

6-1995

## Contigo pan y cebolla (1833) de Gorostiza. Una caricatura dramática del primer romanticismo

Juan Carlos Temprano

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Temprano, Juan Carlos, "Contigo pan y cebolla (1833) de Gorostiza. Una caricatura dramática del primer romanticismo", *Teatro. Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 6-7, pp. 151-162

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

# 11

---

## **CONTIGO PAN Y CEBOLLA (1833) DE GOROSTIZA: UNA CARICATURA DRAMÁTICA DEL PRIMER ROMANTICISMO**

**Juan Carlos TEMPRANO**  
(University of Wisconsin)

En 1833 se publica en Londres la obra del veracruzano Manuel Eduardo de Gorostiza, *Contigo pan y cebolla*,<sup>1</sup> obra que a mediados de ese mismo año se estrenó en Madrid, y unos meses después en México. De la representación de Madrid tenemos constancia por una reseña de Larra; de la de México por un curioso anuncio aparecido en el periódico *El Telégrafo* el 4 de diciembre, donde se dice:

Vamos a dar a los amantes del teatro, una noticia que no puede menos de agradarles: y es que, mañana, jueves 5, se representará una comedia nueva y original de nuestro Gorostiza, intitulada *Contigo, pan y cebolla*. Sabemos, igualmente, que su autor la escribió en Londres, con intención de que se estrenara en su patria; pero los españoles obtuvieron, por alguna superchería, una copia y la acaban de representar en Madrid, con todo éxito y con tal entusiasmo, que

---

<sup>1</sup> Londres, Cunningham y Salmon, 1833; existe también una edición, poco conocida, publicada en Madrid en el mismo año por la Imprenta de Repullés.

la *Revista Española* dice que no se había visto igual, desde el *Sí de las niñas*.<sup>2</sup>

Hacía algo más de diez años --coincidentes con la "ominosa década" fernandina-- que Gorostiza había dejado de escribir para el teatro. La emigración forzada había cortado el nexo autor-lector en muchos, y más aún el de autor-público entre los dedicados al teatro. Gorostiza se dio a conocer como poeta dramático en 1818 con el estreno de su *Indulgencia para todos*, y *El jugador*, libre adaptación de la obra con igual título de Jean Francois Regnard, ambas presentadas en el Teatro del Príncipe, en las que hizo el papel de galán el famoso Isidoro Máiquez. De 1819 son *Las costumbres de antaño*, y de 1820 *Tal para cual o Las mujeres y los hombres* y *Don Dieguito*; finalmente y en pleno trienio liberal publicó en 1821 *Una noche de alarma en Madrid* y *Virtud y patriotismo o El primero de enero de 1820*.

La actividad de Gorostiza durante esos años no se limitó sólo al teatro, participó como liberal en la agitada vida política de la época con versos y discursos en las reuniones de las sociedades patrióticas que se llevaron a cabo en el Café Lorencini y en el de La Fontana de Oro. Su amistad con José Joaquín de Mora le llevó a encargarse durante algunos meses de 1820 de la redacción de la *Crónica Científica y Literaria*, a la que antepuso el título de *El Constitucional*, en cuyas páginas Gorostiza predicó la moderación contra la impaciencia de los exaltados ante la lentitud de los cambios realizados por el nuevo régimen. También dio acogida en este periódico a varios artículos que tenían como fin la defensa de los intereses de los pueblos americanos, especialmente uno donde apareció una queja del agravio --en contra de lo dispuesto por la Constitución-- al derecho de representación del virreinato de México, firmado, entre otros, por el diputado de Ultramar José Mariano de Michelena, quien a partir de 1824, como Ministro Plenipotenciario de México en Londres, habría de favorecer tanto a Gorostiza en su destierro. Más tarde, también durante unos breves meses, Gorostiza fue el

---

<sup>2</sup> El primero en mencionar esta noticia fue Enrique de Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del teatro en México*, I, México, 1895, p. 320. Olavarría, no obstante, se equivoca de periódico y lo da como el *Registro Oficial*; la corrección la hizo Lota M. Spell en "Notas on Gorostiza", *The Hispanic American Historical Review*, 1958, 256-259. El artículo de la *Revista Española* mencionado en la noticia es precisamente la reseña de Larra que publicó el 9 de julio de 1833 (Cfr. Larra, *Artículos de crítica literaria y artística*, II, Madrid, Clásicos Castellanos, 1940, págs. 85-93).

editor del *Correo General de Madrid*, al que de nuevo antepuso el título de *El Constitucional*.<sup>3</sup>

Las coincidencias con Mora y otros patriotas liberales se dieron no solamente en el ámbito político, sino también en el literario. En la segunda etapa (1817-1820) de la famosa "polémica calderoniana", Mora y sobre todo Alcalá Galiano atacaron desde su posición neoclásica y liberal el teatro calderoniano defendido por el preromántico Juan Nicolás Boehl de Faber, sobre todo el que lo identificaba con el catolicismo español tradicional y seguía la línea culteranista de Góngora.<sup>4</sup> Gorostiza, si bien no participó directamente en esta polémica, en un ensayo suyo sobre la decadencia del antiguo teatro español critica y culpa a Góngora por haber fundado "la funesta *escuela* que adulteró primero nuestra poesía y promovió en seguida la total decadencia de nuestra literatura." Las aberraciones de Góngora y sus seguidores se hicieron notar también en el teatro:

Díganlo si no Calderón, que al mismo tiempo que se mofaba en la mayor parte de sus comedias familiares de todo aquel que hablaba culto [...] caía, sin embargo, en iguales o superiores extra-vagancias así que quería elevarse un poco.

En sus comedias heroicas se le fueron por lo mismo con más facilidad los estribos, y en ellas se encuentran quizá hipérboles más altisonantes y descuidos en mayor número que en todas las producciones reunidas de sus contemporáneos [...].

¿Qué diremos de sus *autos sacramentales*, en donde retrocedió a la infancia de la *escena*, y reviviendo los *misterios* de nuestros primeros poetas, presentó a los españoles del siglo XVII las mismas rapsodias con que se entretuvieron apenas los del siglo XIV? Allí se personificaban las virtudes y los vicios, se sostenían verdaderas controversias sobre las cuestiones más abstractas, se confundían los entes morales con los seres que en realidad habían existido, se les hacía conversar juntos y agotar en su diálogo todas las preciosidades del nuevo dialecto, y para que nada faltase en los *monstruos* dramáticos, se cuidaba siempre de que hubiese entre sus interlocutores alguno que desempeñara el papel de *traidor*, y alguno

---

<sup>3</sup> Para más detalles, ver Luis Monguió, "M. É. de Gorostiza, director de periódicos en Madrid, 1820-1821", *Homenaje a Rodríguez Moñino*, I, Madrid, Castalia, 1966, págs. 413-424.

<sup>4</sup> Un lúcido análisis de esta polémica aparece en Vicente Llorens, *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1979, págs. 11-28.

el de *gracioso*. Para el primero se solía echar mano de la *avaricia*, y al segundo por lo común le tocaba a la *mentira* o a la *embriaguez*.<sup>5</sup>

Como consecuencia del restablecimiento del régimen absoluto en 1823, Gorostiza tuvo que abandonar España, adonde nunca más regresaría, y se dirigió a Inglaterra. Allí, gracias a su origen mexicano y a su amistad con Michelena, tuvo la oportunidad de comenzar una nueva faceta de su vida, la de diplomático, como representante de la nueva República de México ante las cortes de los Países Bajos, Ciudades Anseáticas, París, y finalmente Londres, donde llegó a ocupar el puesto de Ministro Plenipotenciario hasta su regreso a México en 1833.<sup>6</sup> Durante esta época, como ya se dijo, si bien dejó de escribir para el teatro, no abandonó su intereses literarios totalmente. En 1824 publicó en la revista *New Monthly Magazine*, dirigida por el poeta Thomas Campbell, una serie de artículos bajo el título "On the Modern Spanish Theatre",<sup>7</sup> y se ocupó en 1825 de editar en Bruselas una selección de su teatro, que amplió una años más tarde en París.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> El artículo bajo el título de "Culteranismo" está recogido por Armando de Marfa y Campos en *Manuel Eduardo de Gorostiza y su tiempo*, México, 1959, págs. 398-407, y aparece fechado en Londres en 1822. La cita aparece en las páginas 404-405. Este mismo artículo corresponde casi exactamente al primero de los publicados en el *New Monthly Magazine* dos años más tarde bajo el título "Decline of the Ancient Theatre" (ver más adelante la nota 7 para más detalles).

<sup>6</sup> Armando de Marfa y Campos, op. cit. p. 149.

<sup>7</sup> El primero con el título ya indicado de "Decline of the Ancient Theatre" apareció en X, 1824, págs. 328-333, con una nota del editor Campbell que dice: "The present article has been sent us by one of the most distinguished modern Spanish writers on the stage, who has sought in England an asylum against the tender mercies of the most 'absolute king'". El segundo (X, 1824, págs. 502-507), constituye un repaso de los principales autores dramáticos del siglo XVIII hasta Moratín. El tercero (XI, 1824, págs. 87-92), está dedicado casi completamente a Moratín y su obra. En el cuarto y último (XI, 1824, págs. 186-192), se dedica a comentar el problema de las representaciones y la escasa formación de los actores, a la vez que aprovecha para hacer un gran elogio de Isidoro Máiquez.

La amistad de Campbell con Gorostiza, sus conversaciones literarias, y la serie de artículos sobre el teatro español publicada en Inglaterra son recordadas por Cyrus Redding en *Literary Reminiscences and Memoirs of Thomas Campbell*, I, Londres, 1860, págs. 318-321.

<sup>8</sup> *Teatro escogido*, Bruselas, en Casa de Tarlier, dos volúmenes, y contiene *Indulgencia para todos*, *El jugador*, *Don Dieguito*, y *El amigo íntimo*. Al comparar esta edición con la que había publicado en París en 1822 bajo el título de *Teatro Original de*

Volviendo ahora a la obra objeto de este trabajo, se ha venido diciendo que "unas relaciones de su hija doña Luisa con cierto joven español de buena cuna y brillantes cualidades, pero emigrado y sin recursos para establecerse, inspiraron a Gorostiza su comedia *Contigo, pan y cebolla* con que hizo desistir a su hija de un casamiento que él no aprobaba."<sup>9</sup> Bien es posible que la génesis de la idea de Gorostiza se hallase en semejante situación familiar. Nada en el texto lo impide: la heroína, Matilde, se insiste en que tiene diecisiete años, y la hija de Gorostiza contaba en el momento de publicarse la obra unos dieciocho.<sup>10</sup> No obstante, creo firmemente que *Contigo pan y cebolla*, más que reacción a una situación familiar, constituye un comentario satírico de cierto grupo de la sociedad de su tiempo y de la novela romántica de importación, llevado a cabo por medio de lo que Gorostiza creyó debía ser el teatro y de su lectura e interpretación cervantinas.

Sobre el teatro Gorostiza consideraba que:

Si bien es cierto que uno de los capitales objetos de la representación escénica es la mejora y pulimento de las costumbres públicas, no lo es menos que estas mismas costumbres influyen sobradamente sobre toda composición dramática, puesto que ellas les prestan las diversas tintas con que éstas se dibujan. Así es, que cuando un autor poco filósofo bosqueja para la escena un cuadro que no está en la naturaleza de las cosas o porque es inverosímil, o porque representa hábitos desconocidos, puede desde luego asegurarse que no consigue llenar el fin moral que al escribir se propuso. Necesítase, en

---

M. E. de Gorostiza, *natural de Veracruz*, dedicada toda ella a Moratín, y que contenía *Indulgencia...*, *Tal para cual*, *Las costumbres de antaño* (ésta dedicada al Rey), y *Don Dieguito*, es de notar no sólo la sustitución de dos obras, sobre todo el de *Las costumbres...* (cfr. Carlos Miguel Suárez Radillo, *El teatro neoclásico y costumbrista hispanoamericano*, I, Madrid, Cultura Hispánica, 1984, págs. 113-117, para una comparación con la refundición hecha por Gorostiza mismo años más tarde en México), sino también el que ahora se llama *ciudadano mexicano*.

La apliación de 1826, *Apéndice al Teatro Escogido*, París, Rosa y cía., en dos volúmenes, contiene dos refundiciones: *También hay secreto en mujer* de la de Calderón, *Bien vengas mal si vienes solo*, y *Lo que son las mujeres* de Francisco Rojas Zorrilla.

<sup>9</sup> Lo menciona por primera vez, como dato recibido de uno de los hijos de Gorostiza, José María Roa Bárcena en *Datos y apuntes para la biografía de D. Manuel Eduardo de Gorostiza*, México, 1876, p. 130.

<sup>10</sup> Armando de María y Campos, op. cit., p. 43.

semejantes casos, que el espectador se reconozca, mal que le pese, o por lo menos que reconozca a su vecino.<sup>11</sup>

Más adelante, con actitud neoclásica, indica que el primordial objeto del arte dramático es "el de instruir deleitando." Y alaba a aquellos autores que supieron enseñar o reprender a sus semejantes aunque tuvieran que intimidarles o avergonzarles, porque "en no pocas veces hay que contemporizar con muchas debilidades, para hacer la guerra con sus propias armas."<sup>12</sup>

Los hábitos y espectadores que se debían reconocer en *Contigo pan y cebolla* era el crecido número, existente en toda Europa, de jóvenes damas dadas a la moda del "gusto romántico", y que en España debía su existencia a la lectura de la penetración en masa de traducciones de novelas románticas.<sup>13</sup> Muy claramente lo indica el irónico parlamento de don Eduardo, con que se cierra la obra:

Y que mi Matilde, sólo con vivir con su padre y por disfrutar a su lado de las ruines comodidades de la vida, sacrifica magnánima todos los placeres de la indigencia, que por más que digan aquellos que los han conocido sin buscarlos... ni merecerlos... tienen con todo mucho mérito a los ojos de... las jóvenes de diecisiete años que leen novelas.<sup>14</sup>

Bien pudo ser Cervantes el modelo de semejante explícita declaración de la intención de la obra. Gorostiza, como los lectores de su generación, vió en el *Quijote* precisamente lo que el "amigo del autor" declara en el prólogo de la primera parte, el que "todo él es una invectiva contra los libros de caballerías", y lo que Cide Hamete Benengeli reitera al final de la obra: "no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas

---

<sup>11</sup> En "Reflexiones sobre el antiguo teatro español", recogido por Armando de María y Campos, op. cit., págs. 408-417. La cita proviene de la p. 408.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>13</sup> Este tema está estudiado en el excelente libro de José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1972.

<sup>14</sup> En las citas sigo la edición de Gerardo de Luzuriaga y Richard Reeve en *Los Clásicos del Teatro Hispano Americano*, México, Fondo del Cultura Económica, p. 250. En lo sucesivo daré en el texto, entre paréntesis, el número de la página correspondiente.

historias de los libros de caballerías."<sup>15</sup> De Cervantes también debió tomar el cruce de crítica de géneros. Si él critica la novela romántica desde la escena teatral, Cervantes lo había hecho del teatro desde el género que estaba creando en la conversación que sostienen el cura y el canónigo al final de la primera parte. Me lleva a pensar así no sólo los elementos cervantinos que se encuentran en la obra, a alguno de los cuales me referiré más adelante, sino una significativa declaración del propio Gorostiza. Al comentar la figura y producción dramática de Moratín en uno de los artículos publicados en el *New Monthly Magazine*, destaca *La comedia nueva o El Café* precisamente por haber utilizado las armas del ridículo como antídoto del pésimo, pero exitoso, teatro de Comella, al que totalmente desplazó, y declara que la obra de Moratín se convirtió en el "*Don Quijote* de la escena española."<sup>16</sup>

Matilde, la heroína de *Contigo pan y cebolla*, es una caricatura de la "niña romántica" aderezada con todos los ingredientes de tal figura. Bruno, el fiel criado de la casa, nos informa al principio del primer acto la forma en que la joven consume gran parte de su tiempo: "Y en tocando [...] con un libraco de historia o sucedido, de éstos que tienen el forro colorado, ya no ha de saber dejarlo de la mano hasta apurar si don Fulano, el de los ojos dormidos y pelo crespo, es hijo o no de su padre, y si se casa o no se casa con la joven boquirrubia que se muere por sus pedazos, y que es cuando menos sobrina del Papamoscas de Burgos: todo mentiras" (p. 205). Reminiscente, obvia decirlo, de los pasatiempos de don Quijote. La identificación de esos "libracos de historias" con las novelas románticas no sólo se sugiere con la burla de los asuntos tratados, sino por la descripción física de tener "el forro colorado".

---

<sup>15</sup> Esto es lo que se desprende de los comentarios que de Cervantes y su novela hacen por lo general los escritores y tratadistas de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Sirva como ejemplo las declaraciones que un inteligente lector como Cadalso presenta en sus *Cartas Marruecas*. En la "Introducción" explícitamente dice que Cervantes "compuso su inmortal novela, en que critica con tanto acierto algunas viciosas costumbres de nuestros abuelos", si bien más adelante indica su duda de que la crítica de costumbres fuese su verdadero objetivo: "En esta nación hay un libro muy aplaudido [el *Quijote*] por todas las demás. Lo he leído, y me ha gustado sin duda; pero no deja de mortificarme la sospecha de que el sentido literal es uno, y el verdadero es otro muy diferente." (Madrid, Clásicos Castellanos, 1963, págs. 1 y 147.

<sup>16</sup> "Nothing indeed now remained for poor Comella, but to abdicate his theatrical sovereignty; so decisive was the victory gained by his adversary [...] The production [of the 'Coffee-house'] continues a stock-piece, and will do so whilst a theatre shall exist in the Peninsula. The sanction of posterity is additionally insured to it, from its having proved itself de *Don Quijote* of the Spanish stage" (XI, 1824, p. 90).



Como resultado de sus lecturas, Matilde funde o confunde su propia vida con la de la ficción novelesca y organiza su vida con el fin de hacer de ella una vasta producción romántica. En vez de comer guisados y ensalada, toma té a la inglesa, y ante cualquier situación que no puede controlar entra en crisis y se retira a su "cuarto... a suspirar... a llorar... a poner[se] un vestido blanco... y el pelo a la Malibrán", preocupada de si estará planchada su "collereta a la Marfa Estuardo" (p. 209). De tal forma se encuentra ensimismada en su poético mundo que está ajen a no sólo a las cosas más ordinarias de la rutina casera, tal como la de la llegada del diario aguador, sino que incluso desconoce la condición social y económica del que supuestamente está enamorada. Nunca le ha permitido a su pretendiente, Eduardo, informarle de su posición:

Porque ni entonces quise, ni ahora quiero oír hablar de intereses ni parentescos. Eso queda bueno cuando se trata de esos monstruosos enlaces que se ven por ahí, en donde todo se ajusta como libra de peras, y en donde se quiere averiguar antes si habrá luego qué comer, o si habrá con qué educar los hijos que vendrán o que quizá no vendrán. ¿Y yo había de pensar en eso? No, Eduardo, no; yo le quiero a usted más que a mi vida, pero sólo por usted, créame usted, por usted solo (p. 208).

Al bonachón del padre, el viudo don Pedro, le agrada la posibilidad de que Eduardo sea su yerno por su "nacimiento ilustre, mayorazgo crecido, educación, talento, moralidad... Y el ser sobre todo sobrino y heredero" (p. 210) de su mejor amigo. No lo convierte Gorostiza, sin embargo, en el padre dogmático y dictador del futuro de la hija, sino que como prudente, experimentado, y buen conocedor de las veleidades de Matilde, actúa con cierta sabiduría irónica y le indica a su posible yerno que todo dependerá de ella, a la vez que ayuda a prepararlo informándole de una serie de casos, verídicos o no, de anteriores pretendientes a los que su hija ha rechazado a última hora sin razón alguna.

Mientras tanto, Matilde ha preparado todo un discurso novelesco para su padre, a quien cree, o pretende, ignorante de sus relaciones amorosas:

¡Ah, padre mío, y qué criminal debo de aparecer a los ojos de usted! Ya sé que debía consultarle antes de comprometerme; ya sé que debía después... Haber seguido humilde los consejos de su experiencia, de su cariño; pero ¡ay! que no pude, porque arrastrada por una pasión irresistible... Que como una erupción volcánica... (p. 212).

Ante la llamada de atención de Eduardo sobre los intentos de interrupción de don Pedro, Matilde exclama: "Calle usted, no me distraiga", y continúa su discurso:

...se apoderó de mi pobre corazón, que estaba enfermo... que no había hasta entonces amado... Con todo, padre mío, no crea usted que trato de rebelarme contra su autoridad, y si el hombre de mi elección no mereciese, como me temo, el sufragio de usted... Entonces... no seré nunca de otro... eso no... pero gemiré en silencio sin ser suya o iré a sepultarme en las lobregueces del claustro (págs. 212-213).

Matilde, como don Quijote, no hace sino hablar con palabras extrañas de las obras leídas; y como en la obra cervantina la realidad circundante no corresponde con las mistificaciones de los protagonistas. Al enterarse que don Pedro no se opone al matrimonio y que la condición social y económica de Eduardo es exactamente lo contrario de lo que su imaginación hubiera deseado, su ardor amoroso se apaga repentinamente, ya que los obstáculos esperados han desaparecido, y decide reconsiderar la situación.

Eduardo, que sabe perfectamente de qué pie cojea Matilde, concibe, con la colaboración de su futuro suegro, un plan para obtener de nuevo el favor de ella. Se finge desheredado y dispuesto a partir a algún país "agreste y selvático", donde poder pasar el resto de su mísera existencia. Sutil y maliciosamente hace que Matilde se interese de nuevo por su caso al mencionar novelescamente la patria de Pablo y Virginia, y le sugiere que " en media hora" y en secreto se escape con él para contraer matrimonio. La inesperada y extravagante propuesta, demasiado extraordinaria incluso para una Matilde, va acompañada de una ininterrumpida presentación de preparativos ya realizados: el tener dispuestos "cura, testigos, cuarto en que vivir, un poco alto sin duda... como que está en un quinto piso... pero en buena calle... en la calle del Desengaño... en fin nada falta... sino que usted se decida" (p. 228). El titubeo de Matilde es contrarrestado con la mención de los casos de heroínas novelescas como Malvina, Etelvina y Carolina, todas ellas víctimas por "andarse con miramientos". Matilde, ante la acumulación de ejemplos, accede y le indica que se preparará y llevará consigo tan solo: "Una muda o dos cuando más, con las cartas que usted me ha escrito, el retrato de Atala, la sortija de alianza y la rosa que usted me regaló en el primer rigodón que bailamos juntos, y que conservo en polvo, envuelta en un papel de seda" (p.230).

Al anochecer, Matilde, ante los frustrados intentos del fiel criado Bruno por impedirlo, quien como Sancho no es exactamente capaz de comprender lo que ocurre a su alrededor, abandona la casa melodramáticamente. A oscuras, se despidе de los objetos que la han rodeado desde su niñez, deja una carta a su padre "más tierna que la de Clari en la ópera", y sale por la ventana en vez de la puerta, pues "eso cualquiera lo haría... y es también menos dramático" (p. 236).

Hasta aquí Eduardo no ha hecho sino conformar la situación y el personaje ficticio que de sí mismo ha creado con todo el ambiente romántico esperado por la imaginación novelesca de su amada. Al día siguiente (cuarto y último acto), ya

instalados en el cuarto de la calle Desengaño, Eduardo, con cierta dulce malicia, no se demora ni deja ocasión de mostrar a su desubicada esposa los inconvenientes de vivir en semejante paupérrima situación.

Coadyuban a su propósito los diferentes enfrentamientos que Matilde tiene que sufrir a solas: el del insolente casero que exige el pago del alquiler, la intromisión de una vecina vulgar y cotilla, y el encuentro muy revelador con una antigua amiga de colegio, Clementina, hoy marquesa por haberse casado no por excelsos ideales amorosos sino por el más puro pragmatismo.

Matilde en sus nuevas circunstancias se encuentra totalmente confusa, pues aunque ha "leído mil descripciones muy verídicas" de la pobreza vivida por muchas heroínas, al tener que experimentarlas ella misma, no puede menos que quejarse, como don Quijote en tantas ocasiones, contra los "¡Pícaros autores, [haberse dejado] precisamente en el tintero lo que las pobres habían tenido que trabajar entre sus cuatro paredes!" (p. 244). Cuando don Pedro aparece para sugerirles que se vayan a vivir con él, Matilde accede un tanto avergonzada y sin gran esfuerzo a volver al hogar paterno.

Eduardo, homónimo de Gorostiza --¡no hay que olvidar este detalle!-- ha llevado a cabo con la ayuda de don Pedro (nombre bajo el que se ocultó Moratín en su *Comedia nueva o El Café*) el engaño de *desengañar* a Matilde (especie de Quijote con faldas), utilizando como armas las mismas que quiso combatir: las novelas románticas o "libracos de historia o sucedido" y sus influencias en las jóvenes lectoras, específicamente en la de la joven Matilde.

La mención del lugar de nacimiento de Pablo y Virginia fue lo que provocó el interés de Matilde por la situación fingida de Eduardo. Fue precisamente esta novela de Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814), como ya señaló Montesinos, "uno de los libros que más contribuyeron al primer romanticismo, uno de los mayores estímulos de la nueva sensibilidad."<sup>17</sup> En los años anteriores a la publicación de *Contigo pan y cebolla* fue una de las novelas más leídas, o al menos más vendidas, como se desprende del alto número de ediciones publicadas. En la misma línea se encuentran las novelas, intituladas con los nombres de sus heroínas, aludidas para convencer a Matilde. Carolina, no es otra sino la de *Carolina de Lichtfield* de Isabelle de Bottens (1751-1832), Baronesa de Montolieu, obra también de la que existen múltiples ediciones; Etelvina, parece ser la de la anónima *Etelvina o Historia de la baronesa de Castle Acre*, de la que existen, al

---

<sup>17</sup> *Introducción a...*, p. 25.

menos dos ediciones; y *Malvina*, la de *Malvina* de Mme. Cottin (1770-1807), muy difundida a través de la colección de Cabrerizo.<sup>18</sup>

En la caracterización de Matilde como "niña romántica" no se olvidó Gorostiza del mínimo detalle. Así lo refleja el apego que posee por el retrato de Atala moribunda, derivado sin duda de la lectura de uno de los libros de mayor éxito en esa época; la representación física de la protagonista Atala contribuye en la mente de Matilde a convertir el ente novelesco en algo real y corpóreo. Lo mismo podría decirse de su aficción a los suspiros; Matilde suspira ante cualquier situación de crisis, pero incluso exige a Eduardo que lo haga mientras la espera bajo la ventana el día de la huida, motivo tomado de las novelas de Victor Arlincourt (1789-1856).<sup>19</sup> Un último detalle al que haré referencia es el de su aficción por la ópera, como parece deducirse de la mención de la carta que escribe a su padre a imitación de la de Clari. Este último referente es bien posible que se le escapase a la mayoría de los asistentes a la representación el día del estreno, así como a los lectores de la obra. *Clari*, la ópera de Jacques Francois Halévy, autor de la más conocida *La judía*, se había estrenado en París en 1828, cantando el papel principal la ya mencionada María Malibrán.

Resumiendo, creo que Manuel Eduardo de Gorostiza intentó en *Contigo pan y cebolla*, desde su formación e ideología clasicistas y a través de una moderada sátira, combatir la nueva sensibilidad literaria, sobre todo la influencia en los lectores de un género no de su agrado: la novela romántica de importación. Para ello se basó en dos precedentes: el de Cervantes y el de Moratín. La severidad y acritud de este último las suaviza con fuertes dosis de comicidad e ingeniosidad en los diálogos y en las situaciones tomadas del primero. Si sus modelos, con cierta salvedad en el caso cervantino, tuvieron como resultado el hacer desaparecer el objeto de su crítica, en el caso de Gorostiza continuó con total éxito, al menos, por toda una entera generación. Todavía Antonio Flores en su *La sociedad de 1850* se burla de los resabios románticos de las madres de su día, las que fueron hijas en tiempos de nuestro autor.<sup>20</sup> No obstante, a Gorostiza le cabe el honor de

---

<sup>18</sup> Las ediciones específicas se hallan mencionadas en el "Esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)" en la obra ya citada de Montesinos, *Introducción a...*, págs. 147-276.

<sup>19</sup> Las obras de este hoy oscuro escritor se tradujeron a todas las importantes lenguas europeas y constituyó uno de los éxitos editoriales más importantes de la época (cfr. Montesinos, op. cit., págs. 56-57, y para las ediciones en español págs. 155-158).

<sup>20</sup> Ver el capítulo "El sí de las madres" (págs. 97-106) en la selección que bajo este título aparece la obra de Flores, *Hoy o la sociedad del vapor en 1850* publicada por Jorge Campos, Madrid, Alianza, 1968.

ser el primero en llevar la problemática romántica, para satirizarla desde luego, a la escena hispana, antes de que el teatro mismo diese entrada al drama romántico propiamente dicho con el *Don Alvaro* del Duque de Rivas, estrenado dos años más tarde.

---

Otros, después de Gorostiza, hicieron también de esta manía romántica el objeto de su burla y sátira, como Mesonero Romanos en *Las niñas del día*, A. M. Segovia en *Dulcidea o la dama romántica*, y Bretón en algunos pasajes de sus comedias.