



## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

# EL HONOR, EL DUELO Y LA REDEFINICIÓN DE LA MASCULINIDAD BURGUESA EN LA DRAMATURGIA DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS

Francisco Javier FERNÁNDEZ URENDA

(Longwood University)

<https://orcid.org/0000-0002-1200-7029>

Recibido: 01-02-2025 / Revisado: 24-03-2025

Aceptado: 25-03-2025 / Publicado: 10-9-2025

**RESUMEN:** Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) se sirvió de su teatro para publicitar una masculinidad burguesa alejada de la violencia, la irracionalidad y la pasión no controlada. La abundancia de motivos argumentales en torno al honor y las consecuencias derivadas de la violencia interpersonal descubren un particular interés del autor por criticar la práctica del duelo y exponer la necesidad de resolver las ofensas de honor a través de la racionalización y el sentido común. Desde una perspectiva eminentemente cómica, su discurso se alinea con el de sus contemporáneos Larra y Lafuente, evidenciando así una verdadera preocupación respecto al debate público sobre el duelo que mantendrá hasta el final de su trayectoria literaria.

**PALABRAS CLAVE:** Duelo, honor, masculinidad, teatro español del siglo XIX, Manuel Bretón de los Herreros.

### **HONOR, DUELING, AND THE REDEFINITION OF BOURGEOIS MASCULINITY IN MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS' PLAYS**

**ABSTRACT:** Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) used his plays to publicize an alternate bourgeois masculinity characterized by its rejection of violence, irrationality, and uncontrolled passion. The constant presence of plot motifs related to honor and the consequences derived from interpersonal violence reveal a particular interest in criticizing the practice of dueling. At the same time, his plays propose the need to address offenses against honor through rationalization and common sense. From a comic standpoint, it is possible to align his discourse with similar ideas expressed by contemporary authors like Larra and Lafuente, which clearly shows how dueling was a persistent concern throughout his entire career.

**KEY WORDS:** Dueling, honor, masculinity, 19<sup>th</sup>-century Spanish drama, Manuel Bretón de los Herreros.

La popularidad y la extensa carrera literaria de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) justifican la existencia de una abundante iconografía sobre el autor. En el conocido retrato colectivo del pintor Antonio Esquivel, titulado *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor* (1846), podemos verle sentado a la izquierda del espectador, a continuación de Juan Nicasio Gallego y de Antonio Gil y Zárate. De amplia difusión fue también el grabado de su busto a cargo de un joven Federico de Madrazo, fechado en 1835. El pintor tomó como referencia un pequeño retrato al óleo pintado en ese mismo año, momento en el que Bretón alcanzaba su madurez personal y creativa. No en vano, para esa fecha ya había conseguido estrenar más de setenta obras, entre traducidas y originales, y logrado importantes éxitos como su *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (1831). Dicho grabado debió de resultar del agrado del dramaturgo, puesto que se incluyó una copia firmada por Bartolomé Maura y Montaner en la colección póstuma de sus obras entre los años 1883 y 1884, en lugar del que adornaba el primer volumen de la recopilación editada en París treinta años antes. Característica común en todos esos retratos, además de otras pinturas y fotografías de índole institucional como las conservadas en el Ateneo de Madrid y en la Real Academia Española, es que el modelo fija la mirada hacia su izquierda, ocultando al espectador el defecto físico que definía su rostro. No existen datos totalmente fidedignos sobre las circunstancias en las que pudo recibir la singular marca, pero el curioso puede recurrir a uno de sus biógrafos, Mariano Roca de Togores, para obtener una rica variedad de especulaciones. Según versión «extraoficial» de la que el mismo marqués de Molins no se responsabiliza, Bretón perdió su visión del ojo izquierdo a la edad de veintidós años debido a un lance de honor con un marido celoso (Roca de Togores, 1883: 53-54). Le Gentil, por su parte, consideró la trama de la comedia breve *Una de tantas* (1837) como un episodio biográfico (1909: 13-14). Ambas relaciones coinciden, por tanto, en achacar a un duelo el origen de la cicatriz «que descendía desde la sien izquierda hasta la ceja y dejaba inmóvil y cerrado el párpado» de nuestro poeta (Roca de Togores, 1883: 54).

Con independencia de la veracidad de la anécdota biográfica, es indudable que la práctica del duelo para restañar ofensas de honor es un tema por el que Bretón de los Herreros mostró particular y continuado interés. Más de la mitad de las piezas originales de su catálogo dramático incluye referencias o motivos argumentales a propósito del desafío, el duelo y las diferentes interpretaciones del honor masculino. Su discurso se identifica originalmente con los de otros importantes referentes literarios de su tiempo, como fueron Mariano José de Larra (1809-1837) o Modesto Lafuente (1806-1866), pero ofrecerá diversos matices y perspectivas a lo largo de su dilatada secuencia de estrenos teatrales que ocupó buena parte del siglo. Todos estos literatos reaccionan a la persistencia de un uso social que, para muchos en la época, era anacrónico y contrario a la construcción nacional en términos de modernidad, educación y progreso. En sentido contrario apuntaban los partidarios de este rito propio de la masculinidad normativa, que lo juzgaban imprescindible para dirimir conflictos de honor a los que no podía dar satisfactoria respuesta la justicia ordinaria. En lo que respecta a Bretón, el tratamiento que se observa en su dramaturgia es poliédrico y se imbrica en discursos heterogéneos como el de los roles de género en la sociedad española, la estabilidad conyugal o la crítica social, entre otros. Para el propósito de estas páginas, analizaré el motivo argumental del duelo como integrante de un discurso de redefinición de la masculinidad burguesa que persigue publicitar un modelo de virilidad ideal alejado de los dictados irrationales de la violencia. La consecución de este modelo de conducta ideal requiere discutir ideas seculares como el honor, las relaciones afectivas o la función social que cumplía el duelo en la España de la época.

El campo de los estudios de la masculinidad se ha desarrollado desde el último cuarto del siglo XX a partir de una serie de aportaciones teóricas alumbradas en los ámbitos académicos anglosajón y europeo. Para Gilmore (1990) y Badinter (1993), por ejemplo, es necesario comprender la masculinidad desentrañando su naturaleza performativa o asumiendo postulados constructivistas que consideran que la masculinidad no viene otorgada, sino que se fabrica o construye. Particularmente influyentes han sido los ensayos de Connell (1995) y Mosse (1996), que sin duda son todavía relevantes (Connell y Messerschmidt, 2005) para comprender las relaciones de dominio y subordinación que condicionan la naturaleza de los géneros. La mayor importancia que Bretón asigna a la masculinidad capaz de ceder y compartir su autoridad contrasta, sin duda, con el concepto de «masculinidad hegemónica» acuñado por Connell. Si dicho término es definido como el modelo de virilidad propio del hombre que aspira a dominar no sólo a la mujer sino también a elementos de su mismo género, el hombre que Bretón presenta al espectador es una ideal representación de la masculinidad normativa, que en estas páginas identificaré como masculinidad burguesa. Ciertamente, Connell advierte limitaciones asociadas al hecho de definir la masculinidad según criterios normativos (1995: 70), dado que la adscripción del individuo a una norma demasiado restrictiva es difícilmente alcanzable por la gran mayoría de los posibles interesados. La práctica del duelo era paradigma comúnmente asumido de esta normatividad masculina, por lo que su censura y erradicación del imaginario social fue, en verdad, tarea particularmente compleja. Asimismo, el análisis de Mosse sobre la configuración del estereotipo masculino burgués y la función del duelo en dicho proceso sirve para contrastar la diferente perspectiva que adopta Bretón de los Herreros en sus comedias. De acuerdo al análisis de Mosse, el duelo y el honor contribuyen a la construcción de la masculinidad moderna, relacionada con principios morales y físicos desarrollados plenamente en el siglo XX.

Respecto al estudio de las masculinidades en el ámbito académico español, las contribuciones son prolíficas y diversas. La celebración del *VIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo* dedicado a *La identidad masculina* (Ramos Santana, 1997) puso de manifiesto la relevancia del diecinueve como campo de análisis. Aresti (2020), ha sintetizado las direcciones hacia las que se han dirigido las líneas de investigación más relevantes llevadas a cabo en los últimos años. De obligada referencia es también el volumen recopilatorio titulado *Ser hombre*, al cuidado de Martykánová y Walin (2023), en donde se ofrece una variada perspectiva de las masculinidades en relación a diversos discursos ligados a la modernidad, la ciencia, la nación o la religión del siglo XIX español. Las consideraciones sobre la domesticidad masculina y su papel crucial en el orden liberal isabelino propuestas por María Cruz Romeo (2014) son de especial utilidad para contextualizar las ideas que transpiran las comedias de Bretón de los Herreros respecto a la necesidad de construir una virilidad alejada de los predicamentos que forzaban al hombre a defender su honor por medios violentos.

Por otro lado, la creciente atención de la crítica y la diversidad de los enfoques adoptados en el estudio del honor y la práctica del duelo ha favorecido un conocimiento más detallado del tema abordándolo desde diferentes perspectivas. El volumen coordinado por Sánchez y Guillén Berrendero (2019) discute los notables cambios sociales, políticos y culturales que se producen en Europa, y con mayor atención en la península ibérica, en relación al proceso diacrónico de resignificación del honor hasta su plena identificación con la mentalidad burguesa liberal del siglo XIX. Dentro de este volumen, me referiré al análisis que propone Pajarín Domínguez (2019) sobre las intersecciones entre el duelo, el honor y la masculinidad en la literatura de la segunda mitad del diecinueve. Algunos de sus argumentos serán perfectamente válidos para interpretar los temas y propósitos

comunes que se aprecian en las obras que aquí se analizarán. Su objetivo de estudiar el honor como herramienta de construcción de la identidad masculina a través de la literatura es análogo al propósito de este ensayo, aunque en su caso se centra en la segunda mitad de siglo. Sus hipótesis sobre la naturaleza teatral del desafío y el impacto psicológico que en la audiencia pudiera tener el experimentar visualmente las tribulaciones y serias consecuencias a las que estaban sujetos los duelistas, guardan correlación con la función de crítica de costumbres y educación del público que se observa en el teatro bretoniano.

Idéntico énfasis en la perspectiva de género se aprecia en Luengo (2018), para quien la aceptación y dignificación del duelo en el último cuarto del siglo xix y primeras décadas del siglo xx está vinculada a la reafirmación de la masculinidad y la perpetuación de los roles de género tradicionales que requerían del hombre como entidad protectora y la mujer como sujeto pasivo. Todo varón negligente de esa misión era excluido de la categoría de lo masculino, demostrando que el honor se reducía al deber hacia las pautas de actuación asociadas a la masculinidad. El teatro bretoniano, como más adelante se mostrará, mantiene la vigencia del honor como categoría principalmente masculina, pero al espectador se le presentarán dudas sobre si se trata de una categoría esencial. En este sentido, Blanco Rodríguez (2020) antepone la importancia de la valentía al propio concepto del honor, dado que se trata de una virtud igualmente aceptada por detractores y defensores del duelo durante aquella época. Su detallado análisis sobre las causas y consecuencias del «Duelo de Carabanchel», que acabó con la vida de don Enrique de Borbón y con las esperanzas del duque de Montpensier de lograr el trono de España, la lleva a calificar el acto del duelo como una «*performance* de valentía» (Blanco Rodríguez, 2020: 191), reforzando la teatralidad intrínseca del rito que sugiere Pajarín Domínguez.

El debate a propósito de la utilidad o necesidad del duelo es examinado por Sánchez (2020) en un estudio que pone énfasis en la función civilizadora que sus partidarios reconocían en el duelo. Su detallado análisis sobre la concepción burguesa del honor, las prácticas preparatorias y la síntesis de las diferentes opiniones defendidas por los tratadistas del duelo permiten al neófito formarse una imagen ajustada del valor que se le otorgaba al ritual de la violencia. El análisis de las obras de Bretón servirá de contraste para considerar posturas como la del dramaturgo riojano, quien favorecía una satisfacción *a priori* del honor mancillado para vindicar la importancia de la urbanidad y la masculinidad más racional. Aunque, como resalta Martorell Linares (2023), el honor era interpretado desde presupuestos de absoluta prevención del daño físico con estrategias como el duelo a primera sangre, Bretón no evitó recordar a su audiencia los riesgos inherentes al lance de honor.

Además de los estudios más recientes, es indispensable considerar las reflexiones que Mariano José de Larra expuso en su artículo dedicado a «El duelo» (Larra, 1986: 491-498), que fue publicado en la *Revista-Mensajero* el 27 de abril de 1835. Sus argumentos y reflexiones han servido habitualmente de punto de partida a la crítica especializada para discutir la relevancia y las implicaciones sociales de esta práctica en la España del diecinueve. Originalmente titulado «El desafío», según se desprende del manuscrito original (Larra, 1835), la argumentación del autor toma como punto de partida el peso del concepto del honor en la opinión pública de aquel entonces. Si bien para Larra el honor no era sino un término arcano y de difícil definición, entendía que su interpretación en aquel entonces era antagónica respecto a los valores ilustrados que, razonaba, debían imperar en un país preciado de moderno y libre. Fígaro notaba que la naturaleza del honor había sufrido una completa adulteración respecto a los tiempos medievales, tiempos de «confusión y barbarie» (Larra, 1986: 492). Si entonces recaía la deshonra sobre el ofensor que

abusaba del contrario desde una posición de superioridad, en la España contemporánea a Larra era el agresor quien acababa recompensado por la opinión pública a la vez que esta negaba al ofendido su honorabilidad. El honor había sido «entronizado donde se le ha puesto» (Larra, 1986: 494) y se asumía como parte esencial de la identidad masculina, forzando al individuo a una difícil elección «entre la muerte y una posición ridícula en sociedad» (494). De similar opinión se mostró Modesto Lafuente al plasmar su rechazo al duelo de forma reiterada en su *Teatro Social*. Coincidía con Larra en la naturaleza bárbara de la costumbre, de ahí que, aleccionado por Fray Gerundio sobre los orígenes históricos del duelo, Tirabeque complete el silogismo y lo considere una «barbaridad», renegando de su conveniencia para llegar a ser un caballero (Lafuente, 1846: 384-391). La experiencia personal de Lafuente pudo influir en su postura crítica hacia los desafíos, puesto que, tras negarse a satisfacer el honor del general Prim, indignado por una sátira del autor, fue agredido por el militar y quedó ridiculizado a ojos de la opinión pública (Fuertes Arboix, 2019: 116-117). Usando un ejemplo similar al del artículo de Larra, quien relata el infortunio de un joven forzado a batirse por la conducta de su coqueta esposa, Lafuente reflexiona sobre la iniquidad de los lances de honor que se cobraban la vida de los maridos por el mero hecho de aspirar a obtener una satisfacción, mientras que el vencedor quedaba desde entonces «en disposición de abusar como más le convenga» (Lafuente, 1846: 403-404). La esperanza de enmienda de esta lacra solo podrá hallarse, en opinión de Lafuente, en el triunfo de la razón.

Adelantándose a la preocupación de ambos escritores, la censura del duelo como resultado de la disputa sobre el honor es un lugar común en la mayoría de las obras originales de Bretón de los Herreros y está presente desde sus primeras comedias estrenadas durante los años iniciales de la restauración fernandina. Para tratar la cuestión del honor, el duelo y sus implicaciones para la definición de la masculinidad, Bretón adopta con frecuencia una perspectiva biempensante y razonable acorde con su educación ilustrada. Su dramaturgia precisamente ha sido definida entre dos corrientes de opinión que defienden tanto la raigambre neoclásica del conjunto de sus comedias originales (Consiglio, 1947; Cook, 1959: 497-505; Hesse, 1969) como la clara existencia de dos etapas creativas que separan sus inicios neoclásicos de la consecución de un estilo propio «bretoniano» (Ochoa, 1836; Garelli, 1998: 12). A estas, se suman posturas intermedias como la que propone Gies, para quien Bretón simplemente se habría beneficiado de una inicial identificación con la comedia de Moratín para lograr la preferencia del público en los albores de su andadura dramática (Gies, 1996: 99-100). Más allá de la discusión sobre la evolución del estilo dramático, resulta innegable la relevancia de los aspectos morales, la aspiración a corregir vicios sociales y el deseo de usar el teatro como referente de buenas costumbres presentes en la concepción teatral del autor riojano. La censura del duelo responde a esta preocupación ilustrada, si bien está vinculada a la redefinición de la masculinidad en el contexto histórico y social de la revolución liberal que consagrará al hombre burgués como piedra angular de la modernidad y el progreso.

#### o. EL HONOR Y LA REDEFINICIÓN DE LA MASCULINIDAD

La referencia más temprana al duelo en las comedias de Bretón se encuentra en *Los dos sobrinos* (1827), su segunda pieza original, estrenada en Madrid en función de celebración del cumpleaños de Fernando VII el 30 de mayo de 1825, según noticia del *Diario de avisos* (268). El título alude al personaje principal, Cándido, y a su primo Joaquín. El primero vive en casa de sus tíos obligado por su situación de pobreza y orfandad. La rivalidad entre ambos se cimenta en la pretendida superioridad del segundo en términos

de posición económica y de cualidades masculinas. Poetastro, engreído, militar calavera y deseoso de conquistar el amor de doña Catalina, una joven huésped de la casa, Joaquín es definido en diferentes momentos de la comedia con adjetivos que contrastan con la masculinidad que él se atribuye: «espantajo», «títere», «fatuo», «tronera» y, particularmente, el ofensivo término «mariquita» (Bretón, 1827: 43). La etopeya de este personaje es antagónica a la honestidad y masculinidad morigerada de Cándido, quien resiste estoicamente los agravios de sus familiares manteniendo siempre el respeto a sus tíos ante su injusto trato. Ese criterio de superioridad no se da, sin embargo, en la relación con su primo. Su deseo de conocer la opinión de Cándido sobre el soneto que ha escrito para cortejar a doña Catalina, conduce al sincero juicio de que cada verso «es un desatino» (18), crítica ajustada a la realidad pero que enerva a Joaquín y le lleva a faltar al respeto a su primo insinuando que su pobreza le hace ser una persona sin criterio. Ante la agresiva reacción de Joaquín, preparado para reñir «a cuchilladas o a tiros» (18), Cándido se manifiesta en contra de los desafíos:

CÁNDIDO	No quiero nada. Soy opuesto a desafíos. Lo que quiero es que me dejes en paz y que tengas juicio.
JOAQUÍN	Al fin eres un gallina sin honor y sin principios.
CÁNDIDO	Yo no conozco ese honor que tanto los libertinos decantan. En la virtud únicamente lo cifro y no en andar a estocadas por tan frívolo motivo. Yo sé respetar las leyes y obedecerlas sumiso; pero, aunque ves que no peino bigotes, ni espada ciño; <i>[Va acercándose a D. Joaquín, y éste retrocediendo.]</i> ni llevo dos charreteras que deslumbren con su brillo en los bailes y en el Prado; ni tengo hoja de servicios llena, no de campamentos, de batallas y de sitiós, sino de hospitalidades, deserciones y castillos; desprecio a los fanfarrones aunque con ellos no lidio, y les doy de bofetadas sin necesitar padrino.
JOAQUÍN	Pero, hombre... no te sofoques. Nunca ha sido mi designio que fuéramos a matarnos. ¡Qué disparate! ¡dos primos! Ya ves tú, los que tenemos

el genio así... un poco vivo,  
nos excedemos a veces...  
Vaya, vengan esos cinco  
y olvidemos lo pasado.  
Ya sabes tú que te estimo.  
(Bretón, 1827: 18-19)

Aunque Cándido propone una alternativa al duelo no exenta de violencia física, el diálogo descubre que su masculinidad viene definida por valores ajenos a la esen- nificación tradicional del lance de honor. El desprecio de Cándido por las reglas que regulaban el rito del duelo se basa en el superior respeto al mandato de la ley, dis- curso que retomará Bretón en comedias posteriores. Los actos de Joaquín responden a la realidad social en la que escribía Bretón, según la cual el tradicional discurso del honor, como indicaba Larra en «El duelo», pasó de ser privativo de la aristocracia a ser adoptado por la sociedad burguesa en las primeras décadas del siglo xix. Este cambio de paradigma se produjo, según Martorell Linares, por la percepción imperante en España de la tradicional cultural del honor que «lejos de ser una rémora aristocrática, encajó plenamente en el liberalismo de notables» (Martorell Linares, 2023: 108). Sin embargo, la actitud de Cándido contrasta respecto a la de su primo porque presupone una ponderación del autocontrol frente a la ofensa. Sánchez destaca precisamente el autocontrol como el principal elemento que define el carácter civilizador del duelo, junto con aspectos externos como la educación, la práctica de la esgrima o la vestimenta, entre otros (Sánchez, 2020: 732-736). Sin embargo, la demostración de hombría se reduce a la amenaza física de propinar bofetadas sin las formalidades propias del duelo, que seguía unas pautas específicas siempre certificadas por la acción de los padri- nos (Luengo, 2018: 71). El autocontrol se sustancia en no llevar a cabo la agresión y priorizar la racionalidad de un ciudadano respetuoso con la ley. La recompensa a su estoicismo y su control de las pasiones violentas llega al final de la comedia, cuando su protector y tío en segundo grado, Bruno, resuelve la situación de desamparo de Cán- dido tomándolo bajo su tutela. Igualmente le favorece doña Catalina, que acepta ser su esposa. Joaquín, sin embargo, recibe la noticia de que ha sido expulsado con licencia absoluta del ejército «por vicioso y por inepto» (Bretón, 1827: 83). La generosidad de Cándido, cualidad masculina imprescindible según Bretón, le permite olvidar pasados enfrentamientos y ofrecer amparo y hogar a su otrora rival, a la vez que doña Catalina sugiere al arrepentido Joaquín no volver a escribir sonetos.

Un argumento similar vinculado al discurso de la resignificación del honor y la masculinidad se halla en el drama *La batelera de Pasajes* (1841), estrenado a comienzos de 1842 en el Teatro del Príncipe. A pesar de la distancia en el tiempo, Bretón retoma ambos motivos ampliándolos en una trama que ofrece al espectador un estilizado dis- curso del honor, la domesticidad y la masculinidad, tanto la abusiva como la burguesa. El nudo argumental se centra en las tribulaciones de la humilde Faustina, su fiel ena- morado Pablo y el valiente pero mujeriego capitán Bureba. El hecho de que Faustina haya sido burlada por un supuesto alférez bajo el que se ocultaba la identidad del libertino Bureba, no detiene a Pablo en su deseo de descomponer la percepción social del honor en lo tocante a la honestidad de la mujer. Al igual que Cándido en la come- dia comentada previamente, Pablo propone matrimonio a Faustina sin atender a los dictados del honor tradicional puesto que, según él entiende, la deshonra debe recaer en el ultrajador:

PABLO	Llora en mi pecho y perdona. Si un mal hombre te abandona aquí estoy yo, ¡voto a sanes!
FAUSTINA	No; arrójame con horror de ti. El honor no consiente que en el seno de un valiente...
PABLO	Yo no entiendo así el honor. Si te abandonó cruel quien te engaño con malicia, o en el mundo no hay justicia o la infamia es para él Y, en fin, no tengas zozobra; que si te llevo al altar, para hacerte respetar tengo yo honor que me sobra. ¡Casarme contigo!
FAUSTINA	
PABLO	¡Y presto! (Bretón, 1841: 29)

De igual manera que Larra y Lafuente mostraban incomprendión y rechazo a la percepción social del hombre ultrajado como carente de honor, Pablo trasciende la idea de la mujer deshonrada para favorecer el bien común necesario en la sociedad: el matrimonio y la consiguiente creación del núcleo familiar. Ante ellos se interpone la obcecación de Faustina por reclamar el reparo de su honra a Bureba y la imposibilidad de que Pablo pueda exigir satisfacción al capitán, puesto que es su superior en el escalafón militar y le debe obediencia y respeto. Pablo no ignora tampoco el arrojo y la valentía de Bureba en la lucha contra el enemigo carlista, así como el aprecio que el capitán siente hacia sus soldados. Cabe señalar que los contradictorios atributos masculinos de Bureba como seductor y valiente no presuponen una merma de su honorabilidad, puesto que, en el contexto corporativo del mundo militar, el honor adquiría una complejidad que lo diferenciaba del honor civil. De hecho, la masculinidad inherente a todo soldado no interferiría en la imagen viril del capitán, puesto que el honor castrense se certificaba como una combinación de conducta distinguida en el campo de batalla y servicio desinteresado a la patria (Cañas de Pablos, 2022: 307). Tanto la relevancia del honor como ciertas similitudes argumentales respecto al mundo militar, motivaron la opinión de Mariano Roca de Togores, quien observaba cierta relación de *La batelera de Pasajes* con *El alcalde de Zalamea* (Roca de Togores, 1883: 310-315). Creo, en cambio, que es más apropiado interpretar el drama como un precedente de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y el cambio de paradigma político de una sociedad que daba preferencia a los discursos más conservadores (Fernández Urenda, 2010). No en vano, el matrimonio de Faustina con Bureba, herido en acto de guerra, es justificado como un rasgo de misericordia cristiana ante el moribundo, pese a la desolación de Pablo. Por otra parte, al igual que el héroe romántico del drama de Zorrilla, Bureba es víctima de la justicia paralela del duelo. Si aquel sucumbe ante el capitán Centellas, este lo hará víctima del hermano de una de sus conquistas previas. Pablo y Faustina son libres así de las ataduras sociales del honor y pueden hacer realidad su deseo de casamiento. A don Juan Tenorio, y no tanto a Bureba, le quedará la eternidad para disfrutar de su redención.

### I. VARIACIONES DEL (DES)HONOR

Si la contención y el control de las pasiones son elementos definitorios del héroe costumbrista en la comedia de Bretón, el antagonista suele ser el intriga que desestabiliza tanto el hogar como las normas de comportamiento de la sociedad burguesa. Puede tomar forma de familiar envidioso e importuno, falso amigo o viejo ridículo, aunque la galería de seductores (Muro, 2017) y calaveras es la más nutrida. Como su contrapunto femenino, la coqueta, también habitual en la comedia de Bretón, el calavera se construye con elementos que lo hacen censurable a los ojos del espectador de su tiempo. Larra notaba en su primer artículo dedicado a «Los calaveras», publicado en la *Revista-Mensajero* el 2 de junio de 1835, la dificultad para definir dicho carácter dada su amplitud de comportamientos. Sin embargo, para Fígaro no había duda sobre la divergente naturaleza del calavera respecto a la masculinidad normativa:

Todos tenemos algo de «calaveras», más o menos. ¿Quién no hace locuras y disparates alguna vez en su vida? ¿Quién no ha hecho versos, quién no ha creído en alguna mujer, quién no se ha dado malos ratos algún día por ella, quién no ha prestado dinero, quién no lo ha debido, quién no ha abandonado alguna cosa que le importase por otra que le gustase? ¿Quién no se casa, en fin?... Todos lo somos; pero así como no se llama locos sino a aquellos cuya locura no está en armonía con la de los más, así sólo se llama «calaveras» a aquellos cuya serie de acciones continuadas son diferentes de las que los otros tuvieran en iguales casos (Larra, 1986: 506-507).

El calavera actúa, por tanto, superando el límite de la transgresión comúnmente aceptable para el hombre de la época y situándose así en el terreno de lo censurable. La clasificación taxonómica que Larra inicia en dicho artículo y concluye en una segunda entrega tres días después, pone de manifiesto el carácter risible de estos individuos, a excepción del «calavera langosta» o «calavera plaga», de naturaleza peligrosa y tendente a la violencia inmotivada (Larra, 1986: 514-515). Son los primeros los más abundantes en el repertorio cómico bretoniano, dado que la violencia interpersonal se escenifica en contadas ocasiones y está limitada por lo general a breves cruces de espadas interrumpidos sin consecuencias fatales. Tal es el caso del juguete cómico *Una de tantas*, del que más adelante me ocuparé.

Quedó señalada la caracterización de Joaquín como un atildado galán y poetastro aficionado que escribía sonetos con la esperanza de conquistar a la joven doña Catalina. Su masculinidad resultaba imperfecta cuando se contrastaba con los méritos de Cándido, cuyo sentido del honor logra prevalecer a pesar de no aceptar el duelo que se le propone. Sus acciones, como el excederse por culpa de tener el genio «un poco vivo» (Bretón, 1827: 19), entrarían dentro de lo esperable en los calaveras de buen tono que disecaba Larra (1986: 517-518). También es posible documentar ejemplos de calaveras cuyo defecto es no ya una fingida valentía, sino una incapacidad evidente de asumir los dictados del honor por los que se regía el espectador burgués de la comedia. La cobardía es clave para entender a Fabricio, personaje de la comedia *La falsa ilustración*, estrenada en Sevilla en 1830 y publicada en la primera recopilación de las obras escogidas del autor de 1850. Mientras que él mismo se define como un «tuno venial» al comienzo de la comedia, sus acciones certificarán su naturaleza perturbadora y lesiva dentro del ámbito privado. De ahí que, como ya sucediera en *Los dos sobrinos*, Bretón predisponga al público a tomar distancia del personaje a cuenta de una serie de apelativos despectivos que recibe por parte del resto de sus interlocutores. Términos como «fatuo», «charlatán insufrible», «enredador»,

«petardista», «farsante», «seductor», «bribón» y «canalla», diseminados a lo largo de la comedia, preceden a la prueba de virilidad que le propone Luis. Este le commina a que desista de casarse con Carolina, su joven prometida que ahora le rechaza embelesada con la pretendida erudición de Fabricio. La alternativa a renunciar a su mano y cedérsela a él como legítimo novio es aceptar un duelo:

(Bretón, 1850: 231)

Contrastando ambos argumentos con los reseñados previamente a propósito de *Los dos sobrinos*, es evidente el deseo de ambos personajes ridículos por preservar su integridad física. El contraste se aprecia en la inversión del argumento legal, que es esgrimido ahora por el personaje objeto de crítica. El contexto de la obra y las acciones previas de Fabricio permiten al público apreciar la intención cómica de Bretón a la hora de poner en boca de este personaje su respeto por las leyes de la nación, que, efectivamente, castigaban a los que participaban en desafíos. Cabe recordar que el conflicto entre la legalidad y los usos sociales para dirimir lances de honor es uno de los argumentos señalados por Larra en su artículo sobre «El duelo». Sánchez coincide con el juicio de Fígaro al identificar la resistencia de los usos sociales como una de las mayores dificultades para legislar sobre los desafíos. La ciudadanía percibía el duelo como una resolución de una disputa de índice moral que no tenía encaje en el entramado legal, algo a lo que se resistían los contrarios a dicha práctica. Conjugar ambas realidades estuvo en el centro del debate entre sus detractores y valedores durante el siglo XIX. A ese argumento añade la investigadora el de la incapacidad del sistema legal español para dar respuestas a los delitos contra el honor, citando concretamente el de la calumnia. Aprecia aquí tres dificultades que impedían la acción de la justicia: la publicidad del agravio, la dilación de la aplicación de la pena y la ineeficacia de la sanción para reparar una mancha social que permanecía para siempre (Sánchez, 2020: 740-741). El diálogo entre Fabricio y Luis se comprende, según esto, como un ejercicio de referencialidad que funciona en virtud de la complicidad del público y su conocimiento, en mayor o menor medida, del marco legal vigente. La ley que Larra notaba en opuesta dirección al interés de la opinión pública fue articulada en el Código Penal español de 1822, vigente aún durante el estreno de *La falsa ilustración*. Este texto regulaba «las riñas y peleas» sin hacer mención expresa del término «duelo» y contemplaba que un ofendido pudiera responder a su ofensor dando lugar a una riña. El castigo a este crimen no se sustanciaba en caso de que la disputa física no tuviera lugar o si no se derivaban consecuencias en forma de «daño» (Código Penal, 1822: Art. 662). Sí se contemplaba, en cambio, una pena para los padrinos o colaboradores en forma de «arresto de ocho días a dos meses» (Art. 663). Al rechazar el enfrentamiento, Fabricio evita toda responsabilidad penal y muestra respeto a la ley, pero, aun produciéndose este rechazo en el ámbito privado del interior de una casa, la marca del deshonor que viene asociada a la cobardía le señala a partir de entonces como personaje risible. Su pretendida renuncia al amor de Carolina se descubre en un monólogo donde anuncia al espectador su inten-

ción de fugarse al extranjero en compañía de su exnovia, a quien logra convencer bajo pretendida amenaza de suicidio. Esta segunda calaverada sería igualmente punible por el Código Penal, que contemplaba la pena mínima de dos a seis años de obras públicas por delito de rapto a través de engaño sin violencia (Art. 665). El rigor de la pena aumentaba en dos años más y destierro mientras viviera el marido en caso de que la mujer estuviera casada (Art. 669) o se reducía a la mitad si se trataba de una mujer pública «conocida como tal» (Art. 670). Finalmente, su plan no puede llevarse a cabo al ser sorprendido por su mujer, Paula, quien tras ser abandonada en Cuba regresa a tiempo para consumar la anagnórisis y denunciar la dejación marital. Carolina aparece entonces y recibe el desengaño y la justa lección moral por haberse enamorado de un pretencioso charlatán. Pese a reclamar que su actuación fue «Un rasgo / de inocente travesura» (Bretón, 1850: 239), a Fabricio le espera la prisión, adonde le acompaña su esposa con intención de pedir clemencia al rey. El espectador entendido en jurisprudencia seguramente notaría que este tercer y último quebrantamiento de la ley, la bigamia, era el que se castigaba con una pena más severa, que podía variar de entre cinco a ocho años de obras públicas (Art. 543). No es el duelo la preocupación legal más imperativa, como puede inferirse de la laxitud de sus penas en la legislación heredada del Antiguo Régimen. La codificación legal del duelo que se llevó a cabo en la primera gran reforma legal de 1850 a cargo del moderantismo en el poder, insistió en su interpretación como «delito privado que debe resarcirse en el seno de la comunidad, no en el del Estado» (Gómez Bravo, 2005: 105). No hubo, pues, cambio sustancial en la visión del duelo como herramienta para dirimir el conflicto de honor.

Bretón de los Herreros retoma el personaje del calavera en su comedia *Me voy de Madrid* (1836), representada a finales de 1835. Tal y como refirieron Le Gentil (1909: 33-34) y más enfáticamente «Colombine» (Burgos Seguí, 1919: 193-199), la comedia es conocida por la polémica que acompañó a su estreno. Testimonios de la época recopilados por la crítica posterior apuntan a que la relación entre Bretón y Larra no gozaba de buena salud y se extendió como rumor que uno de los personajes de la comedia que se estrenaba era un remedo del popular y mordaz periodista. Este regresaba en aquellas fechas a la capital después de una prolongada ausencia y, según «Colombine», reaccionó al estreno de su otrora amigo con indiferencia, si bien la reconciliación llegó apenas unos meses más tarde. Dentro de las indiscutibles similitudes, el calavera que pinta Bretón no deja de ser un apunte estereotipado del seductor. Una vez más, el nombre elegido es el de Joaquín, homónimo por tanto del personaje de *Los dos sobrinos*. El calavera es un periodista satírico con quien nadie se quiere malquistar y que aspira a casarse con la rica viuda doña Manuela. Sus planes se aplazan cuando conoce a doña Tomasa y trata de seducirla mientras mantiene la pretensión del matrimonio con la primera. El enredo es mayor al estar doña Tomasa casada con Hipólito, de quien Joaquín es pretendido amigo. Una vez descubierta su tramoya y acosado por las consecuencias de sus acciones, Joaquín decide irse de Madrid apresuradamente. Con su viaje, escapará de la ira de los deshonrados Hipólito y doña Manuela, evitará las represalias por no aceptar el desafío de un marido a quien llamó cornudo y eludirá el asedio de los prestamistas que reclaman pago inmediato de sus deudas. Bretón satiriza las condiciones con las que Joaquín acepta el duelo que le propone el esposo deshonrado a través de una carta:

JOAQUÍN

*[Lee el papel que ha escrito.]*

Así está bien. «Señor mío,  
puesto que a punta de lanza  
quiere usted llevar mi chanza,  
acepto su desafío.

Supongo que usted no ignora  
 que en todo tiempo el retado  
 a su gusto ha designado  
 el arma, el sitio y la hora.  
 Pues bien, señor retador,  
 por sitio a Pequín elijo,  
 y la hora que le fijo...,  
 cuanto más tarde, mejor.  
 Yo parto, y no tengo saña.  
 ¿Quiere usted seguir mis huellas?  
 Mis armas son dos botellas  
 de buen vino de Champaña»  
 (Bretón, 1836: 72-73)

Las reglas del código de honor facilitaban que el retado eligiera tanto el lugar como el momento y las armas a utilizar, por lo general la espada o la pistola. La selección de armas absurdas o condiciones que no podían cumplirse anulaban efectivamente la consecución de la violencia interpersonal, pero ponían en riesgo tanto la opinión pública del interesado como la esencia misma de su masculinidad. Luengo afirma a este respecto que «A un hombre que se negaba a aceptar un desafío para batirse en duelo, que permitía que se mancillara su nombre y el de sus próximos sin que el ultraje tuviera castigo, no se le podía atribuir los valores, los distintivos, las cualidades que denotaban su identificación con lo “masculino”. Cuando esto ocurría se consideraba que dicho individuo “no era hombre”» (Luengo, 2018: 62). Es precisamente el afeminamiento uno de los motivos principales de expulsión del círculo de legitimidad masculina dentro de las habituales relaciones de dominación y subordinación entre hombres, aunque otras razones como la cobardía o la debilidad física son igualmente percibidas como razones de exclusión, según sostiene Connell (1995: 78-79). La razón para negar la adscripción de género se debe, por tanto, a que la valentía era virtud inherente a la masculinidad, como concluye Blanco Rodríguez a partir de su análisis de los eventos conocidos como el «Duelo de Carabanchel» (2020: 191-193). El daño podía resultar aún más oneroso si la noticia llegaba a ser pública a través de la prensa y resultaba en descrédito y exclusión del círculo social frecuentado por el afectado (Luengo, 2018: 70). Al igual que sucedía con quien buscaba reparación a través de la ley, la mancha social quedaba vinculada para siempre al que mostraba cobardía, grave defecto y «principal enemigo del varón respetable» (Blanco Rodríguez, 2020: 178). El ejemplo de este personaje reincide, además, en la merma de su honor a ojos del espectador, porque a continuación del breve episodio de la carta manuscrita se presenta el prestamista Serapio dispuesto a cobrar todas las deudas del libertino. Este, usando dos pistolas a sabiendas descargadas, reta a Serapio a un duelo con la esperanza de que desista del cobro. Esta reacción impulsiva le excluye definitivamente de la categoría de la honrabilidad al ignorar la limitación por la que al deudor se le negaba la capacidad de exigir satisfacción alguna a su acreedor (Sánchez, 2020: 731). Igualmente, su acción contraviene la racionalidad aducida por los defensores del duelo, que limitaban su práctica a disputas de honor. Lejos de surtir efecto inmediato la improvisada trapaza, el prestamista cree entender que Joaquín le ofrece las armas como pago en especie:

JOAQUÍN	[...] ¡Váyase usted!
SERAPIO	No me voy.
JOAQUÍN	Bien: aquí tengo pistolas...

[*Saca del bolsillo un par de pistoletes.*]  
 Siempre las llevo conmigo.  
 (Descargadas, mas no importa:  
 metámosle miedo.)

SERAPIO Entiendo.  
 A cuenta de las nueve onzas  
 y pico... Pero ¿qué puede  
 valer eso? Poca cosa.  
 No doy por ellas un duro.

JOAQUÍN ¡Miren qué salida ahora!  
 No es eso. Tome usted una,  
 otra yo, estalle la pólvora,  
 y muera el más ruin.

SERAPIO No acepto  
 el duelo: es costumbre goda  
 y temeraria. ¡Vecinos...!  
 JOAQUÍN ¡No grite usted! ¡Punto en boca,  
 [*Apuntándole con la pistola.*]  
 o le hago aquí un chicharrón!

SERAPIO [*Retrocediendo.*]  
 (Es que... en verdad... si me sopla  
 un tiro...)

(Bretón: 1836: 81-82)

Ante la fría urbanidad de Serapio, detractor del desafío por ser costumbre bárbara, Joaquín solo puede recurrir al conato de homicidio, precisamente la conducta irracional que perseguían erradicar los partidarios del duelo en su deseo de diferenciarse del vulgo iletrado (Mercer, 2008: 61). El respeto a la ley, considerado una entelequia tanto por Larra como por Lafuente, se incorpora al acervo dramático Bretoniano en forma de contradiscursivo de la masculinidad abusiva y visceral que soliviantaba las normas del honor de la sociedad decimonónica.

No es el único argumento con el que se racionaliza el rechazo al duelo. En *Un novio a pedir de boca* (1843), por ejemplo, uno de los cuatro pretendientes de doña Luisa se muestra sorprendido ante la información que le hace llegar la vieja criada de la casa de que cortejar a la joven ama implica batirse en duelo con tres pretendientes:

MARCELINA Hay tres competidores  
 y con cada cual un lance...  
 CELESTINO ¿Cómo... un lance?  
 MARCELINA ¡Un desafío!  
 CELESTINO ¿Yo desafío? ¡Jamás!  
 el quinto, no matarás.  
 ¡Yo desafío, Dios mío!  
 MARCELINA ¿Enamorado, y con miedo?  
 ¡Qué horror! Será usted la risa  
 de Madrid.  
 CELESTINO Si me ama Luisa,  
 lo demás me importa un bledo.

(Bretón, 1843: 35)

El dogma cristiano es aquí la base para la subversión del discurso del honor y resignificación de la importancia de la honra. Aunque más tarde se discutirá con más detenimiento el discurso de la masculinidad y el honor en esta comedia, es revelador que Bretón integre en su diálogo la alusión a los diez mandamientos. Años después, en la zarzuela de figurón *El novio pasado por agua* (1852), Suero aducirá un argumento análogo para evitar el conflicto con Álvaro, a quien le disputa el amor de Elena:

ÁLVARO	¡Tiembla, tiembla! Me inflama la ira. Por Elena mi pecho suspira.
SUERO	Tararira.
ÁLVARO	Ruin villano, desnuda ese acero.
SUERO	No quiero, no quiero.
ÁLVARO	Yo te reto a combate mortal.
SUERO	¡Dios me libre! Es pecado mortal. En sangriento, campal desafío es sandez disputar lo que es mío.
ÁLVARO	(¡Hado impío!)
SUERO	Eres pobre, y me sobra el dinero.
ÁLVARO	¡Cobarde! ¡Grosero!
SUERO	¡Vade retro! La lid no es igual.
ÁLVARO	Yo te reto a combate mortal.
SUERO	¡Dios me libre! Es pecado mortal.

(Bretón, 1852: 42-43)

Cabe observar que el duelo es rechazado en la zarzuela no solo en virtud del respeto del dogma de fe que prohíbe el homicidio, sino que Suero igualmente declina el reto por considerarlo desigual en términos crematísticos. Por una parte, la identificación del duelo como motivo de pecado mortal que hacen tanto Suero como Celestino en la comedia antes señalada puede fundamentarse en la persistente oposición al duelo como práctica para satisfacer la afrenta de honor que ejerció la población más creyente y conservadora durante toda la centuria (Blanco Rodríguez, 2020). Por eso, aunque el uso de este motivo tan ajeno al argumentario de nuestro dramaturgo no obedeciera a pretensiones filosóficas o de fe, sino a la vis cómica que buscaba arrancar una sonrisa cómplice, cabe integrarlo en el discurso resignificador del honor y la masculinidad que propone Bretón. Por otro lado, la sutil mención a la superioridad económica de uno de los rivales evidencia la creciente importancia del dinero en la sociedad contemporánea. La crítica al positivismo imperante en la España del momento y la supeditación de los valores tradicionales a la transacción mercantil y al deseo de lucro desmedido es lugar común en la literatura del escritor riojano. Precisamente hacia la mitad de la centuria, momento del estreno de *El novio pasado por agua*, Bretón había ya comenzado a incorporar en su dramaturgia elementos propios del drama de tesis, aunque lo hiciera con resultados desiguales (Muro, 2005). Los espectadores no solo eran conscientes de estas referencias a propósito de los debates que se estaban dando en el seno de la sociedad, sino que con toda probabilidad tomaban parte en los mismos.

## 2. SOBRE EL CARÁCTER CIVILIZADOR DE LA RAZÓN

En su valoración sobre la función del duelo como agente civilizador, Raquel Sánchez (2020) sintetiza una serie de convenciones sociales, culturales y morales propias del dieci-

nueve que sustentaban la creencia de que el duelo era la práctica necesaria para asegurar el progreso de la civilización y el perfeccionamiento de la masculinidad dominante. El duelo era en ocasiones una fuerza mayor que pretendía regular comportamientos bárbaros a partir de un tácito código de conductas asumido por la élite de la sociedad por un prurito de distinguirse y distanciarse de la plebe embrutecida. Sánchez enfatiza la relevancia del autocontrol para distanciarse del agravio y racionalizar la ofensa, mientras que Blanco Rodríguez sugiere la importancia de reprimir el miedo (2020: 191). Conceptos como la urbanidad, la educación, la caballerosidad y la generosidad en el perdón, orbitan alrededor de la masculinidad decimonónica, si bien los casos de desafío con resultado fatal no eran infrecuentes, según atestiguan las muertes de numerosos periodistas (Mateos Fernández, 1998) o incluso de destacados miembros de la aristocracia (Blanco Rodríguez, 2020). En su relación sobre la función civilizadora de los duelos, Sánchez nota igualmente cómo su prevención entraba dentro de los límites de dicha función. El conocimiento del arte de la esgrima o la destreza con la pistola por parte del varón tenían carácter disuasorio, puesto que los rivales debían valorar los riesgos de enfrentarse a individuos claramente más diestros (Sánchez, 2020: 733-734). De ahí que uno de los posibles motivos aducidos para rechazar un duelo fuera la falta de habilidad con las armas. La impericia con la espada refrena, por ejemplo, el ímpetu de Gerardo en el drama *Elena*, representado en 1834 al calor de los primeros estrenos románticos. La imposibilidad de lograr casarse con su sobrina nubla el juicio de Gerardo y expresa su deseo de enfrentarse a Gabriel, joven marqués con quien había estado prometida la joven Elena. Gerardo reconduce su impulso ante la realidad de su limitada habilidad en el manejo de las armas blancas tras la admonición de Ginés:

GERARDO	¿Qué tardo pues en retarle y que mi pecho atraviese o muerto caiga a mis pies?
GINÉS	¿Qué vais a hacer, imprudente? ¡Teneos! En tales lances no es el valor el que vence, sino la destreza. Vos ni la espada ni el florete manejáis, que entre barbechos tales artes no se aprenden.

(Bretón, 1854: 16)

Idéntica preocupación por el desconocimiento del arte de la esgrima se da en la comedia *El ¿qué dirán? y el ¿qué se me da a mí?* (1838), en donde una apartada conversación entre el marqués de Pozo-Frío e Ignacio, su rival amoroso, da pábulo al barón don Lupercio para pensar que se están discutiendo los términos de un duelo. Lupercio pronostica entonces la posible retirada de Ignacio por su clara desventaja ante el rival: «Primero que irse a batir / renuncia a su cara prima, / que no se aprende esgrima / con la vara de medir» (Bretón, 1838: 51).

Con frecuencia, Bretón escenifica la desactivación del conflicto gracias a la reflexión y consiguiente cesión de uno de los contendientes. El acto de racionalizar la ofensa y llegar a una solución previa al enfrentamiento violento refuerza el discurso bretoniano de concebir el duelo como un acto innecesario para dirimir los conflictos entre caballeros. Este discurso se da incluso en obras de tono más serio como la ya mencionada *Elena*, en cuya acción secundaria Bretón plantea la rivalidad amorosa entre Gabriel y su amigo

el conde por la hermosa viuda Victorina. El recuerdo de su pasado amor con esta joven despierta los celos del conde y amenaza con retar a su amigo a un duelo con florete o pistola. La expresa prohibición de Victorina no surte efecto y, en cuanto tiene ocasión, se verifica el duelo. El joven marqués acepta el desafío, pero confiesa a su amigo y oponente su desventura al no poder olvidar el amor de Elena, pues, aun sin estar enamorado, resolvió casarse con Victorina para intentar borrar de la memoria a su verdadero amor. Sin ni siquiera haber cruzado sus espadas, Gabriel reflexiona sobre el sentido de tal matrimonio y acuerda con el conde hablar con Victorina. En caso de que ella siga prefiriéndole a él y no al conde, seguirán adelante los planes de boda.

El acuerdo razonable para desarticular la violencia y las posibles consecuencias trágicas que podía acarrear vuelve a utilizarse en la comedia breve *Una de tantas* (1837). La disputa es aquí protagonizada por dos militares, Miguel y Andrés, que cortejan a la misma mujer sin ellos saberlo, puesto que la coqueta cita a cada uno de ellos en fachadas diferentes de su casa. Cuando finaliza el galanteo a primeras horas de la madrugada y ambos soldados se dirigen al cuartel, coinciden en una calle confluente. Ambos comentan la naturaleza de sus respectivas conquistas y llegan a la conclusión de que se trata de una sola mujer, Camila, pero ninguno quiere renunciar a ella. El público presencia el inicio del combate, circunstancia excepcional en el teatro de Bretón, según quedó mencionado anteriormente, pero con celeridad se produce el acuerdo razonable y honorable entre caballeros:

MIGUEL	Mas ¿merece esa perjura que nos matemos por ella?
ANDRÉS	No. Envainemos las espadas. <i>[Lo hacen.]</i>
MIGUEL	¿Y qué haremos?, yo pregunto.
ANDRÉS	Arreglemos el asunto como buenos camaradas.— Yo con fuerzas no me siento para cedértela a ti.
MIGUEL	Yo la quiero para mí.
ANDRÉS	Yo también.
MIGUEL	¡Ahí está el cuento!
ANDRÉS	Pues riñamos. ¡Voto a bríos!... Pero me ocurre una idea. No es posible que ella vea del mismo modo a los dos.
MIGUEL	Preciso es que allá en secreto a uno de los dos prefiera.
ANDRÉS	Pues que ella elija al que quiera. Yo a su fallo me someto.
MIGUEL	Y yo renuncio a su amor si ella tu ventura labra.
ANDRÉS	Y yo.
MIGUEL	Corriente.
ANDRÉS	Palabra de honor. <i>[Se dan las manos.]</i>
MIGUEL	Palabra de honor. (Bretón, 1837b: 23-24)

El rechazo a arriesgar la vida por una mujer inconstante es también el argumento que facilita la resolución del conflicto en la exitosa comedia *Muérete... ¡y verás!* (1837). Estrenada durante el mismo mes que *Una de tantas*, la obra explora conceptos como la hipocresía y la inconstancia femenina con una trama que se sirve de aspectos de la parafernalia del romanticismo en boga para lograr un notable efecto teatral en las escenas finales. Así, Pablo, a quien se ha dado por muerto en acto de batalla, se presenta a la boda de Isabel y Matías convenientemente disfrazado de fantasma. La joven, que en su día fue prometida de Pablo, y su pretendido amigo reaccionan de acuerdo a sus roles de género asignados. Isabel expresa su arrepentimiento por no haber guardado luto y Matías, militar aguerrido y pragmático que intuye el embuste, se enfrenta a la aparición conviniéndola a luchar. La presupuesta distancia temporal que debía mediarse entre la ofensa y el duelo para evitar un enfrentamiento dominado por la impulsividad y las emociones (Spierenburg, 2008: 73; Sánchez, 2020: 732) es innecesaria desde el instante en que Pablo declina combatir. Su reflexión es consecuente con lo visto en *Una de tantas* a propósito del mérito de morir por quien no lo merece:

El rechazo de Pablo es pragmático, aunque fundamentado también en el criterio cristiano conservador. Matías concede e imita el pragmatismo masculino de su antiguo amigo, reforzando la necesidad de que prevalezca el sentido común. El duelo no es necesario puesto que no amenaza el honor de la nueva pareja. Su función civilizadora ha prevalecido sin necesidad de derramar sangre, como el propio Matías concede: «No haya duelo. ¿En qué lo fundo / si no hay rival a mi amor? / Mucho aplaudo al buen humor / con que vuelves a este mundo» (85).

La intercesión de un tercero para desactivar un conflicto de honor sin que sea necesario recurrir a las armas es otra de las variantes argumentales que explora Bretón de los Herreros en *El ¿qué dirán? y el ¿qué se me da a mí?* (1838). Como en obras anteriores, el autor recurre a la comicidad derivada del equívoco para proponer un razonable discurso de crítica al duelo. Según quedó referido líneas atrás, el temor de Lupercio a que su sobrino aceptara un supuesto desafío en inferioridad de condiciones, se fundamentaba en el confeso amor de su hija Camila por su primo Ignacio y el consiguiente rechazo del matrimonio concertado con el marqués de Pozo-Frío. El viejo barón, de rancio «ostrogodo solar» (Bretón, 1838: 10), prefiere un matrimonio aristocrático frente a la humillación de que su hija se case con un arruinado comerciante de telas como es Ignacio. Desconocedor del tenor de la referida conversación entre los dos pretendientes de Camila y asumiendo que se trata de la discusión de los términos en los que se producirá el combate, Lupercio procede a intentar convencer al marqués de que reconsiderere el uso de la violencia y a Joaquín de que ceda a la novia:

BARÓN	[...] Haya paz, haya concordia, señores. <i>[A don Ignacio.]</i> Teme a la muerte, Ignacio. <i>[Al marqués.]</i> Usted, que es más fuerte, tenga de él misericordia. Usted sueña...
IGNACIO	Usted delira...
MARQUÉS	
BARÓN	<i>[Al marqués.]</i> Vamos, yo sé lo que digo. Contra un débil enemigo no es generosa la ira. Por orgullo y por tesón él a morir se dispone, pero si usted le propone alguna indemnización...
IGNACIO	¿Cómo?...
MARQUÉS	Oigamos.
BARÓN	¿De qué vale llevarlo por la tremenda? Dirimamos la contienda... ¡Si no hay tal contienda! ¡Dale! Matarse por una bella es una majadería, y no es menor tontería morirse de hambre con ella; y pues ustedes son dos y la novia es una, opino que la ceda mi sobrino y que lo lleve por Dios.
IGNACIO	¿Cederla? ¡Jamás! Primero... ¡Temerario! ¡Horrible trance!...
BARÓN	

MARQUÉS	Yo sé lo que en este lance debe hacer un caballero.
BARÓN	¡Gran Dios! Un tiro en la frente... Una estocada en el bazo...
MARQUÉS	¡Qué! ¿No es mejor un abrazo? (Bretón, 1838: 51-52)

Aunque el barón quiere solucionar el pretendido conflicto de una manera menos violenta, el abrazo que propone el marqués a su rival amoroso sirve para desentrañar el contenido de la secreta conversación. Ignacio declara entonces que no es pobre. Su banquero de México murió confesando un desfalco y comunicó al marqués de Pozo-Frío su deseo de enmendar su crimen devolviendo todo el dinero a Joaquín. El marqués, aunque no de alta alcurnia, sino perteneciente a la aristocracia «pecuniaria» (Bretón, 1838: 12) por ser rico «creso americano» (4), actúa racionalmente y cede ante su rival desistiendo del matrimonio con Camila.

Los diferentes discursos que se han perfilado hasta ahora sobre la racionalidad, el rechazo y la asunción del papel civilizador del duelo se conjugan en *Un novio a pedir de boca* (1843). Bretón utiliza un hilo argumental con reminiscencias de su popular *Marcela o ¿a cuál de los tres?* (1831). Si en esta obra la viuda Marcela se veía obligada a juzgar los defectos y virtudes de sus tres pretendientes para finalmente rechazarlos a todos, en *Un novio a pedir de boca* son cuatro los que persiguen la preferencia de Luisa, también joven y viuda, y uno de ellos logrará su propósito. El autor condensa la disputa de los tres primeros galanes en las cuatro escenas iniciales de la obra y su resolución llega, como no, en forma de duelo ridículo entre los tres pretendientes. El combate no se produce porque Miguel lanza una propuesta que place a todos:

JORGE Yo no sufro ancas de nadie;  
y así, resuelvan el plomo  
u el acero esta cuestión,  
y el que quede victorioso  
de los tres, ese se lleve  
la alhaja.

(Bretón, 1843: 11-12)

El fallo se hace público y el elegido es un cuarto pretendiente que se llama Celestino. Como sugiere su nombre, es un seráfico varón que se precia de ser dócil y sumiso hasta el punto de que su virilidad está en entredicho por la servidumbre y por sus rivales, quienes insisten en cortejar a Luisa aun estando ya casada. Al comienzo del segundo acto, se evidencia la incapacidad de Celestino para comportarse según el patrón masculino, lo que da pábulo a que los tres galanes le hagan llegar sendas propuestas de desafío. A pesar de los rasgos de virilidad incompleta que presentan los tres rivales (Sierra, 2013: 30), ninguno de ellos le reconoce como igual por creerle carente de valor, fuerza, resolución o seguridad en sí mismo, cualidades propias de la masculinidad hegemónica (Luengo, 2018: 78). Y en verdad, hasta ese punto en la comedia, el inofensivo Celestino no había dado muestra de esos atributos, aparentando aceptar la relación de subordinación respecto a sus tres rivales. Ante la frustración de Luisa por no tener capacidad ella misma para asumir la defensa conyugal, su ahora esposo desenmascara su personalidad y confiesa no ser el hombre sumiso con el que ella había creído casarse. Uno a uno se enfrenta a sus retadores. Al irascible e hipermasculino Jorge lo derrota en un duelo, dejándolo herido pero fuera de la gravedad. A Diego y a Miguel les fuerza a punta de pistola para que desistan del acoso a su mujer. A Luisa le queda aceptar la naturaleza dominante que se presupone a todo marido y tácitamente reconocer que el honor del hombre se halla «inextricablemente unido a la necesidad de ser valiente, constituyendo la cobardía el principal enemigo del varón respetable» (Blanco Rodríguez, 2020: 178). Celestino, por su parte, se compromete a actuar en público de acuerdo a masculinidad normativa, pero a seguir siendo dócil en el ámbito privado, discurso con el que Bretón enfatizaba la importancia de que «la autoridad patriarcal fuera compatible con un estilo emocional amparador de los sentimientos tiernos en el buen padre y marido» (Sierra, 2013: 31-32). Los versos finales de la comedia destilan en gran medida las ideas bretonianas a propósito de la domesticidad y el género, reiteradas en numerosas ocasiones en su fecunda dramaturgia.

### 3. EL VALOR DE LA MUJER

La comedia *Los sentidos corporales* (1867) fue el último estreno de Bretón de los Herreros, poniendo así fin a más de cuatro décadas de presencia ininterrumpida en los escenarios madrileños. Pese a la distancia temporal respecto a su primer estreno analizado en estas páginas, esta última comedia no es ajena al discurso sobre el honor, el duelo y la masculinidad constante a lo largo de su carrera literaria. Bretón dibuja en este caso un personaje con tintes misántropos, Bruno, que renuncia a enamorarse por haber sido engañado por una mujer a la que amaba y haber tenido que batirse con su rival por su causa. A pesar de haber salido vencedor del duelo, Bruno tuvo que huir «como un forajido» (Bretón, 1867: 36) sin saber si la estocada que asestó a su contrario fue mortal. El espectador conoce el motivo de la misantropía de Bruno a través de su diálogo con Ángela, joven que veranea como él en Aranjuez y que consigue despertar su interés desechando su inicial postura misógina. No hay sorpresa por parte del planteamiento sentimental de la obra, puesto que el tema de la misantropía lo trató Bretón en piezas breves como la zarzuela *Los solitarios* (1843) o la comedia breve *Entre santa y santo...* (1862). Sin embargo, el autor aspira aquí a una mayor introspección planteando una profundidad psicológica más propia de dramas de la órbita de la alta comedia. La intención moralizante se centra en las consecuencias nefastas que el coqueteo y los celos pueden desencadenar, siendo una de ellas la violencia propia de los desafíos.

El duelo y sus repercusiones físicas y psicológicas es la base de la interacción de los tres personajes masculinos de la obra. A cada uno de ellos se le asigna un patrón de mas-

culinidad diferente. Bernabé es el hermano de Ángela y fue el rival a quien Bruno hirió en el pasado, pero, en lugar de desear venganza, ofrece su amistad cuando por casualidad se reencuentra con él. Un abrazo justificado por la asunción de postulados del catolicismo sella el conflicto, según se esperaba de la función civilizadora del duelo:

BERNABÉ                    [...] aun a riesgo de un sonrojo  
                                   quise, con tu aprobación,  
                                   trocar el antiguo encono  
                                   en franca amistad. La cita,  
                                   como hombre de honra y decoro  
                                   aceptó don Bruno, y ¡cuál  
                                   fue, hermana mía, su asombro  
                                   cuando, en vez de provocarle,  
                                   de vengar mi herida ansioso  
                                   otra vez, le abrí mis brazos  
                                   y le di paz en el rostro!  
 ÁNGELA                            ¡Ah, Bernabé, qué bondad!  
     ¡qué nobleza!  
 BERNABÉ                            Soy católico.  
     Él me recibió en los suyos  
     y se arrasaron sus ojos  
     en lágrimas. Breves frases,  
     con recíprocos sollozos  
     interrumpidas, bastaron  
     a dar fundamento sólido  
     a la reconciliación  
     de que me alegra y me honro.  
     (Bretón, 1867: 48).

Adolfo se identifica como el galán celoso que, sin atender a razonamientos, se guía por su deseo de ser consecuente con la masculinidad dominante. Al notar que la mujer a la que ama, una marquesa hermosa y coqueta, siente preferencia por Bruno, no duda en retarle en virtud del imperioso deseo de mantener el estatus masculino ante la opinión pública. Un «Prefiero que me mate / a morirme de vergüenza» (63) hace irremediable el uso de la violencia. Bruno, por su parte, ocupa una posición intermedia, puesto que, aun rechazando cabalmente el desafío al que le conmina Adolfo, accede finalmente a batirse como reacción a la acusación de cobardía:

BRUNO                            Yo tengo horror a los duelos...  
 ÁNGELA                            ¡Ay, Dios!  
 BRUNO                                    Las leyes los vedan.  
 ADOLFO                            No las leyes del honor.  
 BRUNO                                    También. ¡Qué fatal idea  
     del honor!  
 ADOLFO                                    ¡Qué cobardía,  
     digo yo!  
 BRUNO                                    Miente esa lengua.  
     ¡Yo cobarde!  
 ÁNGELA                                    ¡Oh!

BRUNO	Sitio y hora.
ADOLFO	Mañana.
BRUNO	(¡Cruel estrella!...)
ADOLFO	A las nueve.

(Bretón, 1867: 65-66.)

Las posturas enfrentadas, que se conjugan en la claudicación del contrario a la violencia, representan en definitiva las diferentes corrientes de opinión a las que el espectador de la comedia estaba habituado. Blanco Rodríguez señala que no solo prevalecían los discursos opuestos o a favor de la práctica del duelo. Los primeros eran difundidos desde instancias del poder civil y eclesiástico, mientras que los foros de opinión pública y la divulgación a través de diferentes publicaciones servían de tribuna a los que defendían la necesidad de una codificación de las normas para dirimir los conflictos de honor. Sin embargo, es reseñable una tercera postura por la que el duelo se contemplaba «como último recurso para reparar la honra dañada» (Blanco Rodríguez, 2020: 177). Este es el discurso que se entrevé en la resistencia inicial de Bruno y su capitulación final ante el riesgo de deshonra pública al haber sido cuestionada su masculinidad. El deseo de censura que persigue Bretón se corrobora con celeridad al insertar la ridícula declaración de amor que hace Desiderio a la marquesa. Su ofrecimiento de matar en duelo a Bruno y a Adolfo, «aunque uno es amigo mío / y el otro no me ha hecho mal» (Bretón, 1867: 69) sirve de contrapunto cómico a una dramática situación que se solucionará en las escenas finales de la obra.

Bretón de los Herreros asigna a los dos personajes femeninos principales el protagonismo en la desactivación de la violencia, puesto que, como ha apreciado Sierra, la mujer en el teatro bretoniano es un ser dotado de «voluntad de acción» y altura de sentimientos contrastados (2013: 41). Por otra parte, la dilación entre la ofensa y el combate entre los duelistas servía, según concuerda la crítica especializada, para promover el control de las pasiones y limitar la impulsividad del varón, consiguiéndose entonces una violencia controlada (Spierenburg, 2008: 73). No obstante, el plazo de tiempo aquí ayuda a desactivar el duelo, aunque sea *in extremis*, puesto que Ángela y la marquesa se conjuran para convencer y, en el caso de Bruno, entorpecer la llegada puntual a la cita acordada. No en vano, Luengo indica que era lugar común que se impidiera la presencia de mujeres en los duelos con el fin de evitar que estas lograran hacer cambiar de opinión al duellista (Luengo, 2018: 66). No hay merma de honor en el caso de *Los sentidos corporales* porque la resolución del conflicto pone de manifiesto la futilidad de los desafíos. Aun reconociendo que el lance de honor debe dirimirse en el seno de la sociedad, corresponde al ámbito privado y a la iniciativa femenina su satisfactoria resolución, dado que «un tribunal con calzones / fuera quizá inconducente» (Bretón, 1867: 83).

#### 4. CONCLUSIÓN

La variedad de situaciones y motivos argumentales que presenta Bretón de los Herreros en las comedias aquí revisadas pone de manifiesto la naturaleza heterogénea del debate social en torno al duelo y la redefinición de la masculinidad en la España decimonónica. Respecto al duelo como instrumento social pertinente para dirimir los conflictos de honor, Mercer (2008: 73) nota que el crítico que desea ocuparse del estudio de esta materia se enfrenta a un panorama de usos, normas y actitudes contradictorias, por lo que se hace conveniente promover investigaciones adicionales. Idéntica necesidad reconoce buena parte de la crítica en el ámbito de las letras españolas. Es reseñable que la variedad

de estudios basados en análisis de la práctica del duelo en otras áreas geográficas o culturales, ya sea el mundo anglosajón, germánico o mediterráneo, han permitido extraer conclusiones aplicadas al estudio del honor y la masculinidad en España.

Las obras dramáticas objeto de estas páginas son indicativas del interés del autor por transmitir a su público un discurso que ponderaba la necesidad de modelar una masculinidad capaz de desvincularse de la violencia interpersonal y evitar así las consecuencias irreparables que se podían desprender de los desafíos. Dicho discurso no es unívoco y se aprecian notables variaciones en el transcurso de la evolución dramática y personal de su autor. Algunos de esos cambios de criterio pueden comprenderse desde la separación de la realidad social y su estilización a través de la creación literaria. Sin embargo, no cabe duda de que la dramaturgia de Bretón contribuye notablemente al debate ideológico que, durante buena parte del siglo XIX y principios del XX, discutió la necesidad de valorar la importancia del hombre como padre y esposo para integrarlo en el discurso de la domesticidad que habitualmente se dirigía a la mujer (Romeo, 2014: 119-126). Priorizar la integridad personal y el bienestar familiar frente a la obligación social de defender públicamente el honor redundaba en la percepción del hombre burgués como paradigma de civismo. El ciudadano ideal podía ser capaz de respetar la ley y asegurar que ningún acto irracional pudiera poner en riesgo a la familia, piedra angular de la sociedad burguesa y elemento racionalizador clave en la segunda mitad del siglo XIX (Peyrou, 2011). No en vano la propia idiosincrasia de Bretón, partidario de un liberalismo moderado y de respeto a la legalidad, transpira con asiduidad en sus obras, en las que constantemente se alude a la necesidad de respetar las leyes y las normas básicas de urbanidad.

Por otro lado, el deseo de vincular al hombre burgués con al ámbito doméstico se alinea sin dificultad con el discurso de género propio del teatro costumbrista, en donde el conflicto argumental suele producirse, desarrollarse y solucionarse en el ámbito privado del hogar. Frente a la pasional aproximación del Romanticismo a la violencia masculina, a menudo fuente de tragedia inevitable, la educación ilustrada de Bretón de los Herreros y su firme creencia en el proyecto político y social del liberalismo posfernandino justifica su perspectiva biempensante y razonable a la hora de valorar la importancia de una virilidad contenida. En las comedias analizadas, se aprecia cómo Bretón presenta un modelo de masculinidad burguesa que no se caracteriza por su deseo de imponerse desde predicados hegemónicos. Al contrario, el duelo se codifica como un riesgo que, lejos de ser inevitable, puede reconducirse a través de la reflexión. Así, la desvinculación de la violencia respecto al concepto de masculinidad normativa es un motivo constante en estas obras y debe entenderse en sentido lato como una manifestación de los discursos de diferente sesgo ideológico, político, legal y científico que incidieron en la redefinición de la masculinidad durante el dieciocho español. No es, sin embargo, la única aproximación posible a esta cuestión en el conjunto de la dramaturgia del autor riojano, encontrándose también personajes que se prestan a recurrir a la violencia y reivindicar su masculinidad forzados por las circunstancias. Algunos ejemplos significativos no considerados para este estudio se encuentran en obras como *El pro y el contra* (1838), *La hipocresía del vicio* (1848), *Memorias de Juan García* (1848) o *La niña del mostrador* (1854), entre otras. Esta contradicción certifica a su vez el doble valor social que se le asignaba al duelo como instrumento de verificación del honor como cualidad inherente al hombre, pero también como instrumento de la violencia reglada que perseguía precisamente evitar el irracional derramamiento de sangre (Mc Mahon *et al.*, 2013). Un análisis pormenorizado de dichas comedias puede sin duda ofrecer argumentos adicionales para dilucidar la relación entre la práctica del duelo y la masculinidad en la dramaturgia bretoniana.

Si bien los desafíos por honor estaban firmemente arraigados en las costumbres españolas de la época, su utilidad social fue constantemente cuestionada hasta su desaparición en las primeras décadas del siglo xx. La dramaturgia bretoniana se caracteriza precisamente por ignorar los argumentos a favor de la función civilizadora que se le atribuía al duelo. Sin descartar aspectos propios de la masculinidad normativa como el valor y la importancia de atributos como la fuerza, los ejemplos revisados muestran que, para Bretón de los Herreros, la razón era la respuesta inicial deseada en la disputa entre rivales. El autocontrol de las pasiones se proponía como una virtud *a priori* para evitar las posibles consecuencias de un enfrentamiento y no como producto o resultado de la práctica de la violencia reglada. Esta, desde la perspectiva del dramaturgo, entrañaba mayor riesgo de merma que beneficio para los interesados. La violencia interpersonal acaba así relegada a un plano secundario respecto a la reflexión y el peso de las emociones que acercan al hombre a un modelo de masculinidad más sensible, campo de estudio del que se ha ocupado Sierra (2013). Finalmente, se ha apuntado en estas páginas la importancia de la mujer en este proceso de redefinición de la masculinidad en obras como *Los sentidos corporales*. En esta comedia, los personajes femeninos se definen por una destacable aptitud para la reflexión y la racionalización de los peligros asociados al duelo. Su capacidad de actuar con independencia en pos de la consecución de objetivos moralmente rectos, dotan a las protagonistas de la comedia de un papel relevante en esta transformación masculina. El desempeño femenino en relación al duelo es motivo merecedor de estudio independiente. Comedias breves como *Ella es él* (1838) o *Por poderes* (1851), pero también obras extensas como *Una noche en Burgos* (1843), *Errar la vocación* (1846) o *La escuela del matrimonio* (1851), entre otras, certifican el papel activo que se le otorga a la mujer para reconducir y atemperar la tendencia del hombre a la demostración violenta de su virilidad. La dramaturgia bretoniana se presenta así a ojos del lector actual como la reacción a discursos superpuestos que confirman la complejidad de relaciones sociales y las ansiedades de género omnipresentes en el siglo xix español.

Quedará sin resolver, eso sí, la incógnita en torno al evento por el que nuestro autor quedó tuerto y si en verdad su participación en ese posible duelo serviría para justificar su insistencia en censurarlo y ridiculizarlo. No parece sino que fue en su vejez cuando Bretón se prestó a retratarse por primera vez mostrando su sien izquierda, contraviniendo su costumbre de ofrecer al retratista su ojo sano. Me refiero al estampado del grabador Bartolomé Maura que data de 1882 y probablemente es copia de una fotografía previa. Aun siendo un perfil diferente al del resto de sus retratos, la sutil idealización a la que el artista somete al modelo solo deja intuir la severa cicatriz que sus biógrafos señalaban, evitando resaltar cualquier detalle explícito de la misma al difuminar su contorno en el rostro del anciano dramaturgo. Mayor singularidad aún reviste un retrato conservado en el Museo del Prado que probablemente no fue objeto de exposición pública y que también lleva la firma del pintor Federico de Madrazo. El dibujo a lápiz está fechado en 1834, un año antes de publicar el grabado de juventud más conocido de Bretón, y forma parte de una serie que incluye también a literatos asimismo habituales de la tertulia de «El Parnasillo» y del círculo de Juan de Grimaldi como eran Larra y Ventura de la Vega. A diferencia de sus dos compañeros y amigos, el retratado está mirando al frente, con su cabeza apenas ladeada. El pintor capta su intensa mirada, pero también enfatiza con un notorio trazo grueso el alcance de la herida que le seccionaba la ceja izquierda. Es el único retrato que se conserva de Bretón sin los característicos anteojos que, haciendo uso una vez más de la especulación, enmascaraban las posibles consecuencias a las que se exponían aquellos que incurrián en ofensas de honor.

## OBRAS CITADAS

ARESTI, Nerea (2020), «La historia de las masculinidades, la otra cara de la historia de género», *Ayer*, n.º 117, pp. 333-347.

BADINTER, Élisabeth (1993), *XY. La identidad masculina*, Madrid, Alianza Editorial.

BLANCO RODRÍGUEZ, Elia (2020), «Rojo de vergüenza y condenado por cobarde: masculinidad, honor y duelos en la España decimonónica», *Ayer*, n.º 120, pp. 171-193.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1827), *Los dos sobrinos o La escuela de los parientes*, Madrid, Imprenta de Miguel de Burgos.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1836), *Me voy de Madrid*, Madrid, Imprenta de Repullés.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1837a), *Muérete y... ¡verás!*, Madrid, Imprenta de Repullés.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1837b), *Una de tantas*, Madrid, Imprenta de Yenes.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1838), *El ¿qué dirán? y el ¿qué se me da a mí?*, Madrid, Imprenta de Repullés.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1841), *La batelera de Pasajes*, Madrid, Imprenta de Repullés.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1843), *Un novio a pedir de boca*, Madrid, Imprenta de Repullés.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1850), *La falsa ilustración*, en *Obras*, Vol. 1, Madrid, Imprenta Nacional, pp. 211-240.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1852), *El novio pasado por agua*, Música de Rafael Hernando. Madrid, Imprenta de C. González.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1854), *Elena*, Madrid, Imprenta de Vicente Lalama.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (1867), *Los sentidos corporales*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

BURGOS SEGÚ, Carmen de (1919), *Fígaro*, Madrid, Imprenta de «Alrededor del mundo».

CAÑAS DE PABLOS, Alberto (2022), «“Worth More Than Life Itself”: Military Honour and the Birth of Its Courts in Spain (1810-1870)», *Journal of Military Ethics*, Vol. 21, n.º 3-4, pp. 304-319.

*Código Penal español* (1822), Madrid, Imprenta Nacional.

CONNELL, Raewyn W. (1995), *Masculinities*, Los Ángeles / Berkeley, University of California Press.

CONNELL, Raewyn W. y James W. MESSERSCHMIDT (2005), «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept», *Gender and Society*, Vol 19, n.º 6, pp. 829-859.

CONSIGLIO, Carlo (1947), «Algunas comedias de Bretón de los Herreros y sus relaciones con Goldoni», *Berceo*, n.º 2, pp. 137-145.

COOK, John A. (1959), *Neo-Classical Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, Southern Methodist University Press.

*Diario de Avisos de Madrid* (1825), n.º 60, 30 de mayo, Madrid, Imprenta de los Diarios, pp. 261-268.

FERNÁNDEZ URENDA, Francisco Javier (2010), «Domesticidad y redención: Tensiones de género en un precedente costumbrista del *Don Juan Tenorio*», *Romance Notes*, Vol. 50, n.º 3, pp. 271-278.

FUERTES ARBOIX, Mònica (2019), «La construcción del discurso nacional español en la obra literaria de Modesto Lafuente», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n.º 25, pp. 115-127.

GARELLI, Patrizia (1998), «Originalidad y significado de la comedia de Manuel Bretón de los Herreros», en Miguel Ángel Muro Munilla (coord.), *Actas del Congreso internacional «Manuel Bretón de los Herreros: 200 Años de Escenarios» (Logroño, 14, 15 y 16 de octubre de 1996)*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 11-22.

RIES, David T. (1996), *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press.

GILMORE, David D. (1990), *Manhood in the Making. Cultural Concepts of Masculinity*, New Haven / London, Yale University Press.

GÓMEZ BRAVO, Gutmaro (2005), «La violencia y sus dinámicas: crimen y castigo en el siglo XIX español», *Historia Social*, n.º 51, pp. 93-110.

HESSE, José (ed.) (1969), *Marcela o ¿A cuál de los tres?*, Madrid, Taurus.

LAFUENTE, Modesto (1846), *Teatro social del siglo XIX, por Fray Gerundio*, Vol. 1, Madrid, Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado.

LARRA, Mariano José de (1835), «Artículo de prensa de Mariano José de Larra», manuscrito, Museo del Romanticismo, Madrid, código de identificación FD3496.

LARRA, Mariano José de (1986), *Artículos varios*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Castalia.

LE GENTIL, Georges (1909), *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la Société Espagnole de 1830 à 1860*, París, Hachette.

LUENGO, Jordi (2018), «Masculinidad reglada en los lances de honor: Desafíos burgueses en el céntit de un fin de época (1870-1910)», *Rubrica contemporanea*, Vol. vii, n.º 13, pp. 59-79.

MARTYKÁNOVÁ, Darina y Marie WALIN (coords.) (2023), *Ser hombre. Las masculinidades en la España del siglo XIX*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

MARTORELL LINARES, Miguel (2023), «“Procuraré morir matando o acabará mi vida”: el duelistas y la muerte», *Vínculos de Historia*, n.º 12, pp. 105-124.

MATEOS FERNÁNDEZ, Juan Carlos (1998), «Cuestión de honor: Los periodistas se batén en duelo», *Historia y Comunicación Social*, n.º 3, pp. 323-341.

MC MAHON, Richard, Joachim EIBACH y Randolph ROTH (2013), «Making Sense of Violence? Reflections on the History of Interpersonal Violence in Europe», *Crime, Histoire & Sociétés*, Vol. 17, n.º 2, pp. 5-26.

MERCER, Leigh (2008), «“A primera sangre”: The Duel as Bourgeois Battleground in Nineteenth-Century Spain», *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 9, n.º 1, pp. 61-74.

MURO, Miguel Ángel (2005), «Bretón de los Herreros y la “Alta Comedia”», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 14, pp. 277-298.

MURO, Miguel Ángel (2017), «El seductor castigado en la comedia de Bretón de los Herreros», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2, pp. 281-295.

OCHOA, Eugenio de (1836), «D. Manuel Bretón de los Herreros», *El Artista*, n.º 2, pp. 1-4.

PAJARÍN DOMÍNGUEZ, Jorge (2019), «Duelo, honor y masculinidad en la literatura española del siglo XIX», en Raquel Sánchez y José Antonio Guillén Berrendero (coords.), *La cultura de la espada. De honor, duelos y otros lances*, Madrid, Dyckinson, pp. 353-412.

PEYROU, Florencia (2011), «Familia y política: Masculinidad y feminidad en el discurso democrático isabelino», *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n.º 25, pp. 149-174.

RAMOS SANTANA, Alberto (coord.) (1997), *La identidad masculina en los siglos XVIII y XIX. VIII encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*. Cádiz 17, 18 y 19 de mayo de 1995, Cádiz, Universidad de Cádiz.

ROCA DE TOGORES, Mariano (1883), *Bretón de los Herreros: recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, M. Tello.

ROMEO, María Cruz (2014), «Domesticidad y política. Las relaciones de género en la sociedad posrevolucionaria», en María Cruz Romeo y María Sierra (coords.), *Historia de las culturas políticas en España y América Latina. Vol. II: La España liberal, 1833-1874*, Madrid, Marcial Pons Ediciones de Historia / Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 89-127.

SÁNCHEZ, Raquel (2020), «“El duelo es una necesidad de los tiempos presentes”: opiniones sobre el carácter civilizador del duelo en la España del siglo XIX», *Memoria y civilización*, n.º 23, pp. 725-745.

SÁNCHEZ, Raquel y José Antonio GUILLÉN BERRENDERO (coords.) (2019), *La cultura de la espada. De honor, duelos y otros lances*, Madrid, Dyckinson.

SIERRA, María (2013), *Género y emociones en el Romanticismo. El teatro de Bretón de los Herreros*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

SPIERENBURG, Pieter (2008), *A History of Murder: Personal Violence in Europe from the Middle Ages to the Present*, Cambridge, Polity Press.

