



Pau Miret Puig

Bretón de los Herreros y el teatro del Siglo de Oro: del honor calderoniano al amor burgués

Muchas son las referencias que en la extensísima obra de D. Manuel Bretón de los Herreros podemos encontrar de... Calderón de la Barca y del resto de dramaturgos del siglo XVII en una época en la que se refundían casi tantas piezas de nuestro antiguo teatro como obras originales eran puestas en escena. Efectivamente, entre 1820 y 1850, según Adams¹, se representaron en Madrid 2.730 obras del Siglo de Oro, lo que aproximadamente supone un 10% del total. El mismo Bretón nos aporta en varios artículos resúmenes estadísticos de las obras llevadas a la escena en los teatros del Príncipe y de la Cruz en algunas temporadas concretas. Así, en la de 1831-1832, del conjunto de cincuenta y cuatro piezas ofrecidas por dichos teatros, seis fueron obras originales (una tragedia y cinco comedias) y seis también el número de refundiciones². Ante estos datos, es lógico pensar que un autor de tanto éxito como Bretón no podía desentenderse de un género que le ofrecía buenas perspectivas de triunfo. Por tanto, no solamente adaptó a su manera de entender el teatro un buen número de comedias barrocas -en su mayoría de Calderón- sino que también, en sus artículos teóricos y críticos, reflexiona sobre su aportación y conveniencia. Tanto las refundiciones como sus artículos nos proporcionan datos fundamentales para entender su pensamiento teatral y su visión de la sociedad.

El primero de los artículos que aborda en profundidad el problema de las

refundiciones aparece el 2 de diciembre de 1831 en El Correo Literario y Mercantil con el título de «Teatro. Producciones originales». En este trabajo, que empieza mostrando su preocupación por el elevado número de refundiciones en relación con las nuevas producciones, Bretón estima del todo lógico que las obras de Moreto, Calderón o Rojas sean refundidas y no se representen en su forma original. Esto se explica, en primer lugar, por la idea que nuestro autor tenía del teatro como algo íntimamente unido a la sociedad: una nueva sociedad y un nuevo público debieran exigir un nuevo tipo de teatro que se adaptara a sus necesidades y a sus gustos:

[...] ni por un respeto supersticioso se ha de privar al público de ver puestas en escena muchas comedias antiguas que, sin ser refundidas, sería imposible representarlas, ya porque al gusto del siglo repugnarían algunas escenas, ya porque otras, tales como se escribieron, serían reprobadas por la censura; ya en fin porque algunas de dichas comedias pueden ser purgadas con facilidad y sin perjudicar a su mérito de ciertas irregularidades que las afean, y en que incurrieron sus autores, no por ignorancia, sino por desidia o por acomodarse al mal gusto y demasiada tolerancia del público para quien escribían³.

Cuando Bretón escribía esto había ya estrenado ocho refundiciones de comedias del Siglo de Oro. En ellas lo que más le atraía, sin duda alguna, era la versificación. Así lo hizo saber en su discurso de ingreso en la Academia, titulado «De la utilidad de la versificación en los dramas, especialmente en la comedia, y de los metros que más se adaptan al diálogo», donde defiende y elogia los versos de Lope, Moreto o Montalbán hasta concluir diciendo que «no hay situación, no hay afecto que los padres de nuestra escena no hayan pintado con igual maestría valiéndose de esta bella forma de versificación»⁴.

Las opiniones de Bretón se inscriben en un contexto de disputa sobre el valor de las obras dramáticas del XVII y lo que éstas podían aportar al teatro del XIX. En este sentido debemos entender las impresiones generales de autores como Bretón de los Herreros, Amador de los Ríos, Rodríguez Rubí, Escosura, Tejado o Necedal que, en una sesión literaria del Liceo, debatieron sobre la conveniencia de imitar a los poetas dramáticos del siglo XVII. Dichos planteamientos fueron recogidos en un artículo impreso en el número 31 de la Revista Literaria de El Español, en 1845. El anónimo redactor de tal artículo nos presenta a un Bretón preocupado por la poca utilidad moral -e incluso peligrosidad- que los personajes y situaciones que aparecen en las obras del XVII pudieran tener para un espectador del XIX, puesto que la sociedad era distinta. Sin embargo Bretón -quien no puede condenar las refundiciones dado que personalmente ha contribuido a su desarrollo- vuelve a ofrecer muestras de su habitual eclecticismo al pensar que:

[...] si bien es conveniente conocer y estudiar a dichos escritores, no deben tomarse actualmente por modelos, puesto que el carácter y costumbres de la sociedad española ha sufrido un cambio notable respecto de aquella época⁵.

En realidad -sigue discurriendo Bretón- ni siquiera los caracteres y las costumbres pintadas por los dramaturgos del XVII «son la expresión más fiel de las de aquellos tiempos pues de otro modo habremos de suponer liviandad en todas las hijas, genio pendenciero en todos los galanes y tiranía en todos los padres». Las opiniones de Bretón sobre la falta de verdad en las comedias del siglo XVII son apoyadas -según el mismo texto- por Rubí, Tejado o Escosura, si bien este último piensa que «no se puede exigir la verdad absoluta y natural en esta clase de composiciones». Sin embargo, Amador de los Ríos no «se conforma con el Sr. Bretón en cuanto a no haber caracteres en estas comedias» y afirma que estas obras retratan el carácter de la época a que se refieren y, en muchos aspectos, nuestro carácter nacional.

El riesgo de exponer en el escenario las falsas costumbres que aparecían en las obras del Siglo de Oro también es utilizado en algunas de sus comedias con fines humorísticos. En *Un francés en Cartagena* (1843) Gustavo llega desde el país vecino a Cartagena con la intención de casarse con Dolores. El francés trata de conquistar a la muchacha comportándose como él cree que deben actuar los enamorados españoles. Desgraciadamente para el novio, el único conocimiento que ha adquirido de nuestro país proviene de sus lecturas, entre ellas las obras de Calderón. Ya el primer contacto entre los jóvenes presagia el fracaso de sus intenciones. Gustavo pretende sorprender a su prometida entrando por el balcón. Efectivamente, la sorpresa es considerable. Una vez sosegados, Gustavo trata de justificar su actuación mientras que el padre de Dolores, Ciprián, le hace ver al francés lo absurdo de su comportamiento pues las costumbres de las naciones evolucionan con los tiempos:

GUSTAVO Señor, yo tengo leído
memorias de compatriotes
que estudian en filósofos
las costumbres españoles;
señor, yo tengo aprendido
que en vuestras poblaciones,
[...]
es de rigor..., ¿cómo disen?
pelar el pavo los cóvenes,
y haser música a las damas,
y... dar asalto en balcones.
Y esto no lo disen sólo
los franseses viacadores;
que de mismo lo constatan
Mojretós y Caldejrones.

CIPRIÁN Calderones y Moretos
fueron discretos pintores
de su siglo, mas su siglo
ni es el nuestro, ni el de Clóvis;
y hay notable diferencia,

aquí, en Francia y en Hannóver,
de las costumbres de ahora
a las costumbres de entonces⁶.

Años más tarde, en su tan extenso como interesante artículo titulado «Declamación. Progresos y estado actual de este arte en los teatros de España» (1852) Bretón realiza un breve repaso de la historia del teatro español. Al llegar al siglo XVII se detiene especialmente en la figura de Lope de Vega. Las ideas de nuestro autor están algo más maduras en este artículo tardío. Una vez agotado el movimiento romántico, lo que antes consideraba falso ahora, aunque inverosímil, le parece bello, moralmente sano, y patéticamente interesante:

A este fénix de los ingenios castellanos han acusado algunos de corruptor de nuestra escena. Inculpación injusta: harto corrompida la halló, y si de algo se le puede culpar es de no haber llevado a ella la corrección, la sobriedad, la verosimilitud, como llevó la sana doctrina moral, la bella pintura de varios caracteres, el patético interés de muchas situaciones y tantas galas de elocución y de poesía⁷.

Entre los años 1831 y 1837 Bretón de los Herreros escribe también algunas críticas a la representación de refundiciones de comedias del Siglo de Oro en periódicos como El Correo Literario y Mercantil o La Abeja. En estos artículos el autor riojano suele aplicar la doctrina contenida en los textos anteriores. Por ello se muestra bastante molesto por el gran número de inverosimilitudes en las situaciones y los caracteres que dichas obras contienen. En este sentido, la comedia atacada con mayor dureza es Desde Toledo a Illescas, refundición de la de Tirso de Molina Desde Toledo a Madrid. Ya en la parte argumental del artículo no puede evitar ciertos comentarios irónicos que denuncian con sarcasmo la supuesta falsedad de los personajes de la obra original:

[...] se ven dama y galán, y acto continuo se enamoran perdidamente el uno del otro. ¡Qué combustibles eran los corazones de aquellos tiempos! Pues..., como iba diciendo de mi cuento, el padre de doña Mayor había otorgado en matrimonio a otro caballero, y doña Mayor había dado el sí sin conocer al novio. ¡Qué dóciles eran las doncellas de antaño!⁸

Para Bretón, en este caso corresponde a Tirso de Molina la responsabilidad por los «desapacibles chicheos» del público puesto que, a pesar de todo, considera que el autor de la adaptación es uno de los pocos «buenos ingenios» del teatro español. No obstante, aunque la responsabilidad del éxito o del fracaso de estas obras recae en algunas ocasiones en el autor, suele ser el refundidor quien recibe los aplausos o la censura del crítico. Así, Bretón reconoce el gran trabajo realizado por un autor del

prestigio de Dionisio Solís en su versión de *El escondido y la tapada* de Calderón. Dos son sus principales méritos: «haber imitado muy felizmente el estilo de Calderón» y trabajar mucho «para conservar tan rigurosamente la unidad de lugar»⁹. Por el contrario, el anónimo refundidor de *No siempre lo peor es cierto*, obra también de Calderón, es blanco de sus críticas por haber conservado «tal cual conceptillo alambicado, y unas coplillas pueriles de pie quebrado que dicen entre la dama y el galán»¹⁰. Son precisamente las agudezas del lenguaje y su rica y variada versificación lo que provoca el mayor interés y admiración de nuestro crítico, quien ve compensado de este modo el resto de faltas. Sirvan de ejemplo las siguientes palabras contenidas en la crítica a la refundición de *La misma conciencia acusa*, de Agustín Moreto, en 1832:

Los incidentes están atropellados, algunos por efecto de la refundición, y muchos de ellos son inverosímiles; pero estos defectos son comunes a casi todas las producciones de nuestros antiguos dramáticos, y el espectador que gusta de ellas va predispuesto a disimularlos en obsequio de los donaires y primores poéticos de que abundan¹¹.

Como ya hemos apuntado anteriormente, el autor que escribió estos textos no tomó partido sólo desde su condición de crítico sino que contaba con la experiencia de haber refundido ya -entre los años 1826 y 1832- ocho comedias del Siglo de Oro. A partir de esa fecha dejó de hacerlo hasta que en 1847 estrena *¡Fuego de Dios en el querer bien!*, de Calderón y -paradójicamente- *Desde Toledo a Madrid*, de Tirso, esta última junto a J. E. Hartzenbusch. A través de los textos anteriores se ha podido comprobar que lo que a Bretón menos le atraía de las obras barrocas eran «las irregularidades que las afean» y, especialmente, la falta de verosimilitud en los personajes y en las costumbres. Por ello, nos hemos centrado en el análisis de las comedias calderonianas arregladas por Bretón para observar cómo «moderniza» las «falsas» costumbres que se reproducen en las obras del Siglo de Oro¹².

Bretón insistió a menudo en el principio aristotélico de que «el teatro debe ser una imagen perfecta» de la realidad¹³. Por ello -y como ya hemos visto- desaprobaba las costumbres que se reflejan en las obras del Siglo de Oro puesto que «sobre no ser las que en ellas se pintan aplicables a la época presente, ... tampoco son la expresión más fiel de las de aquellos tiempos»¹⁴. De ahí, el interés del Bretón refundidor por disminuir al máximo la importancia del caduco código del honor y sustituirlo por un controlado sentimentalismo más acorde con los modelos de comportamiento de la burguesía del momento. Ermanno Caldera ya advirtió que en la refundición de *No hay cosa como callar* «el matrimonio reparador tiende a resbalar desde el plano jurídico al sentimental»¹⁵. Es innegable también, como sugiere el mismo Caldera, el punto de contacto que estas obras supusieron entre el clasicismo y el romanticismo pero, en las refundiciones de Bretón, es también evidente que el sentimentalismo siempre se halla más cerca de un interesado, comedido y muchas veces hipócrita amor burgués que del sincero y apasionado amor romántico. El final de *No hay cosa como callar*¹⁶, en especial las referencias de la

protagonista al llanto y al amor, son para Caldera un claro ejemplo del eslabón «que lleva desde el clasicismo al romanticismo»¹⁷. Sin embargo, conviene también reparar en otras transformaciones que afectan al desenlace de la comedia. Calderón pone fin a su obra con el matrimonio entre Leonor y don Juan -la pareja protagonista-. Bretón, en cambio, decide añadir un matrimonio más, el de don Diego y Marcela. Esta última, la única que en la comedia se muestra verdaderamente enamorada de don Juan, acepta como mal menor y sin dudarle la petición de mano que le propone el hermano de Leonor de forma totalmente interesada, lejos de todo sentimiento:

MARCELA
Con mucho gusto la acepto
(Le diría mil injurias
a don Juan, pero ya es dueño
de mi rival, y pues yo
también casada me encuentro,
no hay cosa como callar).

(V, 11)

También don Luis -rival de don Juan- que, especialmente en la versión bretoniana se muestra más intrigado por el desprecio de Leonor que enamorado de ésta, acepta su derrota sin hacer ninguna referencia al llanto ni al amor:

D. LUIS
(Supuesto que a Leonor pierdo
y es ya mujer de un amigo,
callemos, celos, que en esto
no hay cosa como callar).

(V, 11)

Algo muy parecido podemos observar en las otras refundiciones de comedias calderonianas. En la primera de ellas, la más moratiniana y menos sentimental de todas, La carcelera de sí misma¹⁸, Lisarda -prometida en matrimonio a don Juan- y César -que ama a Flérida- comprometen seriamente su honor con unas citas amorosas motivadas en parte por el capricho y la curiosidad. La solución en las dos versiones de la obra es la misma -Lisarda renuncia al amor de César y acepta casarse con don Juan- pero no así las causas de su decisión. Calderón hace que Lisarda abandone la lucha por su amor ante el temor a que su padre llegue a saber lo ocurrido. Es decir, desiste de su amor por un problema de honor. Bretón, en cambio,

destaca que César no ama a Lisarda para que, de esta forma, la renuncia de ésta tenga una lógica más comprensible para el espectador del siglo XIX. Así, César explica a su criado quién es la reina de su alma:

D. CÉSAR Confieso que algún afecto
me inspiran sus atractivos,
mas sólo reina en mi alma
Flérida hermosa. He venido
más bien por curiosidad
y atención que por cariño
a esta cita.

(III, 2)

Lisarda sólo cejará en el intento de conseguir su amor cuando su propia criada y el sirviente de César le ayuden a comprender que la lucha es inútil. Es decir, la heroína se comportará de forma práctica y razonable aceptando casarse con un hombre que la ama y renunciando a un amor imposible:

LISARDA[...] le hubiera dado mi mano
aunque el mundo lo estorbara
si su corazón hubiera
sido libre.

(V, 2)

Por tanto, en este caso y a diferencia del anterior, la razón y el pragmatismo -no el sentimiento- soluciona el problema planteado en términos de honor:

LISARDA Yo que si pude abrigar
una pasión insensata,
sabré vencerla también,
sin la menor repugnancia
me casaré con don Juan.

(V, 2)

Ya en 1832, después de las refundiciones anteriores y a las puertas del triunfo romántico, Bretón estrenó *Con quien vengo, vengo*¹⁹, la tercera de las adaptaciones de comedias calderonianas. Tal como dice Caldera, en ella podemos encontrar pasajes tan apasionadas y «wertherianos» como el lamento de la protagonista de la comedia:

LISARDA ¿Qué pasión es ésta, cielos,
tan temeraria, tan ciega?
¿Cómo triunfar de tal secreto
en tan extraña contienda
los oídos de los ojos?
Amor, que así me atormentas
¿qué quieres de mí?

(III, 1)

Es incuestionable el ardor de las palabras de la heroína pero debiéramos matizar que este lamento lo ocasiona el hecho de que el ser amado por Lisarda es -al menos eso cree ella- un criado feo, necio y vulgar. Es decir, Bretón, en un intento por transformar los personajes calderonianos en válidos modelos de comportamiento burgués, introduce un sentimentalismo que efectivamente no existía en el original. En este caso, sin embargo, las tiernas palabras de Lisarda no pretenden -pensamos- conmover al espectador sino que persiguen otros objetivos. Por un lado, los lamentos de la protagonista sólo pueden provocar la sonrisa del auditorio puesto que éste sabe que el que se hace pasar por criado tiene la misma categoría social que Lisarda. Además, al mismo tiempo, Bretón está poniendo de manifiesto lo ridículo y censurable de la actitud de su heroína -prototipo del materialismo burgués- que se niega a aceptar el amor si no conlleva beneficios económicos.

El interés de Bretón por acercar las costumbres y los modelos a su época es mucho más claro en la última de sus refundiciones. En 1847, una vez aparecidos los grandes dramas románticos y después también de sus principales éxitos, aborda de nuevo don Manuel en *¡Fuego de Dios en el querer bien!*²⁰ la labor de refundir una comedia de Calderón. Ya desde la acotación inicial²¹, que sitúa la acción en una época más cercana a los espectadores, podemos observar cómo el objetivo de Bretón sigue siendo el de adaptar la historia a una nueva forma de vida. Por dicho motivo, si bien la obra de Bretón continúa girando en torno al honor, tal como ocurría en las refundiciones anteriores, este tema pierde gran parte de su vigor dramático e incluso desaparece en numerosas ocasiones.

BretónCalderón

JUAN.- A vos os daban la nueva
JUAN.- Pues teniendo nuevas vos
de ser vuestro padre muerto; de ser vuestro padre muerto
... (I, 13) y que hermana, honor y hacienda

llamaban a su remedio...

[...]

ÁLVARO.- ¿No sois mi amigo?ÁLVARO.-¿No sois mi amigo?

JUAN.- Sí soyJUAN.- Sí soy

ÁLVARO.- ¿No es vuestro mi honor?ÁLVARO.- ¿No es vuestro mi honor?

JUAN.- Es cierto;JUAN.- Es cierto.

mas no ha de manchar el míoÁLVARO.- ¿Conocéis mi ofensa?

porque vos lavéis el vuestro;JUAN.- Sí.

y de mí no ha de decirseÁLVARO.- ¿Mi desdicha?

... (I, 15)JUAN.- Ya la veo

ÁLVARO.- ¿Mi obligación?

JUAN.- No la dudo

ÁLVARO.- ¿Y cuál es?

JUAN.- Satisfaceros

ÁLVARO.- ¿Cómo puedo?

JUAN.- Con su muerte.

ÁLVARO.- ¿Pues a qué os ponéis en medio?

JUAN.- A que de mí no se diga.

[...]

ÁLVARO.- Mientras la (verdad) inquieresÁLVARO.- Antes que me des la muerte

cerrada en este aposentome entraré en un aposento,

me estaré. (I, 15)de quién tú tomes la llave,

y me mates, si no es cierto.

El análisis comparativo de estos tres fragmentos de la obra muestran el paso de unos personajes movidos por rígidas leyes sociales a un individualismo que Bretón concebía como uno de los rasgos más característicos de su tiempo.

Pero el autor de Marcela no se conformó solamente con este procedimiento sino que trató de suavizar los momentos más ásperos de la pieza calderoniana para lo cual introdujo elementos cómicos con el objeto de acercar más la obra a lo que, para él, debía ser una comedia. De este modo, una considerable proporción de los episodios añadidos por Bretón tiene como única finalidad acentuar su comicidad. Sirvan de ejemplo las escenas IV y V del acto segundo en las cuales Álvaro y Juan saludan cortésmente a don Diego antes de que Ángela le deje marchar a su casa. Estas escenas muestran el contraste entre la educada caballerosidad de los tres personajes y sus deseos de venganza, expresado en diversos apartes de intención claramente cómica

Es evidente que cualquier cambio de este tipo afecta en mayor o menor medida a la caracterización de los personajes. En estas escenas Bretón trataba de conseguir un efecto cómico pero, al mismo tiempo, contribuía a presentar a los personajes en cuestión como unos hipócritas.

Paradójicamente, es por cierto la hipocresía -rasgo tan tratado por los escritores barrocos- la principal característica que distingue, en esta obra, a los personajes bretonianos de sus fuentes²². No debe extrañarnos, por tanto, que Luisa Iravedra comparase los personajes femeninos bretonianos con los del Siglo de Oro. Las mujeres, dice Iravedra, «tienen tal desenvoltura y desembarazo que llegan a equipararse a algunas de

nuestro teatro clásico»²³. En realidad, en ¡Fuego de Dios!, las dos protagonistas superan a sus modelos en la doblez de sus caracteres. Así, por ejemplo, las protagonistas de la versión bretoniana se muestran inconstantes en el amor:

BEATRIZ Mas la inconstancia...

INÉS Es achaque
de todas las hijas de Eva.

BEATRIZ Hay en la mía además
circunstancias atenuantes,
y aunque a aquel le quise antes...

INÉS A esotro le quieres más.

(IV, 1)

Además, el frecuente uso del aparte le sirve a Bretón para descubrir el verdadero interior de estos personajes. La sociedad que nos presenta nuestro autor trata de guardar las apariencias por todos los medios pero, en el fondo, se muestra envidiosa,

ÁNGEL A Dos galanes tienes.

BEATRIZ Sí,
y aunque dijeras que tres
acaso no mentirías.

ÁNGELA (Qué necia es esa mujer)
[...]

BEATRIZ Inés,
mira esos ojos
(Aparte.)
sin alma
[...]

BEATRIZ Mira ese talle

(En voz baja.)
sin brío.
(Alto.)
Mira esa tez
y dime si tantas gracias
pueden tener un desdén
(Aparte con Inés.)
No es cosa: mejores que ella
hay, sólo en mi calle, diez.

(IV,2)

avariciosa,

D. PEDRO Temo que tanta merced
no hayas sabido, Beatriz
dignamente agradecer.
(Tantas visitas acaban
con el caudal de un virrey).

(IV, 11)

poco atenta con los mayores,

D.^a ÁNGELA ¡Tu padre!

ÁLVARO (¡Reniego de él!).

(IV, 10)

y egoísta:

BEATRIZ ¡Y vos pudisteis creer
tan liviana acción de mí!
(No prestaré yo otra vez
mi ropa).

(IV, 12)

Así pues, el interés de Bretón al refundir una obra no consiste solamente en adaptarla a los preceptos clásicos. Tengamos en cuenta que nuestro autor no quiso apartarse de sus fuentes más de lo que él consideraba estrictamente necesario²⁴. Por ello, a través de estas obras, podemos captar fácilmente no sólo sus ideas literarias sino también su visión de la sociedad del momento. Los personajes caldero-bretonianos se comportan como burgueses del primer tercio del siglo XIX. De hecho, dichos personajes bosquejan de algún modo los rasgos básicos de los protagonistas de la comedia bretoniana.

Un apartado especial merecería, en este punto, el tratamiento de «las hijas de Eva». Los personajes femeninos de las refundiciones bretonianas anuncian ya lo que según Gil y Zárate, en 1842, constituía su tipo ideal: una mujer «que se recela de los hombres: que está dispuesta a amarlos; mas no se apasiona por ninguno; que entrega su mano por reflexión, no por ciego cariño»²⁵. Sin embargo, lo que Gil considera una mujer ideal tenía, pensamos, una clara presencia en la sociedad del momento, claramente distinta de la de épocas pretéritas. Le Gentil ya advirtió que los personajes femeninos de la comedia bretoniana no se diferencian de los de Moratín por voluntad consciente de su autor sino porque la sociedad se había transformado y «se trouvait en présence d'une société déjà émancipée»²⁶. De hecho, el propio Bretón, en un poema dedicado al autor de *El sí de las niñas* escrito en conmemoración del vigésimo aniversario de su muerte, reflexiona sobre estos cambios:

¡Oh si tornases ahora
Pulsando tu acorde lira
A la patria que te admira,
Y a la escena que te llora!
¡Cuán otro el mundo hallarías
¡Que dejaste! ¡Virgen Santa!
¡Cuánta peripecia, cuánta
De aquellos a nuestros días!
[...]
A pocas conozco yo,
De genio tan dulce y manso,
Que hablen por boca de ganso,
Cuando dice sí o no²⁷.

Bretón de los Herreros, pues, en la medida de lo posible elimina de sus refundiciones los personajes y costumbres que ya no tenían reflejo en la sociedad e introduce aquellos aspectos de la realidad que más le

desagradaban para contrastarlos con su modesto ideal de vida. Todos estos defectos -en especial, la hipocresía- serán objeto de risa, pero nunca se hallará una crítica feroz de los mismos. El amor sincero -siempre dentro de los límites del decoro- debería tratar de desplazar al dominante amor interesado. Sin embargo, en una sociedad falsa, egoísta y que sólo se interesa por las apariencias, pocas veces ocurrirá así. Las refundiciones bretonianas, que como sus comedias muestran este enfrentamiento entre su ideal y la realidad, son por lo tanto, fieles a su concepto teatral según el cual el teatro debe ser una imagen de la realidad.

2009 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

