la fabulación no parecen muy asentados a este respecto, ya que, como manifiesta Georges Le Gentil: “il est singulier, toutefois, que l’expérience du poète s’accorde exactement avec celle de Sébastien Blaze qui dix ans plus tôt, dans ses *Mémoires d’un apothicaire* (1828) inventait ou rapportait la même aventure” (Le Gentil, 1909, p. 277).

El argumento, al margen de cuestiones de historia externa, es simple: una muchacha, aprovechando la circunstancia de tener su casa reja a dos calles distintas, recibe en ambas a dos enamorados: peripecia, descubrimiento y solución del enredo.

El texto espectacular de esta obra es muy escaso; las acotaciones e indicaciones escénicas proporcionadas por el autor son muy escuetas; se refieren al lugar y tiempo de la acción, al tono, la forma de elocución y al gesto, y, por lo general, se reiteran en el texto literario (“la escena pasa en Sevilla en un barrio solitario”// No se pasea en Sevilla más hechicera muchacha// Como es es calle **excusada**”).

Frente a esta sencillez que se observa en el texto espectacular, el texto literario concita toda la atención del autor. Un diálogo en el que son escasísimas las intervenciones desacertadas, faltas de motivación adecuada o retardantes, va creando la obra: planteando una situación, valorándola, desarrollando una acción -predominantemente verbal-, mostrando y perfilando, al tiempo, los caracteres intervinientes, y dándole fin, también con la intervención exclusiva de la palabra.

El acierto fundamental de la obra estriba en la habilidad y seguridad con que Bretón ha planteado y dispuesto de manera muy económica los elementos dramáticos; cabe notar en ello, por una parte, la capacidad con que se conjuga la escasez de elementos con el rendimiento funcional que se obtiene de ellos, y, por otra, el uso sostenido de una gradación ascendente como recurso dramático aplicado a situaciones diversas. Véase como muestra muy evidente de lo primero la función consecutiva (y acumulable) que van desempeñando dos accesorios de la obra, el anillo y el retrato: prendas ofrecidas como muestra de amor por los enamorados, pago inconsciente de la protagonista a sus dos amantes, resortes de humor, pruebas intensificadoras de la realidad del engaño, pruebas de cargo contra Camila. En cuanto a la gradación, además, desde luego, de poder observarse ese recurso intensificador en el desarrollo general de la trama, se revela en otros aspectos de la composición; así en la primera escena, se aviva el interés del público por la situación creada introduciendo la noción de peligro y graduándola en intensidad: materializándola en la palabra (“pero ¿qué hará usted si un día/ ese pastel se descubre?”), considerando que la situación adversa puede sobrevenir de manera fácil (“pero, ¿usted no considera/ que un chisme de vecindad/ la menor casualidad...”), planteando esa situación como casi inminente (“Retírese usted por Dios, /[...]/ no haga el diablo/ que aquí se encuentren los dos.”); en las transiciones que se producen en el carácter de Camila en la relación alterna de favor y desfavor con sus enamorados: (CAMILA.- “¡Qué apacible, qué obediente!) [...] ¡Oh placer! ¡Oh gloria!) [...] (Tú vences, caro Miguel) [...] (Hoy despi-

do al otro zángano)” // “(¡Mi pobre Andrés! Despedirle/ sería mucha crueldad.) [...] (Si esto no es amar/ que venga Dios y lo diga) [...] (¡Qué entusiasmo!) [...] (¡Oh gloria! [...]) (Perdió el pleito don Miguel)”); la gradación intensificadora también juega un papel importante y acertado en la escena XIV, en la que se produce el contacto entre los protagonistas masculinos; en ella se efectúa un encuentro, el diálogo desvela progresivamente la verdad, se produce un enfrentamiento, la mención a los regalos de los amantes acentúa los tintes del engaño.

El desarrollo de la acción en esta obra se consigue por medios variados. En la primera escena se plantea de inmediato (verso 9º) la situación básica (dos amantes/una mujer); antes de ello, incluso, ya se ha aludido al factor inusual desencadenante de la intriga posterior (la falta de puntualidad de uno de ellos: “maravilla es”); a continuación se robustece ese estado argumental mediante una disputa en la que se debate aquella posibilidad y la valoración que merece; sin llevar al extremo ese método (sin hacerlo evidente en exceso), se introduce a consideración, como ya quedó dicho, el factor de peligro, graduándolo en intensidad; a partir de la escena III se hace avanzar la acción desarrollando la dinámica que se crea al producirse la situación de extremo peligro aventurada: coincidencia de los dos enamorados al mismo tiempo; se conduce la acción haciendo alternar en la situación a Camila con cada uno de los dos amantes, mostrando las facilísimas modificaciones del carácter de Camila al responder a las muestras de devoción de aquellos; la dinámica favor/desaire marca estas escenas en las que Bretón ha desarrollado lo que, en palabras de un juicio encomiástico que vertía sobre Scribe, serían las “delicadas transiciones en que abunda el papel de” Camila; junto a ello, y en su actuación, se pergeñan los caracteres, esquemáticos por demás, de Andrés y Miguel. En la escena IX se enreda la acción por el cruce temerario de las dádivas amorosas; en cuanto a la escena XIV, ya se hizo referencia a la situación funcional que se crea por el encuentro de los protagonistas masculinos, el descubrimiento que efectúan, el enfrentamiento que acometen y la intensificación de su desvela-

Manuel Bretón de los Herreros

OBRA SELECTA

III

**Poesía, prosa.
Bretón académico**

Edición de Miguel Ángel Muro
y Bernardo Sánchez Salas

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS
LOGROÑO

ÍNDICE

TOMO III

POESÍA. PROSA. BRETÓN ACADÉMICO

Miguel Ángel Muro y Bernardo Sánchez Salas

PRÓLOGO GENERAL.....	11
BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL.....	15
POESÍA.....	17
Estudio.....	19
Texto.....	27
<i>Odas</i>	29
<i>Satiras</i>	35
<i>Fabulas</i>	51
<i>Octavas</i>	57
<i>Sonetos</i>	63
<i>Letrillas</i>	65
<i>Quintillas</i>	81
<i>Romances</i>	93
<i>Anacreonticas</i>	101
<i>Epigramas</i>	107
<i>La vida del hombre. Poema pedestre jocoserio</i>	109
<i>La desvergüenza, Poema Jocosario</i>	139
PROSA.....	185
Estudio.....	187
Texto.....	199
Artículos sobre Teatro.....	201
Artículos de costumbres.....	301
<i>Castañera</i>	301
<i>La nodriza</i>	313
<i>La lavandera</i>	325

<i>Las Cucas</i>	337
<i>El matrimonio de piedra</i>	345
<i>El sábado</i>	355
BRETÓN DE LOS HERREROS Y LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA....	363
Estudio.....	365
DISCURSO DE ACCIÓN DE GRACIAS A LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.....	383

ESTUDIO

Fue grande la habilidad versificatoria de Bretón (así lo atestiguan sus biógrafos) y enorme y constante a lo largo de su vida su actividad poética. Reunió y publicó por primera vez composiciones poéticas en 1831, e hizo una nueva publicación en 1850-51. En la edición de 1883 (la definitiva) Bretón destinó un volumen (498 páginas) a su obra poética. Seleccionó dos odas, diez sátiras, cuatro fábulas, una composición en octavas (sobre el tabaco), ocho sonetos, cincuenta y dos letrillas, una composición en quintillas (sobre un baile de máscaras), seis redondillas, diecinueve romances, once anacreónticas, once epigramas, un poema "pedestre jocoserio", dedicado a considerar *la vida del hombre*, y un extenso poema en octavas sobre *la desvergüenza*. Como el autor señala en la *Advertencia*, en esta edición definitiva se suprimieron ochenta y ocho composiciones de la edición anterior, de 1851; por contra, se añadieron cuatro fábulas, dos letrillas, un romance, dos epigramas, una composición en redondillas y *La desvergüenza*.

Bretón, como queda dicho, hubo de seleccionar sobre un material ingente: las composiciones que, como él mismo dice, prodigó en periódicos literarios y políticos, en folletos y aun en hojas volanderas. Su criterio para confeccionar el volumen fue, como en el teatro, el de eliminar primero las obras de circunstancias, para continuar después prescindiendo de las "incorrectas o insignificantes". El mismo autor advierte (¿sinceridad?, ¿postura retórica?) que, aun hecho el expurgo, parte del material que mantiene bien

puede no tener suficiente calidad... Y, mucho es de temer, que estaba en lo cierto.

Si es innegable la facilidad versificatoria de Bretón (puesta a prueba en muy diferentes metros y en rimas dificultosas, y -cabe recordar- llevada a su teatro), la capacidad lírica (en cuanto a acentos de alguna originalidad o verbalización poética adecuada) es, sin lugar a ningún género de dudas, menguada; y ello sin reclamarle (porque no estuvo nunca en su designio) la configuración de un ámbito interiorizado de lo existente, como en la mejor poesía romántica, ya que su poesía se inserta en la tradición lírica del XVIII.

Su poesía amorosa (los versos “amatorios y galantes”, de “suaves acentos” de que habla el autor), es tópica, sin relieve ni alma, con las referencias mitológicas y metafóricas al uso¹, y ello a pesar de que el autor advierte que “se atreve a esperar que los que le lean no le acusarán ni de frialdad ni de afectación en sus arranques eróticos; como que tuvo en ellos más parte el corazón que la fantasía.” (*Obra Completa*, V: 8)

En cuanto a las “composiciones de más grave y elevado tono” Bretón mismo nota que las introduce, y en escaso número, para dar más variedad al volumen, pero no fía en su calidad e importancia, ya que “no blasona de pindárico”; en realidad, casi no se percibe este tono salvo en algunas octavas de *La desvergüenza*.

De las tres modalidades poéticas cultivadas por Bretón, es la satírica aquella para la que el propio autor se reconocía mejor dotado² y en la que consigue mejores resultados; alguna crítica³ considera que, en cuanto a lo satírico, “no tiene rival en todo el siglo XIX”,

1. Defecto, por otro lado, que puede observarse en gran parte de esta poesía a lo largo de todo el “neoclasicismo”, y que, en buena parte, puede achacarse tanto a la incapacidad del autor, como al peso de los modelos clásicos que se aspiraba a emular (cuando no a copiar).

2. “Es [el satírico] al que más inclinado se ha sentido siempre el editor, y para el que se considera menos inepto.” (*Manuel Bretón, Obras*, V, 1884, p. 7).

3. J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*. IV. *El Romanticismo*. Gredos, Madrid, 1980, p. 647.

aunque cabe notar, para poner el elogio donde le corresponde, que el XIX no fue un siglo que se decantara por esa senda en su mejor poesía.

Tanto en la advertencia preliminar a sus composiciones, como en su interior, efectúa numerosas referencias sobre las características del “género satírico”. Menudean las citas a Horacio, y en su estela lo que Bretón pretende hacer, llevado de su “numen corrosivo” (p. 490) son, antes que nada, “sátiras picantes” (p. 25), dentro del “género didáctico” (p. 373), como toque de atención en la conciencia de sus contemporáneos, y no como “tratado de moral austera” (p. 25); el tono de la sátira, aun en los casos en que el escritor se arrebatara de “cólera” (p. 30) o “furor” (p. 34), es “menos grave y ampuloso” (p. 30); en la sátira, cuyo cometido es -en la mejor estela de Luzán- “predicar verdades” (p. 66), se mezcla la risa con el llanto y la “botarga” con la “miel”, porque “a secas la verdad es muy amarga” (89); una verdad que es el norte del poeta (p. 28), y unos poemas, que, entiende el autor, si estuvieran faltos de otros méritos, vienen, al menos, recomendados por “sana y recta moral” (p. 349).

Bretón entiende sus composiciones satíricas como “bosquejos o cuadros morales”⁴ (pp. 86 y 347) del tiempo y de la España en que vive, y las articula como “inventarios caústicos” o sartas de “ejemplos” (352), retratos de tipos y situaciones que, en su conjunto, van componiendo un panorama costumbrista crítico de un “siglo” al que se refiere con frecuencia, irónicamente, como “mecánico y chapucero” (37), “pícaro, que de todo abusa” (p. 98), “de las luces y de la propaganda” (p. 280), “del vapor y del buen tono” (p. 83), tiempo prosaico, en suma, en el que ni Píndaro (p. 59) ni la fantasía de Zorrilla (210) pueden tener cabida.

4. Bretón utiliza con frecuencia las metáforas pictóricas al referirse a estos poemas: *pintar* (p. 349), *pintar cuadro* (p. 35), añadir *brochazo gordo al bosquejo* (p. 380), *cuadro escandaloso* (61), *pincel maestro* [refiriéndose al de Larra] (p. 55).