

BRETÓN DE LOS HERREROS: DE LA TRADUCCIÓN A LA ESCRITURA

NATHALIE BITTOUN-DEBRUYNE

UNIVERSITAT DE LLEIDA

El 3 de abril de 1835, Mariano José de Larra publica en la revista *Mensajero* un artículo titulado “Una primera representación” (1991: 298-299) donde, con su habitual agudeza y su punzante discernimiento, pinta un panorama explícito de la escena de aquella época. En resumen, la cartelera ofrece el mismo teatro que en el siglo XVIII, con algunas “novedades” que ya se habían rastreado hacia la primera década del XIX, como el melodrama, la comedia sentimental y la comedia de costumbres, y donde sobresale, a modo de auténtica novedad, el incipiente drama romántico. Ahora bien, lo que más se desprende de aquellas líneas es la abundancia de textos y de géneros de importación, la gran cantidad de teatro traducido venido, una vez más, de Francia.

Según Esperanza Cobos Castro, este proceso irá aumentando a lo largo del siglo y, de hecho, los literatos y críticos de la época se quejan todos de lo mismo: hay demasiadas traducciones y no es positivo para el teatro nacional (1995: 16-23). Además, abundan las malas traducciones realizadas por aficionados que desconocen su oficio tanto como el mundo del teatro. Bretón de los Herreros se quejaba así en 1831: “Tal plaga ha llovido y está lloviendo sobre los teatros españoles de dramas de toda clase y condición, traducidos, por lo común pésimamente, por manos ineptas, que no es extraño se oiga por algunos con cierta repugnancia el nombre de traductores” (Muro Munilla 1985: 29).¹

Y con este humor lo expresaba Mesonero Romanos en 1840:

La manía de las traducciones ha llegado a su colmo. Nuestro país, en otro tiempo tan original, no es en el día otra cosa que una nación traducida. Los usos antiguos se olvidan y son reemplazados por los de otras naciones: nuestros libros, nuestras modas, nuestros placeres, nuestra industria, nuestras leyes y hasta nuestras opiniones, todo es ahora traducido. Los literatos, en vez de escribir de su propio caudal, se contentan con traducir novelas y dramas extranjeros. (cit. por Santoyo 1987: 169)

¹ En las pp. 74-76 puede leerse lo que Bretón opina acerca de las traducciones.

Efectivamente, solía ser más rentable traducir que crear, porque las obras originales se pagaban poco y mal, pues

aunque en 1807 el *Reglamento general para la dirección y reforma de teatros* hubiera establecido una tarifa de derechos de autor [...], aún en los primeros años de la década de 1830 no existía una efectiva reglamentación ni sobre este asunto ni mucho menos sobre propiedad intelectual. Una vez vendida su pieza al empresario de una compañía o a un editor, según el precio directamente acordado con aquél, el autor renunciaba automáticamente a cualquier pretensión sobre ella. (Calderone 1988: 572)²

Además, aquel teatro venido de Francia no era siempre, ni mucho menos, de alta calidad (prueba de ello es que tampoco ha logrado sobrevivir a su tiempo en su propio país), pero cierto esnobismo general -o cierta indiferencia- permitía que se estrenara y se siguiera representando sin demasiados problemas. Por lo tanto, visto el estado de las cosas, todos los estudiosos coinciden con Antonietta Calderone cuando sintetiza (1988: 574): “no ha de sorprender [...] que los autores prefiriesen dedicarse a las traducciones, que les costaban menos trabajo aunque por ellas recibieran menos dinero que por una obra original. Esto nos explica también la gran abundancia de traducciones -buenas y malas- que hubo en el repertorio de piezas representadas a lo largo de las cinco décadas”.

Porque las buenas traducciones existían, y eran apreciadas por la crítica y los hombres de letras. Eran considerados buenos traductores escritores como Bretón de los Herreros, Gil y Zárate, Ventura de la Vega, Carnerero... Hay que añadir, según críticas de la época, a Larra, Moratín, Marchena, Gorostiza, Pina, Blasco y Soler, Tuero, Lallana, etc.

Ahora bien, ¿qué era según los críticos (entre los cuales se cuentan Bretón y Larra, sobre todo) una buena traducción teatral?³ En su artículo de 1836, “De las traducciones”, Larra afirma que:

² Según aquel *Reglamento*, los porcentajes sobre recaudación eran los siguientes: 8% para una tragedia o comedia original, 5% para una pieza nueva original sentimental, 3% para una traducción en verso o una refundición de teatro clásico durante 10 años, y entre 2% y 1% para una traducción en prosa una sola vez.

³ En 1819, José Marchena definía así su concepto general de buena traducción, con unas ideas muy frecuentes desde la segunda mitad del siglo XVIII, y que nos recuerdan el artículo que la *Encyclopédie* dedica a este tema: “No es traducir ceñirse a poner en una lengua los pensamientos o los afectos de un autor que los ha expresado en otra. Débense convertir también en la lengua en que se vierte el estilo, las figuras; débesele dar el colorido y el claroscuro del autor original. Una buena versión es la solución de este problema: ¿Cómo hubieran versificado Racine, Pope, Virgilio, Teócrito, Homero en castellano? ¿Cómo hubieran escrito Wieland, Addison, Montesquieu, Voltaire, Buffon, Cicerón, Tácito, Tucídides, Demóstenes en nuestro romance? La respuesta práctica a esta cuestión ha de ser la versión de aquel de los autores que al público se diere, la solución teórica requiere un tomo entero; aquí lo único que diremos es que el profundo conocimiento de ambos idiomas, cosa tan indispensable, es todavía una mínima parte de tantas como no son menos indispensables. Añadiremos que ninguno es buen traductor sin ser excelente autor, y que todavía es dable ser escritor consumado y menos que mediano intérprete” (cit. por Santoyo 1987: 151).

Traducir bien una comedia es adoptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente; de donde se infiere que por lo regular no puede traducir bien comedias quien no es capaz de escribirlas originales. Lo demás es ser un truchimán, sentarse en el agujero del apuntador y decirle al público español: *Dice monsieur Scribe*, etc., etc. (1964: 87)

Resulta prácticamente imposible hablar de la primera mitad del siglo XIX sin mencionar en algún momento el nombre de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873): fueron tantas y tan variadas sus actividades, tan fuerte su presencia, tan difundidas sus obras y opiniones... En el ámbito del teatro suma 64 traducciones, 10 refundiciones y 103 obras originales; a ello, hay que sumar, en palabras de su sobrino Cándido Bretón, “387 composiciones poéticas, más de 300 artículos de crítica dramática y musical; un centenar de escritos sobre diferentes asuntos, y 526 artículos de sinónimos castellanos” (Bretón y Orozco 1883: xvi).

Dramaturgo, traductor, crítico literario, periodista, director de la Biblioteca Nacional, administrador de la Imprenta Nacional, académico honorario de la Real Academia Española, secretario de la misma institución, su actividad literaria fue tan intensa como su vida política, aunque esta última, con los años, fue moderándose de forma notable.

Su faceta de traductor, que es la que aquí nos interesa, se desarrolla sobre todo al principio de su carrera literaria, aunque, todavía en 1835, cuando ya había saboreado las mieles del éxito y era un dramaturgo apreciado, Georges Le Gentil señala que “l’obligation de gagner sa vie le condamne à traduire comme par le passé, Destouches, Picard, Dieulafoy, Ducange, Ancelet, Duvert et Scribe” (1909: 235-236).

Su fama como buen traductor se estableció muy rápidamente. Empezó a traducir hacia 1824, para abastecer las empresas de los teatros de Madrid, y en gran parte bajo la supervisión del empresario teatral Juan de Grimaldi a quien, en calidad de poeta de la compañía, acompañará a Sevilla en 1830, cuando éste se hará cargo del coliseo hispalense:

Bretón deviendra très vite le meilleur auxiliaire de Grimaldi [...]. Il traduira autant et mieux que Carnerero, commençant par Racine (1825), passant à Guimond de la Touche (1826), à Houdard de la Motte (1826), à Lefranc de Pompignan (1826), découvrant, dès 1826, les ressources du vaudeville et la fécondité de Scribe, quitte à retourner parfois en arrière jusqu’à Dancourt (1827), Molière (1827), Marivaux (1828) et Beaumarchais (1828). (Le Gentil 1909: 26)

Por su parte, Patrizia Garelli señala la influencia de Grimaldi en la concepción del teatro que tuvo Bretón:

L’abile impresario, uomo di teatro piú che letterato [...], ha certamente influito sul convincimento di Bretón che ogni spettacolo possiede valore, purché non sia contrario alla morale e venga offerto al pubblico con l’intento di fargli trascorrere qualche ora serena. E non vi è nulla di male nel fatto che un autore usi tutti i mezzi che ritiene utili e sa di ben maneggiare per conseguire quest’obiettivo. (1983: 47)

Ya en los años treinta (y los artículos de Larra dan fe de ello), se le considera un buen traductor, incluso por encima de Vega y Carnerero (Le Gentil 1909: 511). Ahora bien, Bretón no tradujo sólo porque así se lo pidiese Grimaldi: nos encontramos ante un escritor que sólo vive de su pluma, las obras originales se pagan mal y, por muy fecundo que fuera, resulta más rápido traducir que componer, como ya lo hemos apuntado. Él mismo explica así aquella faceta de su vida de hombre de letras en el prefacio de la edición de sus *Obras* de 1850:

Observará el lector que en los primeros años de mi carrera dramática no abundan tanto como en los sucesivos las producciones originales; y excuso decir que lo son todas las que no llevan el aditamento de traducidas o refundidas. La causa de esta aparente infecundidad es tan convincente como dolorosa. Se pagaban entonces tan mal las obras originales, que para probar cuánto era mísera y precaria la situación de los escritores basta decir que *A Madrid me vuelvo* [1828], que en su estreno duró muy cerca de un mes sin interrupción, con muy crecidas entradas, sólo me valió 1.300 reales, y en época en que con nada retribuían los empresarios de las provincias, porque nadie respetaba ni reconocía el derecho de propiedad de las obras dramáticas. Poco menor era la remuneración de las traducciones, trabajo harto más fácil y en que muy débilmente se empeñaba la reputación del que las hacía. Me apliqué, pues, a traducir cuanto se me encargaba, porque sin patrimonio y sin empleo, de algo había de vivir un hombre honrado que nunca fue gravoso a nadie, y sólo daba tal cual comedia toda mía para cumplir con lo que ya el público tenía derecho de exigirme y mi irresistible vocación reclamaba, hasta que mejores tiempos me fueron permitiendo no malgastar mi poco o mucho estro poético en versiones más o menos libres de concepciones ajenas. (Bretón 1883: I, LX-LXI)

Todos estos juicios y estas explicaciones, sin embargo, no nos precisan exactamente qué pensaba Bretón de esa parte de su obra ni cómo traducía. Resulta de interés comprobar que en la primera edición de sus *Obras*, únicamente publica siete traducciones, una cifra que sólo representa un poco más del diez por ciento de su trabajo,⁴ cifra que él mismo comentaba así: “Sólo doy lugar en esta recopilación a siete traducciones de las que pude elaborar con alguna más detención y esmero, y las he escogido de suerte que entre ellas haya un poco de cada uno de los géneros y escuelas que se disputan el dominio de la escena. Doy también dos refundiciones de nuestro teatro antiguo” (1850: I, LXI).

Como autor consciente del valor de su obra, y ya pendiente de una nueva publicación, dejó unas consignas concretas para esa probable reedición, que será la de sus *Obras*, de 1883. En ese “Plan para una nueva edición de mis obras” (Bretón 1883: I, LXII-LXIV), enumera las que no quiere volver a publicar: entre ellas, “de mis traducciones sólo conservo para la nueva edición la tragedia *María Estuarda* y el drama trágico *Los hijos de Eduardo*” (1883: I, LXII).

⁴ Recordemos, con Francisco Lafarga, que “la actividad traductora de Bretón fue notabilísima, pues representa un tercio del conjunto de su producción; corresponde, como en el caso de Larra, Hartzzenbusch o Ventura de la Vega, a una época de juventud, y aparece vinculada normalmente tanto a la formación y primeras armas en el teatro como a las necesidades materiales propias de un principiante” (1991: 160).

Ese criterio tan severo es el que suscita a Francisco Lafarga que “Bretón parece haber tenido en poca estima su labor de traductor” (1991: 160). Tal vez haya que matizar esta afirmación teniendo en cuenta un dato biográfico: aunque ignoramos cuándo redactó este “Plan”, es obvio que debió de ser, como mínimo, a partir de 1850. En aquella época, se encontraba muy deprimido, y tenía la sensación de que le juzgarían con dureza y parcialidad: los títulos que suprime y las explicaciones que da parecen adelantarse a cualquier tipo de crítica. Resulta lógico que, para evitar que se le censurara por publicar entre sus obras las que son de otros, por muy buena que fuera la versión, prefiriera renunciar a ellas. Mantiene, en cambio, las que le parecen las mejores, tanto por el género al que pertenecen (no cita por casualidad los términos de “tragedia” y “drama trágico”) como por el éxito que recogieron. Así lo afirma Miguel Ángel Muro Munilla, que recuerda que en *La Regenta*, de Clarín, se cita a Bretón como autor de esa traducción: “Su labor de traductor (quizá la más conseguida de la época junto a la de Ventura de la Vega) le valió el reconocimiento de sus contemporáneos por resultados como *Los hijos de Eduardo* de Casimiro Delavigné [*sic*], obra de amplia repercusión” (1985: 75).

Por ello, nos parece que sí piensa haber trabajado con esmero y, sobre todo, con la voluntad de no limitarse a verter una obra de un idioma a otro; se cuenta a sí mismo entre los buenos traductores por su forma de hacer, y así lo explica el comentario que sigue a la lista de textos que piensa suprimir en la siguiente edición:

A traducciones menos esmeradas y concienzudas que las mías han dado, y muchas veces con el beneplácito del público, grande importancia otros escritores, aplicándoles, en lugar de la que les corresponde, la calificación de *arreglos al teatro español*, sin embargo de que en la mayor parte no se ha variado otra cosa que los nombres de los personajes y el lugar de la escena. Más de dos se han presentado y aceptado como originales, y los traductores vergonzantes, por no confesar buenamente que lo eran, han incurrido en la nota de plagarios. Las traducciones de las obras de imaginación, y principalmente de dramas y novelas no deben ni pueden ser literales, y esos *arreglos*, que con harta frecuencia se han encarecido tanto, no son de ordinario primores del arte, sino condiciones inherentes a esta clase de tareas. (1883: I, LXII)

Reivindica, pues, su buen trabajo, y eso de dos maneras: criticando primero a los malos traductores y a los falsarios, para luego exponer los requisitos indispensables de una feliz traducción... Para Bretón, como para muchos hombres de letras de su tiempo, una traducción dramática no puede ser nunca una obra respetuosa del texto de origen, sino un texto respetuoso de la cultura de recepción: se escribe en función de su lengua, de su sociedad, de su público y de sus connotaciones y valores socioculturales. Así, no nos extrañará que, en la gran mayoría de las traducciones publicadas por Bretón, el título fuera seguido de “comedia arreglada al teatro español”, “traducida libremente del francés”, “drama arreglado a la escena española”, “traducida y acomodada al teatro español”, “escrita en francés por [...] y traducida libremente”, etc., y que incluso apareciera con bastante frecuencia el nombre del autor original. Se trata exactamente

de la postura de “annexion” traductora y cultural que, según la terminología de Henri Meschonnic (1973), se opone al “décentrement”. Aunque estas coletillas no fueran exclusivas de Bretón, nos remiten a la mayoría del tipo de traducciones que caracteriza la época.⁵ Ahora bien, lo que él reivindica es justamente haber sabido aplicar este criterio, cuando otros, a pesar de pretender lo mismo, se “han limitado” a verter el texto original en castellano.

Así, resulta indudable que Bretón de los Herreros no sólo habrá tenido en cuenta criterios de “españolización” al verter el teatro francés, sino que, además, habrá escrito en función del marco cultural, del público al que iba dirigido, de la censura (recordemos que, de 1823 a 1833, estamos en plena Década Ominosa) y, finalmente, según su propia visión del teatro y sus criterios morales.

Por otro lado, resulta casi evidente deducir que su intensísimo trabajo de traductor le enriqueció e influyó en su faceta de escritor: “Questo periodo rappresenta a nostro avviso tutt’altro che una perdita di tempo prezioso, dal momento che ha permesso a Bretón di conoscere nuovi autori e nuove tecniche teatrali per operare successivamente quelle scelte autonome e personali che la sua *comedia* rifletta” (Garelli 1983: 46).

A estas alturas, parece innegable la importancia de la traducción y del teatro francés (los clásicos y neoclásicos de la tragedia francesa, Destouches, La Chaussée, Scribe, Marivaux, Creuzé de Lesser, Ancelot) en la obra original de Bretón de los Herreros, pero para acabar de esbozar su retrato literario, también cabe citar otros factores no menos relevantes. Fueron fundamentales en su período de formación y aprendizaje las profundas influencias de Moratín, un autor que marcó su visión de lo que había de ser la comedia, pero del cual se distanció luego considerablemente (Le Gentil 1909: 61-64; Garelli 1983: 15-19). Para David Thatcher Gies,

Bretón se identificaba con el estilo de la comedia moratiniana, no sólo porque las obras de Inarco fuesen tan ricas y sugerentes, sino también porque para él era muy conveniente identificarse, en los estadios iniciales de su carrera, con tan venerado autor. [...] Las obras que hizo en los años 20 llevan sólidamente impresa la marca de estilo del maestro, pero a principios de los 30 (con *Marcela, o ¿a cuál de los tres?*, 1831) empezaba a desarrollar un estilo que se podía considerar bretoniano. (1996: 99-100)

A este respecto, hasta en sus escritos, él mismo se encargaría de distanciarse sin dejar de marcar su admiración por Moratín (por ejemplo, en el prólogo de su edición de 1850).

Bebió asimismo en las fuentes de la tradición española y entre sus contemporáneos: Gerardo Lobo, Calderón, Lope, Alarcón, la escuela de Sevilla, los “patriotas” Arriaza, Quintana o Gallego, etc. (Le Gentil 1909: 59-109; Bravo 1998).

Por otro lado, no fue insensible, ni mucho menos, a la presión de los actores y

⁵ Resulta de interés al respecto el apéndice “Traduzioni e rielaborazioni”, donde, como botón de muestra, Ermanno Caldera analiza algunas de estas “traducciones” hechas por Bretón, Gorostiza, Ventura de la Vega, Larra y Mor de Fuentes (1978: 173-186).

del público, o a ciertas corrientes estéticas, así como a las circunstancias ideológicas, sociales y políticas de su época, factores a los cuales hemos de sumar su propia mentalidad y su evolución personal que, recordémoslo, partió de un fuerte liberalismo para acabar en unas posiciones más conformistas.

El resultado de tal biografía y de tal formación es una escritura muy característica, que no se verá únicamente reflejada en sus obras de creación, sino que impregnará también sus traducciones, dándoles un tono muy particular y un sello muy personal. A la vez, es posible rastrear en su teatro toques, ideas, conceptos que, en ocasiones, remiten claramente a una fuente francesa, aunque nunca se dejó influir por el *vaudeville*, pese a haber traducido un gran número de obras de este género: “Los vodeviles y otras piezas análogas satisficieron el gusto del público y tuvieron, por consiguiente, un enorme éxito. Sin embargo, no se puede decir que influyeran en el desarrollo del teatro cómico español, a pesar de contarse entre los traductores los mismos autores de comedias originales: Bretón particularmente” (Caldera 1988: 404).

Su estilo muy personal, que justifica ampliamente el adjetivo de “bretoniano”, se caracteriza por una actitud crítica frente al romanticismo y la reivindicación de lo nacional frente a lo extranjero: para él, se trata de enseñar y corregir, pero de manera que pudiera entenderlo todo el mundo, y a partir de la comicidad y del tratamiento del lenguaje. Así describía lo que entendía por comedia:

La comedia propiamente llamada así, esto es, aquella que tiene por objeto el atacar con las armas de sazónada y culta sátira ciertos vicios sociales, que no entran en la esfera de los delitos, retratando caracteres y costumbres que cada día observamos, ha de ser forzosamente poco ambiciosa en sus miras, muy sencilla en sus formas, y más atenta a captarse la benevolencia del espectador por la viva agudeza del diálogo y por la armonía del lenguaje que por lo ruidoso y tremendo de su acción. (cit. por Le Gentil 1909: 213)

Son tres los componentes principales de su arte: la burla como organización interna de la comedia, la comicidad de situación y el lenguaje cómico (Garelli 1983: 54-74). La lengua que hablan sus personajes es descrita así por Hartsenbusch -que aprovecha la ocasión para arremeter a su vez contra el extranjeroismo reivindicando la “naturalidad” y la sencillez propias de las clases medias:

Elegidos por el Sr. Bretón para sus comedias hechos propios de personas particulares, el lenguaje que debía prestarles había de ser necesariamente el que ellas emplean de ordinario entre sí. Eso que enfáticamente llaman algunos *lenguaje de buen tono*, jerigonza medio francesa, propia y exclusiva de sujetos que han estudiado tal vez dos o tres idiomas, ninguno de ellos el castellano; ese dialecto caprichoso y fugaz que varía cada año bisiesto, no era conocido en la clase media cuando el Sr. Bretón comenzó a escribir, y aun hoy día no ha cundido mucho: el carácter nacional lo resiste. [...] Donde la franqueza predomina, el lenguaje es sencillo y enérgico, en vez de ser afectado y asustadizo. Tal era el habla de la clase media en Madrid, cuando el Sr. Bretón dio a luz sus primeras obras, y tal es la que ha puesto en boca de los personajes en ellas introducidos. (Bretón 1850: I, vi)

Esta lengua tan particular, muy coloreada, caracterizada por exclamaciones, giros genuinos, modismos e interjecciones, por un ritmo vivo en el que reposa gran parte de la acción, es la lengua que Bretón usará para sus traducciones. Por lo que respecta al “mensaje”, se trata de divertir y enseñar sin dejar de moralizar, como Moratín, de quien supo aprender y alejarse. Sin embargo, lo señala Montero Padilla, sus métodos son distintos: “Las diferencias surgen notorias también, y así, lo que en Moratín es comedia docente, moralizante, en Bretón tiende a la farsa y a la exageración caricaturesca -en el trazado de los personajes especialmente-” (Bretón 1988: 27).

Así, Bretón no duda en usar los recursos más variados, siempre dentro de una óptica nacional y mantenedora de los valores de la clase media:

Estamos ante un teatro para la burguesía (o clase media), que busca afanosamente satisfacer lo que considera expectativas de ese público. [...] De ahí la defensa del amor honesto, regido por la constante presencia del matrimonio; la ausencia del erotismo y sexualización [...]; la exaltación de la familia y, dentro de ella, de los hijos; el respeto al orden establecido; el patriotismo visceral. Ese conjunto de valores se ofrece en clave sentimental. (Muro Munilla 1991: 130)

En sus traducciones, de forma puramente subjetiva y en función de la misma ideología, censurará, reescribirá, añadirá o matizará.

Hasta aquí nos ha parecido fundamental dibujar la figura de Bretón de los Herreros como dramaturgo y traductor dentro de una cadena que une el final del siglo XVIII -por medio de Leandro Fernández de Moratín- con el futuro de la comedia en la segunda mitad del XIX. Don Manuel es, aquí, el eslabón indispensable, aunque posteriormente su obra no haya sobrevivido con el mismo vigor al paso del tiempo, hasta tal punto que el mismo Le Gentil no duda en calificarle de “escritor de segundo orden”. Su importancia en la historia literaria no se debe tanto a la obra que dejó (sin que ello deba leerse como una descalificación), sino al papel que ésta jugó en la evolución de la comedia española. Y, para nosotros, no deja de ser de gran interés comprobar cómo traducción y escritura se relacionan y se alimentan mutuamente.⁶

⁶ Dedicaremos un segundo trabajo a las traducciones que Bretón hizo de Marivaux y a las influencias de éste en su obra; podremos comprobar entonces, con el texto en la mano, lo que acabamos de avanzar de forma teórica.

Referencias bibliográficas

- BRAVO VEGA, Julián. 1998. "Raíces áureas del teatro breve de Bretón de los Herreros: el enredo" en F. B. Pedraza y R. González (ed.), *La comedia de enredo. Actas de las XX jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1997*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 321-351.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1850-1851. *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*. Prólogo de Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Imprenta Nacional, 5 vols.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1883-1884. *Obras*, Madrid, Miguel Ginesta, 5 vols.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel. 1988. *El pelo de la dehesa*. Edición de J. Montero Padilla, Madrid, Cátedra.
- BRETÓN Y OROZCO, Cándido. 1883. "Apuntes sobre la vida y escritos de don Manuel Bretón de los Herreros" en Bretón de los Herreros 1883-1884: I, III-XVII..
- CALDERA, Ermanno. 1978. *La commedia romantica in Spagna*, Pisa. Giardini.
- CALDERA, Ermanno. 1988. "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844). I. Concepto de teatro en la época; II. El hecho literario; IV. Teatro y parateatro" en Díez-Borque 1988: II, 379-565, 610-624.
- CALDERONE, Antonietta. 1988. "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844). III. La representación" en Díez-Borque 1988: II, 566-609.
- COBOS CASTRO, Esperanza. 1995. "Teatro y traducción en el siglo XIX: El papel evaluador de la crítica teatral" *Estudios de Investigación Franco-española* 12, 11-52.
- DÍEZ-BORQUE, José M^a (dir.). 1988. *Historia del teatro en España, II. Siglo XVIII, siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- GARELLI, Patrizia. 1983. *Bretón de los Herreros e la sua "formula comica"*, Imola, Galeati.
- GIES, David T. 1996. *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LAFARGA, Francisco. 1991. "¿Adaptación o reconstrucción? Sobre Beaumarchais traducido por Bretón de los Herreros" en M^a Luisa Donaire & F. Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991, 159-166.
- LARRA, Mariano José de. 1964 [1828-1837]. *Artículos de crítica literaria*. Edición de Helen F. Grant y Robert Johnson, Salamanca, Anaya.
- LARRA, Mariano José de. 1991 [1828-1837]. *Artículos*. Edición de Enrique Rubio, Madrid, Cátedra.
- LE GENTIL, Georges. 1909. *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*, París, s.i.
- MESCHONNIC, Henri. 1973. *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, París, Gallimard.
- MURO MUNILLA, Miguel Ángel. 1985. *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- MURO MUNILLA, Miguel Ángel. 1991. *El teatro breve de Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- SANTOYO, Julio-César. 1987. *Teoría y crítica de la traducción: Antología*, Bellaterra, EUTI de la Universitat Autònoma de Barcelona.