

LA SINGULARIDAD DEL COSTUMBRISMO
DRAMÁTICO DE NARCISO SERRA:
¡DON TOMÁS! (1858) O EL INICIO
DE LA ALTA COMEDIA POSTROMÁNTICA

Por Víctor Cantero García

Pecaríamos de pretenciosos, a la par que de injustos si tratásemos de atribuir al modesto Narciso Serra el liderazgo en la consolidación del modelo dramático costumbrista en la segunda mitad del XIX. A estas alturas nadie pone en cuestión que dicho lugar le corresponde a Bretón de los Herreros, sin que por ello ignoremos que autores de segundo orden, como Serra, fueron esenciales para dar el salto definitivo desde la comedia de costumbres a la denominada “alta comedia” postromántica. Es justo en esa prolongación del modelo cómico bretoniano donde nuestro autor encuentra su propio espacio dramático, circunstancia en la que hasta la fecha no ha reparado de forma explícita la crítica.

Convencido de ello, analicé y leí la pieza cómica *¡Don Tomás!* (1858) y encontré en la misma elementos suficientemente interesantes como para que ni el gran público ni los especialistas siguiesen ignorando la gran labor que Narciso Serra desarrolló como dramaturgo a lo largo de su corta y azarosa existencia. De aquella lectura inicial surge este artículo, cuya intención es mostrar al lector que la fama que Serra logró en vida no fue fruto de la casualidad. Tanto en esta como en otras de sus obras se aprecia su habilidad para plasmar en cuadros de costumbres lo más típico y auténtico de la burguesía madrileña. Comedias en las que no falta la intención satírico-burlesca de sus escenas y el dinamismo y vivacidad de los diálogos.

¡Don Tomás! es, sin duda, un ejemplo inestimable de lo mucho que Serra contribuyó al auge y difusión popular de la comedia de costumbres. Dedicamos este artículo al estudio de los elementos dramáticos de esta pieza, así como a la ubicación de los mismos en un contexto espacio-temporal en el que las comedias costumbristas seguían haciendo las delicias de un público madrileño ávido de diversión y entretenimiento. No pretende el autor realizar aquí una profunda revisión

de los componentes teóricos sobre los que se sustenta la comedia de costumbres como género literario, ni mucho menos se trata de traer a colación los conceptos de la teoría literaria que hacen al caso para ponerlos en cuestión. Nuestro propósito es mucho más sencillo, a saber: recuperar para la memoria del lector la importancia que tuvo Narciso Serra en el advenimiento de la “alta comedia”.

1.- NARCISO SERRA: DE LAS GLORIAS DE LA MILICIA A LOS CLAMORES DE LA ESCENA.

Establecer de forma breve el itinerario biográfico de nuestro autor ha de sernos de gran utilidad para conocer el verdadero alcance de su producción dramática. De entrada hemos de precisar que nada hacía suponer que quien fuera hijo natural del renombrado general Ros de Olano ¹ acabaría sus días como popular dramaturgo. Nace Serra el 24 de febrero de 1830 en Madrid y se le adjudica el apellido de Sáenz-Díez propio de un supuesto padre, pues era obvio que se hacía necesario ocultar su condición de hijo extramatrimonial. ²

Inicia el escritor sus estudios primarios sin que en ellos haya nada digno de mención, a no ser su precoz habilidad para componer versos. Tanto es así que con tan sólo 6 años, en febrero de 1840, Hatzenbusch le preguntó que cuántos años tenía, y el niño Serra le contestó:

Se lo diré sin engaños,
que en un niño sientan mal.
Voy a cumplir diez años
el martes de Carnaval.³

Una destreza que tendría que aguardar su tiempo hasta verse plenamente desarrollada.

¹ Como precisa Narciso Alonso Cortés algunos biógrafos de Serra apuntan a que fue hijo de un médico. Sin embargo, la adjudicación de dicha paternidad es errónea, toda vez que tal como precisa Julio Nombela: “Narciso Serra del que se admiran su talento y su asombrosa capacidad para versificar era hijo natural del general Ros de Olano.” Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos*. Vol. 2, Madrid, Última Moda, 1909-1991, p. 102.

² Tal como sostiene Federico Sainz de Robles: “su partida de nacimiento está fechada el 24.2.1830, en la parroquia de San Ginés, de Madrid. En dicha partida consta que fue su madre Dña. Carlota Serra, de 24 años, y su padre, el riojano D. Alejandro Sáenz-Díez, de 42 años”. Federico Sainz de Robles, *Ensayo de un Diccionario de Literatura*, Vol. 2, Madrid, Aguilar, 1964, p. 1100. Extraño nos resulta la adjudicación de este padre ficticio, ya que en la práctica fue el tío materno de nuestro autor quien asumió la citada paternidad y se preocupó de que recibiera una esmerada educación básica.

³ En opinión de Manuel Ovilo y Otero existen más muestras de la precocidad de Serra, pues con tan solo 10 años (1844) tuvo el honor de que: “su primera composición fuera publicada por el periódico *El Parnaso de los niños*.” Manuel Ovilo y Otero, *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*, Vol. 2, París, Librería de Rosa y Bouret, 1859, p. 205.

Acabada la formación básica, la madre de nuestro dramaturgo se empeñó en que ingresara en el Colegio General militar con el fin de que se graduase como profesional de las fuerzas armadas. Un intento que no prosperó gracias al estudio, sino por otros senderos bien distintos, como veremos más adelante. Lo cierto es que Serra cuenta con 18 años cuando ya se ha abierto paso en el mundo teatral con el estreno exitoso de dos de sus primeras comedias: *Mi mamá* (1848) y *La boda de Quevedo* (1848). A ello hemos de añadir que ya en esta época había hecho sus primeros pinitos como actor y director de una compañía de cómicos de la legua, pero con escaso acierto.⁴

Desde los 18 a los 24 vive nuestro autor la flor de su juventud en una España convulsionada por los motines, pronunciamientos e intentonas golpistas que acabaron con la revolución de 1854. Nos referimos a un periodo en el que la literatura mantenía un carácter excesivamente formal y clásico, lo que hacía muy difícil que los principiantes se codeasen con los autores consagrados. Pero estas dificultades no menguaron el ánimo del joven escritor; antes al contrario, tras el éxito cosechado con *La boda de Quevedo* - en el que tuvo mucho que ver la impecable actuación de Julián Romea, entre otros - Serra entra por méritos propios en el selecto club de los dramaturgos más apreciados del momento. Consciente nuestro autor de que lo que necesitaba era una oportunidad, tanto para saltar a la fama como para conseguir una graduación militar no lograda por el camino del estudio, tal oportunidad se la brindó el pronunciamiento de Vicálvaro del 28 de junio de 1854. El Gobierno presidido por el Conde de San Luis había cometido una serie de torpezas y atropellos contra la población, circunstancia que soliviantó los ánimos del Partido Liberal. Los liberales envían un manifiesto a la Reina Isabel II en el que se acusa a sus ministros de despilfarradores e interesados, pues hacían los contratos del nuevo ferrocarril buscando comisiones y vendían de forma vergonzosa los terrenos públicos. Tanto malestar dio paso al levantamiento militar del Campo de los Guardias, (Vicálvaro) al frente del cual se situó el general Ros de Olano.

Serra, guiado más por el oportunismo del momento y por su afán de protagonismo que por la proclama Liberal,⁵ se unió a los generales golpistas y los acompañó en su regreso triunfal a Madrid. Nuestro autor participó directamente en la refriega⁶ y después de haber sido presentado a O'Donnell, este le nombró alférez

⁴ Según nos informa José Fernández Bremón: "Serra fue director y actor alternativamente, y los que recuerdan haberle visto actuar sostienen que era mal actor, a lo que contribuyó en parte su sordeza". José Fernández Bremón, "Don Narciso", *Autores Dramáticos Contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*. Ed. Cánovas del Castillo, Vol. 1, Madrid, Imprenta Fortanet, 1884, p. 347.

⁵ Esto no quiere decir que Serra no sintiese cierta simpatía por el programa político de los liberales, pues de hecho dedica a O'Donnell una de sus obras más importantes: *El amor y la Gaceta*. Un gesto que repitió con otros afamados liberales, tal es el caso de Domingo Dulce, a quien dedica *El alma del rey García*, y de Fernando Serrano, con *El todo por el todo*.

⁶ Al parecer se portó Serra como un bravo soldado, sufriendo un percance que estuvo a punto de

de caballería. Pocos meses después ascendió a oficial de coraceros y de aquí pasó a obtener el rango de teniente adscrito al Regimiento de Borbón. Es en estos años cuando el dramaturgo vive a caballo entre el reiterado incumplimiento de sus obligaciones militares y su dedicación desordenada a la producción literaria. Nos referimos a los ocho años más desarreglados y bohemios de su vida (1855-1862). Su aspecto era desaliñado y por toda indumentaria su uniforme siempre manchado o deslucido, extremos que al parecer no le preocupaban. Amparado en su fama como poeta y en el prestigio de sus galones se dedicó a la vida donjuanesca: mujeres, juego y francachelas. A tal punto llegaron el descuido de sus obligaciones laborales y las consecuencias que ello le pudiera acarrear, que pidió la licencia absoluta tan pronto fue obligado por un coronel estricto no sólo a cumplir las ordenanzas y sino también a trasladarse de destino.

Sin embargo, y por paradójico que parezca, esta fue la etapa de mayor creatividad literaria de nuestro autor y en la que cosechó los mayores aplausos del público con piezas como: *El diablo a cuchilladas* (1854), *El querer y el rascar* (1856), *El reloj de San Plácido* (1858), *La calle de la Montera* (1859), *El último mono* (1859), *Nadie se muere hasta que Dios no quiere* (1860) y *¡Don Tomás!* (1858), pieza esta última objeto de nuestro estudio. Serra se convierte en un autor muy popular y es muy favorecido por el público asiduo a los teatros. Para este público que le es fiel escribe sin descanso, su actividad es tan frenética que casi no corrige sus textos, los cuales son representados sobre todo en dos teatros: el Príncipe y la Zarzuela.

Al contrario de lo que cabría pensar, tanto trabajo no le reportaba al escritor los ingresos necesarios para vivir de una forma digna. Para hacer frente a la penuria tuvo que acudir a la Unión Liberal, grupo político que le proporcionó un puesto de oficial en el Ministerio de la Gobernación. Justo acababa de encontrar acomodo en su nuevo empleo cuando la mala suerte vino a truncar por completo su salud y su fama. En 1861 sufre un ataque de apoplejía que lo inmoviliza casi por completo. Esta desgracia mermó su capacidad para escribir y puso en grandes apuros su supervivencia. Aprietos que desaparecieron temporalmente entre 1864 y 1868 al desempeñar el cargo de censor de teatros. Abolida la censura dramática por el nuevo Gobierno revolucionario, la sombra de la escasez volvió a entristecer su vida. A tal extremo llegó la cuestión que dos periódicos: *La Época* y *La Gaceta Popular* abrieron una suscripción para socorrerlo, si bien la iniciativa tuvo escaso éxito. Fue en 1873 y tras las presiones ejercidas por el Casino de la Prensa cuando el Conde de Toreno, por entonces ministro, accedió dar a nuestro autor un destino en el Ministerio de Fomento con una paga de 20.000 reales anuales.

costarle la vida. Herido grave y abandonado a su suerte en unos trigos, permaneció allí desangrándose por espacio de dos horas junto a su inseparable amigo y compañero Pastorfido, hasta que al fin recibieron auxilio.

Pero a estas alturas, la fama obtenida y el fervor popular que Serra despertara en sus mejores años habían entrado en franco declive. Pasó el autor los últimos años de su vida olvidado por quienes tanto lo aclamaron y arropado por un reducido círculo de amigos fieles. Soportó su larga enfermedad con entereza y quien en su juventud fuera frívolo y ligero se transformó a la postre en un hombre de profunda fe religiosa, muriendo el 26 de febrero de 1877. Zorrilla fue uno de los autores de renombre que junto a Fernán Caballero, Campodrón, Blasco y otros portaron las cintas de su féretro. Es Zorrilla quien en los versos que a continuación se citan, nos resume la quintaesencia de lo que el poeta fue para los que lo elogiaron en vida y a las puertas de la muerte lo olvidaron:

Es el signo fatal del que algo vale;
 quien de las medianías sobresale,
 el genio egregio mientras vive, lidia
 con los ruines mosquitos de la envidia,
 con todo el que del vulgo nunca sale:
 no hay quien no le rebaje o se le iguale,
 y aun todo el que no es algo, por desidia,
 en vez de trabajar, crecer, seguirle
 y alcanzarle, se goza en zaherirle,
 del mundo por la tumba hasta que sale.⁷

2.- SERRA Y LA SUPERACIÓN DEL MODELO CÓMICO BRETONIANO.

Para ubicar adecuadamente a Serra en el espacio que ocupó dentro del panorama teatral de mitad del XIX, parece imprescindible que antes describamos el marco general en el que se produjo el paso de la comedia de costumbres a la alta comedia. Tal como sostiene Juan María Díez Taboada, la comedia de costumbres: “procede de la comedia española clásica del siglo de oro, y pasa más tarde a través de la diocechesca, neoclásica y moratiniana, al siglo XIX”.⁸ Este salto de la comedia moratiniana a la decimonónica fue llevado a cabo por Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega, entre otros. Ambos conocían bien los secretos del modelo moratiniano y ambos lo hicieron evolucionar hacia el drama de costumbres. Fue con el estreno de *El hombre de mundo* (1845), cuando Vega proporcionó a la comedia el impulso definitivo para transformarla en el género que más habría de gustar al público madrileño: la “alta comedia”.

⁷ José Zorrilla, *Obras Completas*, Vol. 2, Valladolid, Librería Santarén, 1943, p. 627

⁸ Juan María Díez Taboada, “El teatro (II)”. *Historia de la Literatura Española*. Ed. Guillermo Carnero, Vol. 1, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p.400

Marcado el camino de la transición, parece claro que aquellos autores que habían tenido éxito en la escenificación de los diferentes subgéneros de la comedia de costumbres: comedia político-moral, moral-sentimental, etc; serían los antecedentes más claros de la implantación definitiva del nuevo género dramático. Tal es el caso de Tomás Rodríguez Rubí, quien con piezas como *El arte de hacer fortuna* (1845) o *La entrada en el gran mundo* (1845) puso las bases de este nuevo tipo de obras. Lo mismo podemos decir de nuestro autor, pues Serra se inicia en la comedia de costumbres con obras como *El todo por el todo* (1845) y desemboca en la antesala de la alta comedia con *¡Don Tomás!* (1858). Una comedia en la que se reflejan las costumbres privadas de la burguesía madrileña de la época y en la que la obsesión por el dinero y el ascenso social son sus ejes temáticos. Todo ello sin olvidar un propósito moral, a saber: el trabajo honrado tiene su recompensa económica y quienes siguen los caminos del vicio y el materialismo acaban recibiendo su merecido castigo.⁹

Visto lo anterior, no ponemos en duda que Serra se inspirara en el modelo bretoniano, lo que no implica que en un espacio breve de tiempo lograra superar dicho influjo. Nuestro autor aprendió pronto a dotar a sus comedias de un contenido argumental y de una trama muy peculiares, a la par que las dotó de un formato compositivo muy personal. En este nuestro afán por defender la autonomía creativa de nuestro escritor contamos con el valioso testimonio de Manuel de la Revilla. En opinión de este crítico “incluir a Serra en el ámbito directo de la influencia bretoniana es una torpeza, pues si bien nadie puede competir con Bretón de los Herreros y Ventura de la Vega en el drama de costumbres y caracteres, las diferencias de aquellos con Serra son más que notables.”¹⁰ La habilidad que tenía Bretón para levantar el andamiaje de una esbelta comedia a partir de un asunto sencillo no la tenía Serra. Tampoco nuestro autor poseía la soltura con que Bretón trazaba con cuatro pinceladas un cuadro de costumbres vivo y penetrante, en el cual la naturalidad dominaba tanto su trazado como el discurrir de las escenas. Por contra, la capacidad del dramaturgo aquí estudiado para trazar diálogos vivos y chispeantes supera en ocasiones a la de Bretón. Dicho sea esto sin el menor ánimo de competir,¹¹ pues es claro que el ingenio y la versificación fluida y llena de gracia de los textos bretonianos no encuentra parangón en su época.

⁹ No se encuentra Serra sólo en este empeño por conseguir el salto de la comedia de costumbres a la alta comedia. Al margen del citado Rodríguez Rubí, hemos de contar con Gertrudis Gómez de Avellaneda. Esta autora se aproxima al nuevo género con piezas como *Errores del corazón* (1852) y *Tres amores* (1858). En estas obras la temática amorosa trasciende el desgastado marco de la comedia moral-sentimental para introducirse en los postulados de la alta comedia.

¹⁰ Manuel de la Revilla, *Obras Completas*, Madrid, Imprenta Central, 1883, p. 26

¹¹ Competencia que también es evitada por Juan Valera, quien en su análisis crítico sobre la situación del teatro en esos momentos precisa: “ el teatro español no está en plena decadencia, que todavía viven Hartzenbuch, Vega, Bretón y el Duque de Rivas; y que entre los jóvenes hay algunos

Asumimos, por tanto, que Serra aprovechó los recursos de los que Bretón dotó a la comedia de costumbres para abrirse su propio sendero en el cultivo de este género. Un aprovechamiento que no implica dependencia, toda vez que nuestro escritor elaboró sus cuadros de costumbres con una meritoria originalidad. Empeñarse en cualquier otro tipo de parangón resulta estéril, pues en palabras de Romualdo Álvarez Espino “a Serra le faltó el espíritu libre y el genio sano y poderoso con el que hubiera logrado confundirse con los refulgentes destellos de Bretón, Flores, Larra y Eguilaz”¹²

3. - ¡DON TOMÁS! O EL MEJOR EJEMPLO DE LA ANTICIPACIÓN DE SERRA A LA ALTA COMEDIA.

El hecho de que la crítica califique a *¡Don Tomás!* como la mejor comedia de su autor provoca en nosotros el interés por adentrarnos en un análisis pormenorizado de los elementos que hacen a dicha pieza acreedora de tal distinción. Algo especial debía tener nuestro dramaturgo —tildado por Vega de militarucho que llevaba por dentro un gran poeta— cuando sus 41 comedias, sus dramas, pasillos filosóficos, baladas, etc, gustaban con delirio al público madrileño.

Exponer aquí de forma detallada todos los matices y singularidades de la obra dramática del autor en su conjunto queda fuera de lugar, aunque no por ello renunciamos a proporcionar al lector los hitos básicos de la misma. Y ello con el ánimo de que el lector posea los elementos de juicio suficientes para comprender el lugar que *¡Don Tomás!* ocupa en la extensa y variada cartelera fruto del ingenio del escritor madrileño. Este militar alegre y trasnochador, versificador de café y amante de la bohemia, a quien nadie buscaba en bibliotecas o ateneos, nos dejó en la obra citada el mejor ejemplo de su buen hacer cómico y la muestra más evidente de sus dotes de improvisación.

Estas capacidades ya eran evidentes cuando en 1845 logra el éxito con *La boda de Quevedo*, pieza que podríamos calificar como de imitación de los comedia del Siglo de Oro, y en la que a juicio de David Thacher Gies, nuestro autor “no solo recrea con acierto el ambiente de dicho siglo, sino que imita con estilo y talento el lenguaje de Quevedo”¹³ En este siglo ubica el dramaturgo el argumento de *La calle de la Montera* (1854), cuyo primer acto tiene un buen sabor de época

que heredarán dignamente a estos maestros, descollando sobre todo Narciso Serra en la comedia.” Juan Valera, *Obras Completas*, Vol. 2, Madrid, Aguilar, 1961, p. 172.

¹² Romualdo Álvarez Espino, *Ensayo histórico-crítico del teatro español desde sus orígenes hasta nuestros días*, Cádiz, Tipología La Mercantil, 1876, p. 493. Este autor hace esta afirmación basándose en el hecho de que Serra vio muy mermadas sus capacidades a partir de quedarse parálítico.

¹³ David Thacher Gies, *El teatro en España en el siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996, p. 372. Profusa es la información que este crítico nos facilita sobre la vida y al obra de Serra, por ello se recomienda al lector consultar dicho texto para ampliar sus conocimientos sobre el tema aquí tratado.

y mucha gracia y donaire, valores que se vinieron a menos al recargar Serra el texto con pensamientos filosóficos y tesis que no venían al caso.¹⁴

Sin embargo, no se limita el autor a la imitación de comedias de corte clásico, sino que también se adentra en el drama romántico de corte zorrillesco con piezas como *El diablo a cuchilladas* (1854) y *El reloj de San Plácido* (1858). En este terreno se deja arrastrar por las exageraciones líricas del romanticismo y no logra que sus escenas posean la frescura y vitalidad necesarias. Algo que sí consiguió con su drama histórico de corte romántico titulado *El alma del rey García* (1855). En esta leyenda trágica y sombría nos presenta el dramaturgo unos caracteres naturales y un diálogo sabroso, dramático y noble. Todo ello sin afectación alguna y con una acción sencilla y bien tramada.

Pero es en las comedias de costumbres militares donde el dramaturgo encontró el filón que lo lanzó a la fama. En ellas nos pinta a la perfección el fruto de sus observaciones cotidianas sobre los cuarteles madrileños y los personajes tan singulares que pululan a las puertas de los mismos. En este subgénero Serra destaca con *El amor y la Gaceta* (1863) y *A la puerta del cuartel* (1867). La primera no pasa de ser un juguete cómico no exento de crítica política, la cual alcanzó un notable éxito debido al ingenio con el que el dramaturgo pintó de un modo claro y espontáneo las costumbres de la soldadesca. Por su parte, en la segunda desfila un repertorio de “tipos” a los que Serra conocía muy bien: “mujercitas” que buscan alegrar la vida a los soldados, los ganapanes, los buscadores de la sopa boba, etc.

Lograda la fama, el escritor madrileño se centra en la composición de las comedias de costumbres, y es en ellas donde adquieren todo su esplendor su alma poética y su habilidad versificadora. Es en este tipo de composiciones donde el genio cómico de nuestro autor brilla con luz propia. Y nos referimos en concreto a *El todo por el todo* (1855) y a *¡Don Tomás!* (1858). En la primera compite Serra con *El hombre de mundo* (1845), de Ventura de la Vega, y sus dos primeros actos son de excelente factura; mientras que en la segunda, solo tenemos que citar el gran número de representaciones que tuvo para comprender que fue todo un éxito. El estreno de *¡Don Tomás!* tuvo lugar el 21 de abril de 1858 en el Teatro del Circo con aplauso general del público. Se vuelve a representar el 5 de julio de 1859 y a juicio del crítico de *La Discusión* “es una pieza muy espléndida”. Lejos de echarla los espectadores en el olvido, vuelve a representarse en 1860, 1864, 1865, 1870 y aún después de esta fecha. A comienzos de los 60 *La Iberia* la considera “una graciosísima comedia”.¹¹

¹⁴ Como consecuencia de tal recargamiento la obra quedó muy floja, y tal como nos comenta el crítico de *El teatro español* con motivo de su estreno el 1.2.1858: “el Sr. Serra es un verdadero poeta, conoce el lenguaje y versifica con mucha facilidad; hemos de convenir; no obstante, en que no son suficientes tan excelentes dotes para escribir una buena comedia. Es menester estudiar, ante todo, la acción del drama y ver si es bastante a mantener el interés creciente en toda la obra.”

Sin más dilación pasamos al estudio de este texto dramático avalados por la opinión de José Fernández Bremón, el cual nos aclara que “es de las mejores proporciones y de la mayor vida en la escena de todas las de Serra.”¹⁵ Veamos los elementos que dan fe de la afirmación del crítico.

A.- El argumento de la obra:

Ambienta el dramaturgo el texto en el Madrid de 1858 y abre el primer acto Dña. Tomasa, la exigente y mandona esposa de D. Jesús. Aquella presume de su condición social y de ser una mujer de gobierno, y como tal ordena y dispone, llevando su casa como si fuera un cuartel. Un procedimiento y unos modales que en todo momento suscitan las críticas del sumiso esposo:

Jesús: En fin, hija, o soy un bruto,
o tú con tu celo eterno
eres mujer de gobierno
mas de gobierno absoluto. (I,3)¹⁶
(363)¹⁷

Sin embargo, Tomasa hace oídos sordos a las críticas y se dedica a terminar los preparativos para recibir como se merece a su sobrino Tomás, el cual viene desde Andalucía para casarse con su prima Inocencia, hija de aquella. Ambos jóvenes llevan más de siete años sin verse:

Tomasa: (A Jesús)
Anda, vete hacia el cuartel
a ver si Tomás está
que tiene que ir allí a
presentarse al coronel.
Recuérdale el testamento
de mi pobre hermana Flora
por el que se debe ahora
realizar su casamiento. (I,3) (370)¹⁸

¹⁵ Fernández Bremón, *op. cit.*, 357

¹⁶ Para el estudio de la obra usamos la edición del texto de Serra que se contiene en la obra prologada por Antonio Cánovas del Castillo bajo el título *Autores Dramáticos Contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, Vol. 1, Madrid, Imprenta Fortanet, 1884.

¹⁷ Narciso Serra, “¡Don Tomás!”, *Autores Dramáticos Contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, Vol. 1, Ed. Antonio Cánovas del Castillo, Madrid, Imprenta Fortanet, 1884, p. 363. En adelante todas las citas al texto se hacen al pie del mismo.

Pero Tomasa e Inocencia ignoran que aquel joven que salió de Madrid con 22 años, vuelve como capitán de la tropa, hombre ya maduro y muy desengañado de la vida:

Tomás: Ya mi corazón de acero
sentado con la cabeza,
me parece, con franqueza,
que me moriré soltero.
El amor es un barranco...
procuraré no caer:
no he encontrado una mujer
que lo merezca, soy franco (I, 13) (378)

La decisión de Tomás le cae a Inocencia como un jarro de agua fría, y usando la misma arma que aquel, la franqueza, decide vengarse por haberle hecho albergar durante tanto tiempo esperanzas inútiles. Ella jura que por encima de todo se casará con él:

Inocencia: Yo ya salí de mi atranco,
y pues él ha sido franco,
yo debo serlo también
(...)
Con franqueza me caso con Tomás
(I,14) (379)

Percatada Inocencia de que Tomás no se casará con ella ni por el interés material de cobrar la herencia, busca con ahínco el modo de que la desee como mujer y le pida sumiso la mano.

Inocencia: Me alegro hasta cierto punto,
porque no tendría gracia
que obedeciendo un precepto
me diese su mano blanca.
El caso es que me desee
que se arrodille a mis plantas
(II, 1) (381)

A partir de este momento comienza la batalla por la conquista mutua, y como es lógico cada cual la libra desde su punto de vista. Ambos fingen no sentir nada

¹⁸ En dicho testamento Flora dispone que se debe realizar el casamiento de Inocencia y Tomás, pues son ellos los legítimos herederos, y que de no casarse perderían tal herencia. Con esta premisa inicial Serra está ya condicionando desde el comienzo el desenlace del texto.

el uno por el otro, pero en el fondo todo es un juego de apariencias, dimes y diretes, notas, susurros y mucha suspicacia. En este juego se concentra la sustancia argumental de toda la pieza, y sólo cuando Tomás abandona la rigidez de sus principios y se somete a los convencionalismos burgueses podremos dar por terminada la batalla amorosa. En tal sometimiento se localiza el claro mensaje de crítica social que Serra nos trasmite en la persona de Tomás. El dramaturgo se hace eco de un hecho muy presente en la sociedad burguesa de su tiempo; a saber: la presencia de los arribistas e interesados que son capaces de olvidarse de su moral y de sus principios cuando se les propone un mantrimonio ventajoso. Una vez que ingresan en el estamento burgués se olvidan de sus escrúpulos y procuran escalar posiciones en el entramado social sin importarles lo más mínimo los medios empleados para ello. En este contexto histórico-social sitúa nuestro autor el argumento de su obra. Un argumento cuya puesta en escena viene a evidenciar muchas de las obsesiones propias de la burguesía madrileña de mediados del XIX: el culto al dinero, la primacía del ascenso social, el ansia de poder, etc. De todas ellas va a participar Tomás una vez que acepte las condiciones que Inocencia le impone para aceptar su mano.

Convencido el joven soldado de que con su estrechez de miras tan sólo se gana las antipatías de toda la familia, opta por cambiar de táctica. Pide disculpas por ser tan directo y por despreciar a Inocencia, pero esta no cree que ello sea suficiente como para obtener el perdón:

Inocencia: Hola, hola, ¿ con que empieza
usted desairado, y luego...?
Óigame usted, con franqueza
voy a serle a usted leal,
y a decirle de anticipo.
que no hallo en usted el tipo
de la dicha conyugal. (II, 11) (390)

Tras esta claudicación de Tomás, Inocencia sabe que tiene la sartén por el mango. Hace dudar a su primo de sus principios y convicciones, le hace renunciar a su falso orgullo y le obliga a confesar su amor por ella:

Inocencia: Un marido que me quiera
como yo le quiera a él.
Que no haya de él para mí
sino frases de cariño.

Tomás: Yo quiero ser ese...
(II, 11) (390)

Pero con esta declaración Inocencia no tiene suficiente para sacarse la espina de la ofensa inicial y sigue poniendo a prueba el arrepentimiento de Tomás, el cual vuelve a declarar públicamente su error:

Inocencia: ¿Amor?

Tomás: Amor

Veo que he sido un galopo,
y que cuando al entrar la vi
y dije aquello, debí
tener los ojos de topo.
(II, 12, (392))

Dado que la pública petición de perdón no surte efectos, Tomás opta por recurrir a los celos para despertar el interés de Inocencia hacia él. Se encuentra el joven en Madrid con la misma sevillana de la que años atrás quedó prendado:

Inocencia: ¿Quién)

Zapata: (asistente de Tomás)

Aquella moza cruda
que en la ciudad de Sevilla
le volvió al amo tarumba;
como que el amo es así,
si ella se empeña y le busca...

Inocencia: ¿Sabes si él...ha visto?

(III, 12) (400)

Los celos no hacen mella en Inocencia, quien sigue empeñada en contemplar a Tomás totalmente derrotado y entregado a sus deseos. Al fin la astucia de Inocencia somete a Tomás y lo coloca rendido ante sus pies:

Inocencia: ¿Y es verdad?

Tomás: ¡Ay! ¡ay! ¡Señora!

¿por qué me ha tocado usted?
Se han puesto todos mis nervios...
(Arrodillándose poco a poco)

No puedo tenerme en pie.
Parece que he ido a palacio
a cumplimentar al rey...

No hay más...¡estoy de rodillas!

Inocencia: ¡Gracias al Dios de Israel!

(III, 12) (403)

Cae el telón con la plena reconciliación de los primos, los cuales se prometen amor eterno. Un final feliz para una comedia que cuenta con todos los ingredientes del género de costumbres.

B.- De la tipología de los caracteres a la singularidad de los personajes:

Conocido el entramado argumental del texto, que a juicio de Narciso Alonso Cortés no es otra cosa que “un retrato liso y llano de los usos y costumbres de la burguesía del momento, en el cual el autor no se plantea conflictos morales ni convulsiones de los afectos, sino que se contenta con entretener y divertir al espectador”,¹⁹ se hace necesario que verifiquemos hasta qué punto Serra es capaz de diseñar unos caracteres que resulten atractivos para el público.

El dramaturgo lo que persigue es alejar al espectador de sus preocupaciones cotidianas y entretenerlo con los chistes y ocurrencias de unos personajes-tipo, los cuales se nos presentan en escena como una variada muestra de las maneras y costumbres del mundo militar. Es Tomás sin duda el protagonista indiscutible de la pieza, tanto es así que toda la obra se articula en torno al cambio de mentalidad y de conducta de este joven capitán que, en palabras de Jesús Rubio Jiménez, al comienzo nos muestra “un carácter recto e inflexible que denuncia sin paliativos la hipocresía y el fingimiento de aquella sociedad. Sin embargo, a medida que avanza la comedia va cediendo su ímpetu y su corazón mental, un cambio que es paralelo a su enamoramiento de Inocencia a cuyos pies termina cayendo”.²⁰

Hecha esta primera presentación, veamos de forma más concreta cómo el dramaturgo perfila con sumo cuidado unos caracteres que en ocasiones rozan la caricatura, los cuales se desenvuelven en medio de constantes situaciones cómicas y se expresan con diálogos chispeantes:

b.1.- Dña. Tomasa o el régimen cuartelero en el medio familiar:

Se propone Serra que Dña. Tomasa sea en el medio familiar la viva encarnación del orden cuartelero que él conocía bien por experiencia. De conformidad

¹⁹ Narciso Alonso Cortés, “El teatro español en el siglo XIX”, *Historia General de la Literatura Hispánica*. Ed. Guillermo Díaz Plaja, Vol. 4, Barcelona, Barna, S.A., 1953, p. 301

²⁰ Jesús Rubio Jiménez, “El teatro en el siglo XIX, (1845-1900)”, *Historia del Teatro*. Ed. José María Díez Borque, Vol. 2, Madrid, Taurus, 1988, p. 638. El protagonismo de Tomás viene reforzado por la estrecha relación mantenida con su tía Tomasa, con lo cual se repite aquí el mismo esquema relacional tío/a-sobrino/a que más tarde usará Serra en *La calle de la Montera* (1859), y que en opinión de José Fradejas Lebrero: “viene a situar al espectador ante el mismo problema del fingido amor pero con los protagonistas cambiados que Agustín Moreto usara en *El desdén con el desdén*.” José Fradejas Lebrero, “Introducción”, *La calle de la Montera*, de Narciso Serra, Madrid, Castalia-CAM, 1997, p. 24.

con ello el rasgo esencial de este personaje ha de ser el gobernar su familia con autoridad absoluta (I, 2) (369) y ser la clara antítesis de Jesús, su esposo:

*Jesús: Yo soy el polo contrario
a mi mujer...
Ella es natural que sea
así, pues su educación..
su padre brigadier era
un gastrónomo feroz
y ella por amor filial
rayó tan alto en su ardor...
(I,1) (368)*

Sobre esta primera antítesis asienta el autor el entramado de las relaciones incompatibles y contrapuestas entre marido y mujer, gracias al cual destaca ante el espectador el dominio que Tomasa ejerce sobre todos los que habitan aquella casa. Este dominio total de las voluntades ajenas es otro de los rasgos primarios de este personaje. el cual lleva la voz cantante en una familia en la que los deseos de los hombres ocupan siempre un segundo plano. Ella es la que dispone todo lo adecuado para que el recibimiento de Tomás sea un éxito (I,5) (371), ella mueve los hilos para que Inocencia acabe doblegando a su primo (II, 1) (381), ella controla los amores del asistente Zapata y de la criada Aniceta (III, 5) (395) y ella lucha hasta el final para que se cumpla la voluntad de su hermana Flora y el matrimonio entre Inocencia y Tomás sea un hecho.

Representa Tomasa la vigencia del modelo matriarcal en una sociedad burguesa en la que la madre de familia es quien mejor sabe velar por los intereses económicos y el bienestar material del resto de sus miembros. La caracterización de Tomasa le sirve a Serra para destacar la importancia que la mujer tenía en el medio familiar burgués para el mantenimiento de la posición socio-económica de sus miembros. En Tomasa se concentran todos los ingredientes propios de quien buscaba a toda costa rentabilizar los privilegios de clase con los que la burguesía pretendía diferenciarse del resto de las clases sociales. Al mismo tiempo, y de una forma indirecta, Serra concede a la mujer un protagonismo social que era impropio de aquellos tiempos. Con la supremacía de la esposa sobre su marido, Serra se propone reivindicar un papel más activo para la mujer en una sociedad básicamente machista.²¹

²¹ A la investigación de la clara discriminación de la mujer en la sociedad decimonónica han dedicado sus esfuerzos Briget Aldaraca, Alda Blanco y Jagoe, entre otros.

b.2.- Tomás e Inocencia: la puesta en escena del espíritu de la contradicción:

Dejando que los hilos del entramado argumental sean movidos a su antojo por Tomasa, Serra otorga el protagonismo de la acción dramática a los jóvenes primos. Ellos están condenados a entenderse, y pese a las iniciales discrepancias el dinamismo de la acción dramática bascula sobre el comportamiento de ambos. Entra Tomás en escena como un hombre recto e inflexible, que persuadido de las mentiras y fingimientos sociales no se aviene a ellos y dice las cosas claras y de un modo descarado. Esta es la carta de presentación de un carácter pintado con sumo esmero por nuestro dramaturgo. Es, en definitiva, una prueba palpable de que pocos autores podían competir con el dramaturgo en el conocimiento de la escena, el retrato, la invención, el contraste de los personajes y el desarrollo artístico del pensamiento generador de la acción.

Retrasa Serra la entrada de Tomás en escena con el fin de incrementar las expectativas generadas por el regreso del joven capitán a su familia de acogida. Sin embargo, tales expectativas se derrumban tras dar el personaje sus primeros pasos en la escena y exponernos sin dilación su misantropía y su actitud crítica ante la sociedad en la que vive:

Jesús: ¡Ya!

¿Con que ahora te has hecho sabio?

Tomás: No tengo esa fatuidad.

Miro al mundo con el prisma

que se debe de mirar,

y la gloria es un fantasma

como el amor, la amistad,

la familia...

(I,11) (376)

Esta crítica conlleva el rechazo a los planes de matrimonio, los cuales son el motivo esencial de su viaje a Madrid desde Andalucía. Tanto cambio de pensamiento y tanta franqueza asombran a Jesús y Tomasa (I,13) (378) y desconciertan a Inocencia, quien esperaba reencontrarse con la misma persona de la que años atrás estuvo enamorada. Este contratiempo agravia mucho a la joven, la cual en todo momento tratará de doblegar la altivez de Tomás para acabar sometiéndolo a sus caprichos.

A partir de este momento se genera un agridulce vaivén de dudas y desmentidos que da lugar a un verdadero juego dialéctico en el que Inocencia lleva la voz cantante. Esta permanente contradicción de ambos caracteres es la base sobre la que se asienta el dinamismo de la acción, aderezado con los amores de los personajes secundarios: el asistente Zapata y la criada Aniceta. El tira y afloja se pro-

longa hasta el tercer acto, justo cuando Inocencia derrota por completo a Tomás y lo pone a sus pies:

Tomás: ¡Porque soy muy franco,
he sido un zote!
Que ustedes lo pasen bien.

Inocencia: Diga usted el yo pecador
y quizá le absuelvan.
(III, 13) (403)

Resuelve Serra el conflicto dramático por medio de la reconciliación de dos caracteres opuestos pero complementarios, los cuales van escena tras escena amoldando sus exigencias a las circunstancias de un guión cuyo final feliz está concebido desde el principio. Un esquema interpretativo que es propio del drama de costumbres, un género que en opinión de Juan María Díaz Taboada “viene a poner sobre las tablas el reducido espacio de la casa familiar propia de la alta burguesía. Nos referimos a un género en el que el mundo que se lleva a escena está constreñido por señoritos y criados, basado en las mezquindades de los personajes, en las relaciones sociales y valores morales de muy bajos vuelos”²²

C.- ¡Don Tomás! o cómo ver la sociedad burguesa madrileña con los ojos de la época:

Otro de los elementos que conforma la singularidad de esta obra es el tipismo y el realismo con que el Serra nos hace contemplar los usos, costumbres y mentalidad del estamento burgués del momento. En este cuadro de costumbres nuestro autor va más allá del formato bretoniano y comparte los objetivos y los resultados de la alta comedia. En otras palabras, Serra pone sobre las tablas un verdadero subgénero; a saber: el que tenía como protagonistas a los ya mencionados arribistas y farsantes - aquí Tomás - los cuales fingían ir en contra de todos los principios sociales de la época, pero que a la hora de la verdad ante un buen partido matrimonial dejaban a un lado sus reticencias y se incorporaban sin rubor al club de la alta burguesía.

En este particular enfoque de la sociedad nuestro autor parece tener muy en cuenta el pensamiento y las sugerencias de su amigo y compañero Eusebio Blasco. Para este autor el teatro no es ni ha sido una escuela de costumbres o una cátedra de moralidad, sino todo lo contrario “son las costumbres las que han

²² Díez Taboada, *Op. cit.*, p. 402.

hecho al teatro, las que le han obligado a vestirse y adornarse a lo moderno.”²³ Esta concepción del hecho dramático como fenómeno social moldeado y acomodado por las costumbres de cada época está tan presente en el texto aquí analizado que de la lectura minuciosa del mismo podemos colegir, entre otras cosas, las siguientes: las modas culinarias, los remedios caseros para enfermedades comunes, el trato que los señores dispensaban a sus sirvientes, los intereses económicos y materiales, la importancia del qué dirán y muchos más detalles del cotidiano vivir de aquella burguesía tan apegada a sus privilegios de clase. Todos estos detalles son reflejados por Serra con precisión fotográfica y con un lenguaje humorístico propio de su genio personal.

Nuestro autor conoce los gustos del público y por ello evita en sus escenas los versos altisonantes y cargados de doctrina, antes bien busca en el chiste, en la broma, en la naturalidad, fresca y sencillez de sus estrofas agrandar y divertir al espectador. Ello no implica que fuera un autor de versos fácil y superficial, sino que tiene tal tino a la hora de componer que lo que pone en boca de sus personajes resulta tan propio y tan natural que agrada al público sin necesidad de retorcimiento alguno.

D.- Del juego de palabras al chiste y de la broma a la ridiculización:

Uno de los aspectos que no podemos olvidar en nuestro recorrido por los elementos dramáticos de *¡Don Tomás!* es la capacidad de su autor para dotar al lenguaje teatral de un tono jocoso que raya con el chiste y de un resabio burlesco que limita con la ridiculización. Una expresión lingüística que es acorde con el carácter del dramaturgo, a quien sus contemporáneos retratan como persona de espíritu fresco, retozón, vigoroso y atrevido. Retrato que se completa al calificar a Serra como poeta más que como razonador y como agudo más que reflexivo, capaz de hacer de una anécdota un drama y de una broma una comedia.

Este talante alegre y desenfadado consigue captar la atención del espectador, quien se divierte de lo lindo con los chistes y chascarrillos que cuentan los personajes. Este es el caso de Aniceta, la criada, que al comienzo del acto primero hace bromas sobre el gran apetito que tienen los comensales de aquella casa. Apetito que es comparado con el de aquel rey que era capaz de “ver cómo se hundía su palacio sin soltar el tenedor” (I,2) (368). Pero no sólo el chiste y las bromas, sino también el juego con los dobles sentidos de los nombres contribuye al tono humorístico de la obra. Este es el caso de Jesús, nombre propio y ¡jesús!, exclamación. Usado con ingenio y en el momento preciso produce el equívoco

²³ Eusebio Blasco, “Las costumbres en el teatro, su influencia recíproca: Bretón de los Herreros, Narciso Será, Ventura de la Vega y Ayala”, *España del siglo XIX*. (Ciclo de Conferencias Históricas), Vol. 3. (1887), p. 133.

que se pretende y desata las risas del público. Esto es lo que ocurre cuando Tomasa exclama ¡jesús! y su marido se da por aludido (I,3) (368).

En otras ocasiones Serra provoca el chiste para reforzar el carácter misantrópico de Tomás, el cual se niega a recibir tantas familiaridades y caricias por parte de su tío Jesús, y para dejarlo claro precisa que a él nada de piropos, pues “lo mismo soy yo vida de usted que del preste Juan” (I,11) (376). Esta versificación salpicada de buen humor proporciona al texto de la comedia un diálogo chispeante y ameno; es decir, un estilo compositivo que convierte el primer acto de la pieza en el mejor, a la par que nos demuestra que el autor era capaz de suplir la flojedad de un argumento tan débil mediante el uso de un lenguaje sugerente, irónico y provocador.

E.- La puesta en escena de un cuadro familiar plagado de usos y costumbres militares:

Si de algo podía Serra hablar con conocimiento de causa era justamente de los rigores, estrecheces y privaciones de la vida militar y cuartelera. De todo ello nos dejó constancia en su pieza *El amor y la Gaceta* (1863), texto que se centra en el asunto de la preocupación general de la tropa ante la entrada en vigor del Decreto promulgado por O'Donnell en el que se disponía que todo soldado dispuesto a casarse tenía que demostrar ante sus mandos poseer la considerable suma de 40.000 reales para costearse su propio mantenimiento y el de los suyos.²⁴

Debido a ello podemos afirmar que en casi todas las escenas existe alguna alusión a la vida militar y a la organización de los roles y labores familiares de acuerdo con el esquema cuartelero. La influencia y el poder del estamento militar en la sociedad civil se hace patente a lo largo de los tres actos. Tal influjo se pone de manifiesto a través del talante y de los modos con los que Tomasa gobierna su propio hogar. Ella es la “comandanta” y todos los demás sus subordinados, (I,1) (387). Ella compra, cocina, limpia, manda a los criados, mete en cintura a su propio marido con el mismo don de mando que cualquier comandante.

Sin embargo, es con la aparición en escena del joven capitán de caballería cuando el mundo militar entra de lleno en esta familia burguesa. Tomás vuelve a Madrid tras muchos años de ausencia y es retratado como un perfecto militar de carrera: valiente, airoso en la monta a caballo, socarrón, implacable con su asistente, con más de un fracaso amoroso y dispuesto a terminar con sus errores y desvaríos de juventud. Por ello, tan pronto Inocencia pone en marcha su estrategia para enamorallo, Tomás se va despojando de tanto ringorrango para acabar postrado de rodillas ante quien nunca perdió sus esperanza de tenerlo por esposo (III, 12) (403).

²⁴ El Decreto tenía como finalidad impedir que los soldados pasasen a convertirse en una carga para el Estado debido al pago de todo tipo de pensiones.

Recrea, en suma, Serra con maestría la vida de los cuarteles y de quienes hacían de la profesión militar más un modo de buscar el sustento fácil que una opción personal por defender los intereses patrios, circunstancia que tiene muchos visos autobiográficos y está presente en el trasfondo del texto desde la primera escena.

4.- APUNTES DE LOS ECOS DE LA CRÍTICA AL ESTRENO DE LA OBRA.

El propio Eusebio Blasco califica el estreno de *¡Don Tomás!* de rotundo éxito y al hacerlo no comete exageración alguna. Nuestro autor cautivó con esta pieza al público de Madrid y desde su estreno el nombre del autor iba unido al triunfo de sus obras. Sin embargo, la crítica fue dura con Serra como autor, al considerar que no pulía ni corregía sus textos, pero le hizo justicia en su condición de poeta. Tal como sostiene *La Discusión* “la obra se estrenó en el Teatro del Liceo el 6 de mayo de 1858, y posee un argumento cuyo final se adivina desde sus inicios.”²⁵ El público quedó encantado del modo tan sencillo como su autor pinta las verdades tan conocidas y las mentiras tan ocultas de la clase burguesa que acudía al teatro para ver reflejado sobre las tablas su propio modo de vida.

A partir del éxito inicial la obra se representó en reiteradas ocasiones llegando a ponerse en escena incluso en 1897, pues tal como nos informa *La Época* el 13 de marzo de 1897 aún triunfó *¡Don Tomás!* sobre las tablas. Tanto acierto nos hace pensar que algo de especial tendría esta pieza cuando el propio Julián Romea, maestro indiscutible de actores, la eligió para que sus alumnos del Real Conservatorio la representasen para probar su nivel de formación. A ello se refiere *La Iberia*, con el siguiente comentario “*¡Don Tomás!*” graciosa comedia del Sr. Serra, interpretada con acierto por alumnos del Conservatorio, discípulos de Romea.”²⁶

Sin embargo, el juicio más completo sobre el alcance y la importancia de la pieza fue emitido en su día por José Fernández Bremón, el cual considera que la obra incluye una crítica a la falsa misantropía, que en ella los personajes están bien definidos y son naturales, la acción se desarrolla con desembarazo y hay gracia y frescura en todos sus diálogos, incluyendo chistes de gran efecto natural. Entiendo que mucho más no se puede pedir de una obra que con sus reiteradas escenificaciones logró immortalizar la figura de Narciso Serra, capaz de codearse en fama y acierto con Bretón, Ayala y Ventura de la Vega, entre otros.

²⁵ Más lacónico es el comentario de *El Fénix*, (5.5.1858) al limitarse al mero anuncio del estreno sin añadir comentario alguno.

²⁶ *La Iberia*, (28.7.1860). Más explícito es el crítico de *La Correspondencia de España*, (30.11.1883) cuando señala que: “la obra de Serra *¡Don Tomás!* alcanzó anoche una interpretación perfecta en el Teatro Español”. Similar juicio laudatorio es recogido por *La Época*, (12.1.1897) al señalar que: “*¡Don Tomás!*, de Narciso Serra fue muy bien interpretada y con muy buen vestuario en el Teatro Español”.

He pretendido demostrar en esta corta exposición que con sus esfuerzos Narciso Serra contribuyó al nacimiento de la alta comedia y difundió con acierto la comedia de costumbres entre quienes más sabían saborear sus deleites.

OBRAS CITADAS:

- ALONSO CORTÉS, Narciso. "El teatro español del siglo XIX". *Historia General de la Literatura Hispánica*. Ed. Guillermo Díaz Plaja. Vol. 4. Barcelona: Barna S.A., 1953.
- BLASCO, Eusebio. "Las costumbres en el teatro, su influencia recíproca: Bretón de los Herreros, Narciso Serra, Ventura de la Vega y Ayala", en *España del siglo XIX*. (Ciclo de Conferencias Históricas). Vol. 3, (1887).
- DE LA REVILLA, Manuel. *Obras Completas*. Madrid. Imprenta Central, 1883.
- Díez Taboada, Juan María. "El teatro (II)". *Historia de la Literatura Española*. Ed. Guillermo Carnero, Vol. 1. Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- ESPINO Álvarez, Romualdo. *Ensayo histórico-crítico del teatro español desde sus orígenes hasta nuestros días*. Cádiz. Tipología La Mercantil, 1876.
- FERNÁNDEZ BREMÓN, José. "Don Narciso Serra". *Autores Dramáticos Contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*. Ed. Antonio Cánovas del Castillo. Vol. 1. Madrid. Imprenta Fortanet, 1884.
- FRADEJAS LEBRERO, José. "Introducción". *La calle de la Montera*, de Narciso Serra. Madrid. Castalia-Comunidad de Madrid, 1997.
- NOMBELA, Julio. *Impresiones y recuerdos*. Vol. 2. Madrid. La Última Moda, 1909-1991.
- OVILO Y OTERO, Manuel. *Manual de biografía y bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*. Vol. 2. París. Librería Rosa y Bouret, 1859.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "El teatro en el siglo XIX", (1845-1900). *Historia del Teatro*. Ed. José María Díez Borque. Vol. 2. Madrid, Taurus, 1988.
- SERRA, Narciso. "¡Don Tomás". *Autores Dramáticos Contemporáneos y joyas del teatro del siglo XIX*". Ed. Antonio Cánovas del Castillo, Vol. 2. Madrid. Imprenta Fortanet, 1881-1882.
- SAINZ DE ROBLES, Federico. *Ensayo de un diccionario de literatura*. Vol. 2. Madrid, Aguilar, 1964.
- THACHER GIES, David. *El teatro en España en el siglo XIX*. Cambridge. University Press, 1996.
- VALERA, Juan. *Obras Completas*. Vol. 2. Madrid. Aguilar, 1961.
- ZORRILLA, José. *Obras Completas*. Vol. 2. Valladolid. Librería Santarén, 1943.