

UN ACERCAMIENTO A MARCELA O ¿A CUÁL DE LOS TRES? DE MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS*

MARÍA PAZ SALINAS BERENGUER**

RESUMEN

El artículo se ocupa del estreno, asunto, y estructura de la comedia, y hace un estudio de los personajes destacando la hipercharacterización como resorte cómico y la presentación de los personajes como tipos sociales. Se hace una división entre personajes cómicos —Don Agapito, el lechuguino; Don Amadeo, el poeta trasnochado; Don Martín, trasunto del *miles gloriosus* y del *capitano* de la *commedia dell'arte*; y de Don Timoteo, el *senex*— y no cómicos —Juliana, la *graciosa* o *donaire*—. Mediante el análisis del personaje de Marcela se subraya que estamos ante una mujer adelantada a su tiempo y en la que encontramos una clara veta romántica.

Se trata la cuestión de la supuesta semejanza de la Marcela de Bretón con la pastora Marcela del Quijote de Cervantes apuntando que no parece que Bretón tomase a la pastora cervantina como modelo para la suya, pues los puntos que las separan son más poderosos que los que las unen. También se hace referencia a la repercusión más clara de *Marcela* en el panorama teatral hispanoamericano: *A ninguna de las tres*, de F. Calderón. En ambas obras se opta por una misma enseñanza cuyo núcleo es la lucha contra la afectación en cualquiera de sus manifestaciones.

Palabras clave: Bretón, Marcela, Comedia, Romanticismo.

After dealing with the first performance, the plot and the structure of the comedy, the article carries out a study of the characters calling the attention to the hyper-characterization as a comic means and the presentation of these characters as social stereotypes. There is a division between comical characters —Don Agapito, the dandy; Don Amadeo, the hackneyed poet; Don Martin, a copy of the miles gloriosus and the capitano of the commedia dell'arte; and Don Timoteo, the senex— and non comical —Juliana, the graciosa or donaire—. Throughout the analysis of the character of Marcela it is underlined that we are before a woman who is advanced for her time and who has a clear romantic streak.

* Entregado el 7 de marzo de 2007. Aprobado el 2 de junio de 2008.

** Proyecto Español Granada (Instituto Cervantes).

The article also attends to the supposed similarity between the Bretón's Marcela and Cervante's shepherdess Marcela appearing in El Quijote, pointing out the fact that it is unlikely that Bretón took Cervante's model for his, as the features that differentiate them are more powerful than the ones linking them. There is a reference as well to the most obvious repercussion of Bretón's Marcela in the Latin American theatrical panorama: A ninguna de las tres, by Fernando Calderón; in both plays the authors opt for the same teaching whose core is the fight against affectation in any of its forms.

Key words: Bretón, Marcela, Comedy, Romanticism.

Este artículo tiene como objeto el análisis de *Marcela o ¿a cuál de las tres?*, una de las obras más conocidas del comediógrafo riojano.

1. EL ESTRENO

Marcela se estrenó el día 30 de diciembre de 1831 en el madrileño Teatro del Príncipe, llegándose a representar tras el estreno por 66 noches consecutivas.

El Marqués de Molins nos da noticia del elenco de actores y actrices que representaron la comedia. Concepción Rodríguez encarnó a la protagonista Marcela, R. González a Juliana, Antonio de Guzmán a Don Timoteo, Carlos Latorre a Don Martín, Pedro Mate a Don Amadeo y por último José Valero, que representó a Don Agapito.

2. EL ASUNTO

El asunto de la obra que nos ocupa es bien simple: Marcela, joven viuda, bella y bien situada económicamente, que vive en Madrid con su tío Don Timoteo, viejo maniático eterno ensartador de sinónimos, y con su criada Marcelina, es objeto de deseo por parte de tres pretendientes muy distintos entre sí: Don Agapito, ente fatuo y superficial, ejemplo perfecto del lechuguinismo; Don Amadeo, poeta lacrimógeno y taciturno; y en tercer lugar Don Martín, capitán de artillería andaluz, bravucón, hablador y algo atolondrado. Los tres se empeñan sin éxito en conseguir la mano de Marcela; se declaran tanto de viva voz como por escrito, pero al final de la comedia la joven viuda da calabazas a los tres alegando que quiere conservar su estado independiente, pues es en la libertad en lo que basa su dicha.

3. LA ESTRUCTURA

Nos encontramos ante una pieza teatral que desarrolla una única acción de carácter lineal, careciendo así de acciones secundarias.

La comedia se compone de tres actos. El primero de ellos cuenta con diez escenas donde se nos presenta a los personajes y se nos muestra la aspiración de los tres pretendientes a la mano de la joven viuda Marcela, aunque ésta aun lo ignora. El segundo acto está compuesto por nueve escenas; en él se produce el intento de declaración verbal de los tres pretendientes, aunque las tres declaraciones quedan interrumpidas por sendos acontecimientos de muy poca trascendencia, pero que cumplen su función de crear una atmósfera de suspense que deja al espectador intrigado por el desenlace de las declaraciones. El tercer acto cuenta con trece escenas; en él asistimos a la declaración por escrito de los mencionados aspirantes a maridos y el rechazo de Marcela a los mismos, explicando sus motivos.

4. LOS PERSONAJES

La hipercaracterización como resorte cómico

Es interesante preguntarse por qué nos reímos con las comedias de Bretón, a qué se debe que los personajes resulten cómicos a los lectores o espectadores de todos los tiempos. ¿Cuál es el principal resorte de su autor? Es sin duda lo que en el título de este apartado hemos llamado hipercaracterización. Por medio de ella lleva el autor los vicios o defectos de los personajes a la máxima potencia; no es otra cosa que la exageración de los aspectos más risibles de los personajes que transitan por sus comedias. Esta hipercaracterización está intrínsecamente ligada a la caricaturización. Si caracterizar es determinar los atributos peculiares de una persona o cosa de modo que se distinga claramente de las demás, y caricaturizar es representar algo satíricamente de modo que resulta ridiculizado, vemos que en el caso de Bretón estos atributos peculiares de los personajes han sido llevados a tal extremo que han entrado en el campo de la caricatura. Pero ¿qué rasgos peculiares? Bretón sin duda ha seleccionado unos rasgos muy concretos, que no son otros que aquellos que quiere ridiculizar. No se trata aquí de rasgos físicos, sino de rasgos de la personalidad de los personajes, de sus rasgos morales. No obstante, “pinta” nuestro comediógrafo con tanto talento y gracejo estos rasgos morales de sus personajes que aun como lectores, y no como espectadores que tenemos delante de nuestros ojos a unos actores concretos, somos capaces de visualizar en nuestra mente el aspecto, la indumentaria y los ademanes de los personajes que el autor nos presenta.

Esta caricaturización de la que hablamos conlleva irremediablemente una dosis de irrealismo, pues una exageración implica un alejamiento de la realidad aunque se tome ésta como modelo. Con esto Bretón muestra su doble cometido: el cómico y el didáctico, y para conseguirlo recurre a este mecanismo de hipercaracterización. Es en mi opinión la función cómica la que predomina, sin por ello olvidar la didáctica, pues no se puede perder de vista que enseñanza y deleite son claves en la concepción teatral de

nuestro autor; sin embargo creo que van en un orden: primero se produce la risa, después la reflexión moral¹.

No hay un retrato psicológico en general, aunque hay sin embargo unos personajes más complejos que otros; en este caso el personaje de Marcela. Esto inclina la balanza a favor de que lo que predomina es el fin cómico sobre el didáctico; si no, este filón didactista quedaría reducido a una mera simpleza.

Los personajes como tipos sociales. La presencia costumbrista

Buena parte de la crítica tanto del siglo XIX como del XX ha destacado el filón costumbrista de las comedias de Bretón. Si hacemos un recorrido, aunque sea bastante escueto, por lo que la crítica decimonónica había afirmado de esta veta costumbrista del teatro bretoniano, yo destacaría dos apreciaciones contundentes: por una parte la del Marqués de Molins en su obra dedicada a Bretón, de 1883. En el capítulo XI de esta obra el marqués se centra en *Marcela* y apunta lo siguiente respecto a la comedia que nos ocupa: “Un argumento sencillo, que permita la cabal, detallada y característica pintura de varios sujetos de la clase media”².

Sin duda con estas palabras Roca de Togores pone de relieve la veta costumbrista del teatro bretoniano; habla de *Marcela* como una pintura detallada de sujetos de la clase media. Pero es que va aún más lejos, y es interesante dejar aquí constancia de esto. Nos cuenta el Marqués de Molins que al salir las gentes de la representación no dudaban en afirmar que todas las figuras representadas en la comedia eran, no sólo verosímiles, sino reales, tomadas del natural. Así pues, se nos cuenta que se aseguró que el personaje de Don Martín era trasunto de un oficial de artillería de la guardia, amigo de Bretón, hombre de palabra fácil y elocuente; este oficial era Patricio de la Escosura. Del personaje de Don Amadeo algunos llegaron a apuntar como modelo a un noble capitán de caballería dado al culto de las musas y también de las mujeres: Juan de la Pezuela, luego Conde de Cheste. De Don Agapito se dijo que era trasunto de un joven antipático a Bretón provisto de gran educación social con las damas, y se señaló a Don Andrés Avelino Clemencín. Para el público Don Timoteo estaba sacado de un capitán dado al uso de sinónimos y a la cría de canarios: el Capitán Morales. Y por último Marcela. Se nos cuenta que todos conocían perfectamente el original y marcaban las señas de su habitación, pero que cada uno daba nombres y señas diferentes; no obstante un buen número parecía apostar por M. Rives, hija de un célebre cirujano.

1. Así lo ha entendido también Patricia Garelli: “El deseo de alcanzar el efecto cómico lleva al autor a forzar la caracterización de algunos personajes hasta convertirlos en caricaturas”. En *Bretón De Los Herreros: 200 Años De Escenarios*. IER, Logroño, 14, 15 y 16 de Octubre de 1996, p. 19.

2. Roca de Togores, M., *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras*. Imprenta de M. Tello, Madrid, 1883, p. 88.

No sabemos hasta qué punto es cierto este hecho de que Bretón tomara como modelo para los personajes de su *Marcela* a personas muy concretas de su entorno. Hesse³, por su parte, asegura que no hay ningún fundamento para la anterior identificación. De todas formas, y según mi parecer, aunque aceptemos que Bretón se inspira en su entorno social más inmediato —esto es, la clase media— para el desarrollo de sus comedias y no tengamos por qué descartar a esas personas específicas mencionadas por el Marqués de Molins como fuente de inspiración, no creo que Bretón tuviera ningún interés en retratarlas a ellas en concreto; creo que lo que hace es crear un arquetipo basándose en lo que ve a su alrededor; por ejemplo, si quiere retratar a un gomoso petulante podría tener como inspiración a varios de éstos que él conoce y a ellos tendrá en cuenta para dibujar a sus personaje, pero sin tener la intención de retratar a un gomoso concreto.

La otra apreciación de la que quiero dejar constancia es la de J. M. Asensio, que en 1897 escribía refiriéndose a Bretón: “Su teatro es el panorama vivo, animado, palpitante, donde se van reflejando aquellos movimientos, con un colorido tan propio, como el mejor espejo, como en la más perfecta fotografía”⁴.

Como vemos, si Roca de Togores calificaba al teatro bretoniano de pintura detallada, Asensio nos habla de la más perfecta fotografía. Está claro que en el siglo XIX no se ponía en duda el talante realista de las comedias del autor riojano.

Con respecto a la crítica del siglo XX, recordemos a personajes como Juan Valera, que en 1904 hablaba de las comedias de Bretón como “un bello monumento histórico de la vida humana y de las costumbres de una época”⁵ o a Georges Le Gentil, que en 1909 advertía de “l’observation pré-cise”⁶ que para él constituía el teatro bretoniano. En 1917 Cejador y Frauca definía la comedia bretoniana como “comedia de costumbres modernas tomando elementos del romanticismo”⁷ En 1947, Agustín del Campo afirmaba que los personajes bretonianos venían a mostrar una “capacidad visual para recoger las costumbres ochocentistas”⁸. En 1964 y en 1968, César

3. Hesse, J., Edición de *Marcela o ¿a cuál de los tres?* Taurus, Madrid, 1968,,p. 29.

4. Asensio, J.M., “El Teatro de Manuel Bretón de los Herreros”. *La España Moderna*, 97 (1897), pp. 79-100, p. 80.

5. Valera, J., “Don Manuel Bretón de los Herreros”. *La Ilustración española y americana*. 8 de enero de 1904, p. 7.

6. Le Gentil, G., *Le poète Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*. Librairie Hachette et cie., París, 1909, p. 516.

7. Cejador y Frauca, J., *Historia de la lengua y literatura castellana (Época romántica 1830-1849)*. Tomo VII. Tip. de la “Revista de archivos, bibl. y museos”, Olózaga 1, Madrid 1917. Edición facsímil. Vol. VI, Gredos, Madrid, 1972.

8. Del Campo, A., “Sobre la *Marcela* de Bretón”. *Berceo* 2, (1947), pp. 51.

Barja⁹ y Vallbuena Prat¹⁰ respectivamente, harán de nuevo hincapié en el filón costumbrista de Bretón. En 1975 Serrano Puente aseveraba que “Bretón no tiene nada que ver con el Romanticismo salvo en el filón costumbrista”¹¹. Y ya por último recojo las palabras de Alborg que en 1992 refiriéndose a la comedia bretoniana la llamaba “comedia de costumbres y caracteres”¹².

Sin embargo, en 1996, Jesús Rubio en un interesante artículo viene a replantearse este asumido carácter costumbrista de las comedias de Bretón¹³. Según explica, su intención es la de mostrar algunos de los límites de la mimesis bretoniana y sus contradicciones. Jesús Rubio, a la luz no sólo de la trayectoria de la obra de Bretón, sino también de sus escritos sobre el mundo escénico, afirma acertadamente que éste sigue fiel a la forma de representación de la realidad que viene de Diderot pasando a España por medio de Moratín. Aboga por una imitación selectiva por parte del riojano, asegurando que su fin moral impregna toda esta selección. Estoy de acuerdo, pues, como también nos recuerda, el drama burgués se propone una selección de lo real para que el teatro adquiriera el valor modélico que tiene como meta. No obstante, estas apreciaciones hechas por este estudioso no tienen por qué llevarnos a pensar que las obras de Bretón no nos sirven como documento para ver las costumbres de una clase social en una época dada, en este caso de la época de 1830. Significa que ha elegido unas costumbres concretas, las ha seleccionado para su representación; no significa que sean inciertas, sino sólo limitadas, pues ha dejado de representar unas costumbres para representar otras. Y también ha modelado estas costumbres, pues el arte no es la vida sino que bebe de la vida, y la verdad desnuda no es que no sea posible sino que no interesa si se desea alcanzar de una forma más o menos exitosa ese doble propósito cómico y didáctico.

Si la literatura decimonónica, y más concretamente la literatura costumbrista, se ha identificado *grosso modo* con la búsqueda de lo particular y la literatura dieciochesca con la búsqueda de lo universal, de Bretón hay que decir que no pasa por alto lo particular: retrata las costumbres ochocentistas y las censura, y ahí está el filón costumbrista, pero es que estas cos-

9. Barja, C., *Libros y autores modernos. (ss. XVIII y XIX) (2ª ed.)*. Las Américas Publishing Co. New York, 1964, p. 141.

10. Vallbuena Prat, A., *Historia de la literatura española*. Ed. Gustavo Gil, Barcelona, 1968, p.198.

11. Serrano Puente, Fco., Prólogo a la edición de *Marcela, Muérete y verás y La escuela del matrimonio*. Logroño, IER, 1975, p.18.

12. Alborg, J.L., *Historia de la literatura española. T. IV: El Romanticismo*. Gredos, Madrid, 1992, p. 638.

13. Rubio Jiménez, J., “Límites y limitaciones de la *comedia de costumbres* de Bretón”. *Bretón De Los Herreros: 200 Años De Escenarios*. IER, Logroño, 14, 15 y 16 de Octubre de 1996, pp. 101-122.

tumbres son al fin y al cabo las mismas —entendiendo en este caso las costumbres como vicios o males de la sociedad— que se hallan presentes en todos los momentos de la historia, y ahí está el filón universal. La ignorante vanidad del gomoso y el sentimentalismo de escaparate del romántico trasnochado no son otra cosa que la envoltura de unos vicios universales, de todos los tiempos y de todos los seres humanos: la soberbia y la hipocresía. En el fondo todo parece girar entorno a esa *farsa del mundo* que jamás pasa inadvertida para nuestro comediógrafo. En las comedias de Bretón nos reímos de lo más inmediato, digamos de lo particular, de la necedad del petimetre o de la absurda grandilocuencia del romántico, pero aprendemos de lo universal; es decir, la clave moralista es desde mi punto de vista válida para todos los tiempos: la soberbia y la hipocresía pueden apoderarse del ser humano hasta tal punto de hacerle perder su dignidad y convertirse en un títere irrisorio.

Como también afirma Romero Tobar¹⁴, la literatura costumbrista dará cuenta de las costumbres en su doble valor de la palabra *costumbre*: resortes morales y manifestaciones externas del comportamiento, de aquí el valor de descripción o pintura moral de esta literatura. Dicho de otra forma, una cosa son las *costumbres físicas*, que tienen que ver más con el terreno de lo particular: modas, hábitos y usos, desde la indumentaria hasta el lenguaje, y otras las *costumbres morales*, que caen más en el terreno de lo universal y donde juega un papel fundamental el moralismo de Bretón y la selección de acontecimientos que le interesan.

Ya hemos dicho que esas costumbres que atañen a la moral de los personajes vienen a resumirse en la soberbia y la hipocresía. La hipocresía viene a manifestarse por distintas vías asumidas por cada uno de los personajes.

Respecto a las costumbres ochocentistas, más físicas, más inmediatas o particulares hay que decir que las comedias de Bretón y concretamente la que ahora nos ocupa, *Marcela*, nos dan una valiosa información de una serie de modas y costumbres dentro de distintos campos que es interesante recoger breve y esquemáticamente en este apartado:

- a. Modas en el campo de la música y la danza. Bretón nos adentra en este mundo sobre todo por medio de las conversaciones entre Don Agapito y Marcela, y nos muestra realidades del mundo de la danza tales como la gavota, la mazurca, el rigodón y el patedú —del francés *pas-de-deux*—, y realidades del mundo de la música como el aria.
- b. En el campo del vestido y del peinado se nos informa también de tejidos concretos que se usaban para los atuendos de la época tales como el “poplín” —esto es el popelín—, el “gro” o el “tul” y de ador-

14. Romero Tobar, L., *Panorama crítico del romanticismo español*. Castalia, Madrid, 1994, pp. 397-426.

nos para el peinado tales como el llamado entonces “marabú”, que es una adorno hecho de plumas.

- c. El campo lingüístico.
- c.1. Por medio de Don Agapito, el gomoso que gusta de pulular por los ambientes cortesanos y más elegantes del momento, Bretón nos muestra la moda de los galicismos y los italianismos. Así pues, por poner un ejemplo, decir que Agapito, no dirá “¿vamos?” sino “¿allons?” y también mencionará a la “donna soprano” hablando de ópera.
- c.2. Bretón intenta caracterizar lo máximo posible el habla de sus personajes.
- Por medio de Agapito Bretón nos introduce en el habla del *petimetre*, un estilo de moda en salones y ambientes cortesanos.
 - El lenguaje militar estará presente por medio de Don Martín.
 - El lenguaje romántico nos viene mostrado por Don Amadeo.
 - El lenguaje pueblerino, lleno de refranes, expresiones populares, y vocablos erróneamente pronunciados, lo conocemos por medio de Juliana.
- d. Otras costumbres ochocentistas:
- Las labores: el cordón de abalorio, la petaca de pita y las borlas.
 - Remedios medicinales tales como los parches de tacamaca.
 - Los paseos por el Prado.
 - Los dulces y golosinas como las pastillas de coco, de licor y esencia de vainillas. Los merengues, capuchinas, almendras garrapiñadas, yemas acarameladas, diabólicos, anises.
- e. Referencias a lugares concretos de Madrid y otras ciudades:
- La calle de Majaderitos, hoy calle de Cádiz. En ella se encuentra la confitería a la que va Don Agapito.
 - La Fonda de Perona. Los Andaluces. La casa de Núñez. La casa de Collantes.
 - El manicomio de Toledo.

Los personajes cómicos

Don Agapito y la crítica del “lechuguinismo”

Hablar de este pretendiente de Marcela nos lleva inevitablemente a hablar de la figura del *lechuguino*, ese singular personaje heredero del *lindo* del siglo XVII y más inmediatamente del *petimetre* o *currutaco* del XVIII.

Para entender la figura del *lechuguino* como un hombre joven esencialmente preocupado de su atavío personal y que sigue rigurosamente los caprichos de la moda, es interesante tener en cuenta esa influencia de Francia y de Italia en lo que al vestido, a la profusión de todo tipo de adornos, las pelucas, etc. y al idioma se refiere, y que se deja sentir poderosamente en España a lo largo de todo el siglo XVIII. La imitación sobre todo de lo francés llegó a un punto que rozaba lo ridículo, dando así origen al *petimetre* —del francés “petit maître” (“señorito”)—, ese hombre ocupado únicamente de su arreglo personal, de los ademanes que debe utilizar y del lenguaje a usar. Este personaje es esencialmente el *lechuguino* del siglo XIX, también llamado *dandy*, *elegante*, *tónico* e incluso *león* y que a finales de este mismo siglo XIX y principios del XX será más conocido como *pollo pera* o *gomoso*.

Para cualquiera que haya leído *Marcela* o *¿A cuál de los tres?* no debe ser nada difícil identificar a Don Agapito con este lechuguino al que hemos prestado atención en el párrafo anterior. Creo que es Juliana la que, en la escena 1 del acto III, más puntualmente define a este personaje llamándolo “el non plus del lechuguinismo”.

Hay cuatro elementos que son claves en la figura de Don Agapito: la ropa, la danza, los dulces y las labores. Dos de las claves mencionadas quedan ya reflejadas en el nombre del joven, como ocurre con el resto de los pretendientes, pues no por casualidad llama Bretón a su personaje Don Agapito Cabriola y Bizcochea. Que los apellidos nos remiten a su pasión por la danza y los dulces, y en fin, al empalago que lo va a caracterizar es innegable, pero ya el nombre de Agapito nos lleva inevitablemente a pensar en la ridiculidad y lo pusilánime de su persona.

Hay todo un despliegue léxico en estos cuatro campos anteriormente citados; Bretón hace a su personaje un perfecto conocedor de estas materias, y a través de ellas queda reflejada la atmósfera de toda una época, haciendo así presente ese filón costumbrista tan característico en las obras del autor que nos ocupa. Los extranjerismos van a ser bastante frecuentes en boca de Don Agapito, fruto de su afición a la moda y a todo lo que viene de fuera y recuerda bastante a los que llegaron a conocerse como “eruditos a la violeta”; así vemos alusiones a la *donna soprano* (escena 1 del acto I) que pone ya de relieve el apego de este gomoso a la ópera italiana muy de moda en el momento¹⁵. También en la escena 2 del acto I, Don Agapito opta por el galicismo *¿Allons?* en vez de por nuestro *¿Vamos?*

15. El teatro musical había estado muy presente en la España dieciochesca, hubo toda una fiebre de ópera italiana sobre todo desde que llegó a Madrid Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, fiebre que estaba aún vigente en el Madrid de Bretón y que éste no dudó en criticar. Véase su sátira *El furor filarmónico*. Recogido por M.A. Muro y B. Sánchez Salas en *M. Bretón de los Herreros. Tomo III. Poesía, Prosa. Bretón Académico*. Universidad de la Rioja, I.E.R, Logroño 1999, págs. 35-50.

Hemos de apuntar que nos encontramos sin duda ante el personaje más ridiculizado de toda la comedia. Como bien afirma Agustín del Campo, Bretón se encarniza con esta figura “azotándola sin descanso”¹⁶.

Las siguientes palabras de Marcela expresan bastante bien el talante de su enclenque pretendiente: “Un hombre que gasta todo su haber / en perfumes y pastillas, / víctima de su corsé,¹⁷ / bailarín afeminado”. (Escena 1 del acto II)

Bretón no duda en presentarlo a nuestros ojos como un personaje afeminado, y ya en la primera escena Juliana lo llama entre dientes “enfadoso maricón”.

Ya desde la primera escena de la obra quedan esbozados los rasgos característicos de este “enfadoso arlequín” (escena 7 del acto I). Las primeras palabras que salen de la boca de este joven hacen referencia al hecho de que está haciendo *un cordón de abalorio*.

Don Agapito se cree locamente amado por Marcela (“Ciega, ciega está por mí”, dice en la escena 1 del acto I), pero Bretón no tarda en aclararle a sus espectadores la equivocación del personaje por medio de Juliana, que a unas palabras de Marcela supuestamente elogiadoras de Don Agapito dice para sí: “¡Qué no conozca este mueble / que se están mofando de él!”. Esta vanidad que aparece en la primera escena va a estar más que presente a lo largo de toda la obra, una vanidad que es ridícula y que lo hace aún más susceptible de escarnio. Don Agapito está tan pagado de sí mismo que no duda en declararse el primero a Marcela; es el único pretendiente que desde el principio cree totalmente que la joven viuda será suya. Cuando Marcela le da calabazas (escena 11 del acto III) su orgullo y su pretenciosidad se ven enormemente heridos, no obstante él sigue considerándose a sí mismo “la delicia de la corte”.

Como afirma M.A. Muro en la última edición de *Marcela*¹⁸, en el caso de Don Agapito las apreciaciones de todos los demás personajes coinciden y no hay ninguna alteración a lo largo de la obra. Don Agapito está en situación de enfrentamiento con todos los personajes. Hay que apuntar que asistimos a toda una proliferación de adjetivos despectivos y cada vez más deshumanizadores a lo largo de toda la obra: *muñeco, mono, orangután, bicho, ridículo animal, alfeñique, chinche, quidam, ente*.

En la escena 3 del acto I, Juliana, hablando de balcón a balcón con su paisana Gertrudis, que sirve en la casa vecina, hace una descripción tanto

16. Del Campo, A., “Sobre la *Marcela* de Bretón”. *Berceo*, 2 (1947), p. 45.

17. No es la primera vez que Bretón se burla del opresivo atuendo usado por los cortesanos del momento. Para ver una crítica graciosísima de este aspecto véase la que hace por medio de Don Frutos en *El pelo de la debesa*.

18. Universidad de La Rioja. IER. Logroño, 1998, p. 34.

de Marcela como de sus tres pretendientes que resulta enormemente valiosa; en ella es sin duda el pretendiente lechuguino el que peor parado sale, es al que más tiempo de la descripción —poco halagadora dedica—:

El tercero... ¡y cuál me aburre
su terca solicitud!
es un fatuo, un botarate,
post-data de hombre, el non plus
del lechuguinismo, enclenque,
Periquito entre ellas... ¡Puf!
¡Qué peste! Siempre moneando,
siempre cantando el *Mai piú*;
siempre hablando de piruetas,
y del solo y de la pul...
Hombre que iría al Japón
por bailar un padedú;
y siempre con golosinas...
¡Así está él que no echa luz!
Y dale con si el peinado
ha de llevar marabús,
y si es color más de moda
el de hortensia que el azul;
si el corsé...

Hace también Marcela una descripción de los tres candidatos a su amor en la escena 1 del acto II y si destaca la fogosidad de D. Martín y la timidez de Amadeo, es la cursilería la que destaca de Don Agapito. No podemos pasar por alto la feroz crítica que hace Don Amadeo de este fatuo personaje en la escena 8 del acto I:

... Voy a escribir,
no con tinta, con ponzoña,
una sátira sangrienta
contra hombrecillos de alcorza,
que sólo tienen talento
para bailar la gavota;
que por un yerro de imprenta
son hombres, y no son monas;
que huelen a majaderos
al través de tanto aroma;
que si España fuera Egipto
pudieran pasar por momias;
que con su voz de falsete
los oídos me destrozan;
que con su extraña figura
siempre a risa me provocan;
que con sus gestos me pudren,
me empalagan con sus modas...
y en fin, con necias preguntas
me fastidian, me sofocan.

D.T. Gies¹⁹ ha puesto a este personaje en relación con otro, concretamente con Joaquín, el infame poetaastro de *Los dos sobrinos* (1825), que según el crítico anticipa ya el personaje de Agapito. Ciertamente este Joaquín cuenta ya con unos rasgos que después vamos a encontrar en Agapito; estos rasgos quedan muy bien expresados por Doña Catalina, que en la escena 3 del acto II de la citada obra, refiriéndose a Don Joaquín, habla de “frívola elegancia”, “necia afectación” y “apariencias vanas”. No obstante, este personaje es portador también de muchos rasgos propios de esos aprendices de poeta que hacen gala de un romanticismo ridículo, que Bretón tan acertadamente retrata haciendo mofa de ellos en la figura de Don Amadeo. En mi opinión Agapito comparte con Joaquín esa frívola elegancia, esa necia afectación y esa vana apariencia que hemos mencionado; sin embargo, en el caso de Don Joaquín juegan un papel distinto, dan a este personaje un trasfondo más oscuro y desagradable; yo diría que Don Joaquín viene a ser una mezcla de lo peor de Don Agapito y de lo peor de Don Amadeo de *Marcela*.

Don Amadeo y la crítica de los excesos románticos

Nos encontramos ante la figura del poeta lacrimógeno en el que sin duda Bretón encarna al Romanticismo más extremo. Se trata de un personaje de gran valor a lo hora de entender la actitud del comediógrafo riojano frente al movimiento romántico. Como puede deducirse del título de este epígrafe, no creo que por medio de este personaje asistamos a una mofa del Romanticismo, pero lo que sí es cierto es que hay una clara burla de sus excesos.

El nombre con el que Bretón bautiza a este pretendiente de Marcela, Don Amadeo Tristán del Valle, nos remite a sus más poderosas características: su consagración al amor, su tendencia a la tristeza y su inclinación bucólica.

Veamos lo que se ha dicho en términos generales acerca de la figura de Don Amadeo. Qualia, en 1941²⁰, habla de él como ridiculización del Romanticismo frente al sentido común de Don Martín, el tercer pretendiente de Marcela, opinión que, sin ir muy descaminada, me parece algo susceptible de matización atendiendo a una serie de consideraciones que vamos a tratar en breve. Según Qualia,

Don Amadeo in *Marcela* is the first fully created romantic character which our author puts into his comedies, and through him criticizes the whole class of sentimental, romantic lovers as portrayed in the literature of the time²¹.

19. Gies, D.T., *El Teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 100.

20. Qualia, C.B., “Dramatic Criticism in the Comedies of Bretón de los Herreros”. *Hispania*, 24 (1941), pp. 71-78.

21. Qualia, C.B., “Dramatic Criticism...”, p. 76.

Sin embargo estoy más de acuerdo con las siguientes palabras de Agustín del Campo:

Lo que su creador le censura es la facilidad que muestra para convertir la vida en actitud literaria y jugar con ella. Más, por otro lado, Bretón le atribuye sentimiento poético, nobleza de corazón y modestia²².

En mi opinión, este poeta lacrimógeno constituye un personaje mucho más complejo que el de sus otros dos rivales en la disputa por el amor de la joven viuda, y, de hecho, creo que Bretón lo presenta a nuestros ojos con una doble faz:

- La primera: esa modestia de la que habla A. Del Campo, que yo la llamaría más bien “falsa modestia”. La “modestia” de Don Amadeo aparece por un lado en la humilde opinión que él tiene de su propia poesía. En la escena 8 del acto I, Marcela pregunta al poeta si piensa publicar alguna obra de su ingenio, a lo que el joven contesta que no le desvela el afán de verse impreso, ya que es poca la confianza que tiene en sus versos. No sabemos si sus palabras son sinceras, si se trata de modestia o de falsa modestia para hacerse más atractivo a los ojos de la joven viuda. Por otra parte la que sí parece ser modestia algo falsa es la que muestra siempre a la hora de no sentirse por un momento con esperanzas de ser el elegido por Marcela; son varias las veces que deja constancia de esto mediante sus palabras; sin embargo, aunque parece tenerlo muy claro, se pone hecho una furia cuando ésta le da calabazas, como si fuese la más desagradable y cruel sorpresa que jamás le hubieran dado.
- La segunda: el orgullo. Las palabras del propio personaje hablan por sí solas:

A un desaire, lo confieso,
prefiero una enfermedad;
y aunque la amo con exceso...

(I, 4)

A lo que la misma Juliana responde: “¡Hola! Vence según eso / al amor la vanidad”.

Pero no sólo una doble faz, sino que yo hablaría también de un doble comportamiento bastante en consonancia con esas dos caras presentadas. Su comportamiento delante de Marcela y el que adopta delante del resto de los personajes.

- a. Comportamiento delante de Marcela: el joven poeta se muestra ante el objeto de su amor tímido, torpe, abrumado. Juliana, al describirlo a su parienta Gertrudis, dice lo siguiente:

Hay un poeta
que la mira de trasluz,

22. Del Campo, A., “Sobre la *Marcela...*”, p. 47.

suspire, gime, se arroba
y no pronuncia una Q.

(I, 3)

Y más tarde la misma Juliana, hablando con el poeta de su señora, le increpa:

¿Por qué cuando está presente
esos labios siempre sella?
¡Connmigo tan elocuente,
y tan cartujo con ella!

(I, 4)

También Don Martín, mostrando su disgusto, le dice:

En el café mucho hablar.
Vaya, ¿quién te pone tasa?
Y en entrando en esta casa
sólo sabes suspirar.

(II, 7)

- b. Comportamiento delante del resto de los personajes de la obra: en nada se parece Amadeo al poeta llorón que aparece delante de la joven viuda. Los ejemplos más claros de esto los encontramos por una parte en la escena 9 del acto III, en la que vemos a un agresivo y poco condescendiente Don Amadeo que junto con Don Martín hacen pasar al indefenso Don Agapito un mal rato, que sin duda el fatuo lechuguino tardará en olvidar. El segundo momento más claro lo vemos en la escena 12 del acto III, que es cuando el poeta recibe la negativa de Marcela y, lleno de rabia e indignación, transforma su entrecortado discurso en, como afirma Don Timoteo, “un diluvio de quejas y clamores”.

Todos los personajes de la obra coinciden en la consideración de Don Amadeo como poeta lacrimógeno y tímido; sin embargo hay otras opiniones que merecen ser apuntadas. Don Agapito ve a este rival suyo como “poeta misántropo y calenturiento” (escena 3 del acto I). No muy lejos de esta consideración está la de Don Martín, que duda de la sinceridad de su pariente en el terreno del amor, alegando que es cosa rara que un poeta ame de veras (escena 9 del acto II). También Juliana nota este rasgo de Don Amadeo afirmando que “para eso de enamorar / no hay cosa como un poeta” y “ellos suelen sentir mal / pero ¡lo dicen tan bien!” (escena 4 del acto I).

Quedan manifiestos en la figura del joven Amadeo gran parte de los clichés del Romanticismo en boga; hagamos un breve repaso:

- La propensión a la decepción y la amargura. La tristeza y el pesimismo de este personaje son innegables, y están presentes a lo largo de toda la obra; ya lo hemos caracterizado anteriormente como el poeta lacrimógeno, siempre en ese conflicto con “lo otro” que le lleva a hacer de la vida una tragedia.

- La tendencia al enamoramiento, llevado éste hasta las últimas consecuencias. Cuando Amadeo habla de amor habla de *pasión, locura, delirio*, incluso de muerte, imagen de lo más romántico²³. Esta tendencia romántica al enamoramiento aparece ante nuestros ojos como poco fiable, y por ella se censura al poeta en no pocas ocasiones. Se nos deja entrever que esos arrebatos enamoradizos nada tienen que ver con el verdadero amor sino que no son más que caprichos pasajeros, amores antojadizos. Don Martín es el que más arremete contra su pariente por esto, duda de su sinceridad amorosa y lo achaca a su condición de poeta (“Poeta y amar de veras es cosa particular”). Juliana también hace referencia a esto mismo como hemos visto anteriormente.

La misma Marcela, después de leer el soneto que le ha escrito Don Amadeo, aunque no sin alabarlo, deja expresa su duda: “Pero el soneto quizá / se ha escrito para cuarenta” (escena 4 del acto II).

Sea como fuere, amor sincero o sólo de novela, el mismo Amadeo afirma rotundamente:

Yo soy sensible;
yo no vivo sin amar.

(II, 9)

- La inclinación a la poesía como medio ideal para la expresión de los sentimientos. Don Amadeo y su poesía se hallan íntimamente unidos y esta inclinación suya a la versificación está presente en toda la obra: el lenguaje del joven es pura poesía, de tal suerte que cuando habla más bien parece que recita; cuando pide a Juliana su intercesión ante Marcela, le ofrece como recompensa “un lindo madrigal” (escena 4 del acto I); su declaración amorosa oficial es un soneto (escena 5 del acto III), pero ya antes había escrito a la joven viuda una letrilla de marcado corte romántico (*Letrilla a Laura*, escena 4 del acto II). La idea romántica de la inspiración se halla presente también en Don Amadeo; esa concepción de la poesía como *rebosar espontáneo de sentimientos íntimos*; en la escena 4 del acto I, el lacrimógeno poeta decide retirarse para componer, él mismo afirma “me siento con vena”.
- La ideología del “todo o nada”. El romántico no se conforma, y, como ya hemos apuntado antes, lleva la pasión hasta sus últimas consecuencias: el amor o la muerte. Con estas contundentes palabras se dirige a Juliana:

23. La última estrofa de la letrilla que Amadeo escribe a Marcela (escena 4 del acto II) dice así: “Yo te adoro, sí./Por ti me atormentan mil penas y mil./Si airada la tumba me quieres abrir.../no ignores al menos/*que muero por ti*”. Y más explícito es en su última intervención (escena 12 del acto III): “¡Adiós por siempre! ¡adiós! Nuevo Macías,/ víctima moriré de tus rigores.”

Hazme dueño de Marcela
y cuanto quieras te doy.

(I, 4)

El poeta parece estar dispuesto a cualquier cosa por conseguir el objeto de su deseo.

¿Sólo me ofreces de mi amor en pago
yerta amistad? Arráncame del pecho
en donde está grabada,
arranca primero, ingrata, impía,
tu imagen adorada.

(III, 1)

En estos últimos versos Don Amadeo deja claro que si no tiene el amor de Marcela no le es posible conformarse con la amistad; es más, ésta parece ofenderle y herirle en su más profundo orgullo.

- El lenguaje declamatorio o altisonante. Podríamos decir que Amadeo no habla, declama; su lenguaje es pura poesía al más estilo romántico, llena de palabras altisonantes, exclamaciones, increpaciones (“¡Ingrata y fatal mujer!”, escena 4 del acto I), latinismos y alusiones mitológicas (escena 4 del acto I), suspiros, interjecciones, puntos suspensivos (escena 4 del acto II). Sin duda se trata de la idea romántica de que no todo se puede expresar con palabras, aunque no es esto muy del agrado de la joven viuda, que expresa su disgusto así:

Nunca gusté de llorones.
¿Dónde hay cosa más molesta
que oír sólo por respuesta
suspiros e interjecciones?

(II, 5)

- El gusto por el pasado. Si el ser subjetivo del romántico choca con la realidad suele desembocar en una fuga a la lejanía ya que ésta constituye todo un campo de cultivo para la fantasía y la imaginación. El poeta romántico aparece ante nosotros como un ser desasido de la realidad, un ser que parece vivir en el pasado; éste es el caso de Don Amadeo, que se empeña en vivir especialmente su amor de una forma que no está en consonancia con los tiempos en los que le ha tocado vivir, y esto le es censurado primero por Juliana:

Declare usted su pasión
porque mentales amores
ya de este siglo no son.

(I, 4)

Y después por su pariente Don Martín, que es el que más arremete contra él:

No hay cuidado;
pronto te consolarás,
que amores inconsolables
no son fruta de esta edad

(II, 9)

el morirse
de amores ya no está en uso

(III, últ.)

El mismo Don Amadeo, en la escena 12 del acto III, al obtener la negativa de Marcela se llama, como se ha visto, “Nuevo Macías”, recurriendo a la figura del trovador gallego del siglo XV que es el arquetipo de enamorado dramático.

Concluycamos afirmando que hay un claro rechazo de la teatralidad de este personaje; sin embargo, como apuntamos al principio, Bretón nos lo presenta con facetas atractivas; de hecho el corazón de Marcela parece inclinarse por él en un momento concreto, que es cuando lee el soneto que éste le ha escrito para declararse:

Confieso que es el amigo
que más aprecio me debe;
mas casarme...

(III, 5)

Al final de la misma escena, después de leer también la declaración de Don Martín, Marcela se muestra algo confusa y deja entrever a los espectadores el aprecio que siente hacia la franqueza del capitán y hacia la sensibilidad del poeta; sin embargo, no hay en ningún momento el más mínimo interés por Don Agapito.

Así pues, para la que escribe no se ve en Don Amadeo un rechazo en bloque del movimiento romántico en sí por parte de Bretón, sino una graciosa crítica de los excesos del mismo, de los desatinos y la capacidad para la teatralización y la exageración del mundo de los sentimientos, que llevados a un extremo caen en la banalidad y en lo absurdo.

Don Martín y la tradición del miles gloriosus

Es difícil estudiar la obra de *Marcela*, adentrarse en el personaje de Don Martín, y no reconocer lo mucho que éste debe a la figura del *miles gloriosus*, ese soldado fanfarrón que se remonta a autores como Plauto y Terencio, y a la comedia romana en general; ese soldado jactancioso que disfruta relatando sus bravatas: un sin fin de hazañas fantaseadas y de amoríos ridículos. Más cercano en el tiempo, Don Martín, —el “braggart soldier” como lo llamó C. Qualia²⁴— nos lleva a la figura del *capitano* de la *commedia dell'arte*. Aunque el origen de esta comedia sea bastante incierto, la deuda que tiene con la comedia romana y sus personajes es innegable. Así define K. Spang a este *capitano* que no es otra cosa que un directísimo heredero del *miles gloriosus*:

24. Qualia, C.B., “Dramatic Criticism...”, p. 75.

El Capitano es el típico soldado fanfarrón e insolente y cobarde y tímido a la vez; presume de su descendencia noble, de sus hazañas, de sus éxitos con la mujeres y a la hora de la verdad se derrumba todo²⁵.

Centrémonos ahora en Don Martín: hablamos de un capitán de artillería andaluz, gran hablador, exagerado, atrevido, bastante brusco a veces, pero también bastante atractivo por su naturalidad y su frescura. Creo que las palabras de A. del Campo son bastante acertadas y resumen muy bien el talante de este personaje:

El militar dinámico, charlatán, audaz y enamorado, pero sobre todo, espontáneo y franco, una especie de Don Frutos en tono menor. Bretón ha ido poco a poco suavizando los rasgos del capitán hasta convertirlo en un personaje sumamente atractivo, sabe humanizarse cuando llega la ocasión²⁶.

Bretón quiere también poner algo o mucho de la esencia de este personaje en el nombre con el que lo bautiza, Don Martín Campanas y Centellas; su bravuconería, su arrolladora frescura y, en fin, a veces su desorbitada energía quedan de manifiesto. Es otra vez Juliana la que con escueta pincelada lo pinta acertadamente:

Es un compadre andaluz,
capitán de artillería,
que lo mismo es entrar, ¡prum!
estalló la bomba. Aquella
no es boca, no, que es obús.

(I, 3)

A menudo Bretón nos presenta a este personaje por medio del contraste con sus otros dos contrincantes. Por distintas razones, Don Martín es el opuesto tanto de su primo Amadeo como de Don Agapito. Veámoslo:

DON AGAPITO	/	DON MARTÍN
-Pusilanimidad		-Bravura
-Afeminamiento		-Virilidad

La escena más interesante para ver este contraste es la escena 7 del acto I, escena especialmente cómica en la que el capitán de artillería intenta seducir a Marcela al mismo tiempo que arremete sin piedad contra el lechuguino, que no deja de invitar a todos a sus finas pastillas, rudamente despreciadas por el enérgico Don Martín. En cuanto a Don Amadeo, podemos establecer la siguiente oposición con:

DON AMADEO	/	DON MARTÍN
-Fantasía-Idealismo		-Realidad
-Romanticismo exacerbado		-Sentido común

En la escena 9 del acto II, en la que los dos parientes hablan de su amor por la joven viuda, quedan de manifiesto estos contrastes señalados.

25. Spang, K., *Los géneros literarios*. Síntesis, Madrid, 1996, p. 186.

26. Del Campo, A., "Sobre la *Marcela*...", p. 47.

El capitán andaluz es el único personaje al que se le puede ver una veta “erótica”; su desparpajo no sólo le lleva a piropear a Marcela en cualquier momento sin ningún empacho (“Uno de ellos suele ser / más pródigo de requiebros”, dice Marcela en la escena 1 del acto II) sino que también le lleva a galantear a Juliana descaradamente en la escena 5 del acto I, aludiendo a su cuerpo, su color, su cutis, incluso sin suerte intenta abrazarla, ya que la joven logra zafarse de él.

Es interesante ver la concepción del amor y del matrimonio por parte de este personaje. No tiene el amor para Don Martín esos tientes idealistas que tiene para su pariente poeta. Tanto para el uno como para el otro el amor conduce al matrimonio, ya que los dos hablan de su aspiración a la mano de Marcela; sin embargo, para Don Martín el matrimonio parece tener mucho de “práctico”, no teniendo que renunciar por ello al amor, pero no un amor idealizado, sino un amor sentido con el corazón caliente, la cabeza fría, y los pies en el suelo:

Yo también amo a Marcela,
pero amo a lo militar;
reservándome algún tanto
de juicio y de libertad,
por si hay que volver la grupa
hacia el cuartel general.

(II, 9)

Esta forma suya de entender el amor y el matrimonio queda también claramente manifiesta en la carta que el capitán escribe a Marcela para declararse oficialmente; es una carta de lo más interesante por sus obvias concomitancias con una letrilla publicada por Bretón en Junio de 1835 el periódico *La Abeja*, anunciando su propósito de casarse²⁷. En las dos composiciones se habla de que Bretón y Martín están ya en edad casadera, los dos muestran su cansancio de, como ellos afirman, “andar a salto de mata”, y ambos muestran también su hastío de lidiar con patronas, lavanderas...etc. Es decir que para Bretón-Martín, el matrimonio viene a ser un estado que proporciona (cuando lo proporciona, pues Martín también dice que cada uno habla de la feria según le va en ella) estabilidad y orden en todos los sentidos, como hemos dicho sin tener por qué renunciar al amor, aunque

No me dejaré enterrar
como amante de novela
si calabazas me da.

(II, 9)

Nos hemos hecho eco anteriormente de las palabras de A. del Campo en cuanto a la suavización del carácter de Don Martín a lo largo de la obra, ya que son del todo acertadas. Se trata de un personaje en el que se nota una clara evolución, que va desde el juicio indiscriminado que roza el

27. Recogida en *Manuel Bretón de los Herreros (1796-1996)*. Biblioteca Nacional, Madrid, 1996, p. 20.

insulto hasta una total franqueza llena de sentido común. Si vemos en el primer acto a un Martín que arremete contra todo el mundo, especialmente contra el pobre Don Timoteo, que encima de todo lo apoya, y contra Don Agapito (llama “viejo estrafalario” y “pelmazo” al uno, y “enfadoso arlequín” y “vecino encanijado” al otro, el cual llegará a decir de Don Martín en la escena 7 del acto I que es un “monstruo”), en el segundo acto vemos a un hombre que sigue llamando a las cosas por su nombre, de hecho es el único que lo hace, un hombre franco, pero que ha pasado del simple insulto a una total sinceridad. Don Martín no duda un momento en expresar sus pensamientos; se ve especialmente claro en sus conversaciones con su pariente Amadeo, al que censura sin contemplaciones su Romanticismo trasnochado y su capacidad para la teatralización. En el tercer acto vemos a un Martín en la misma línea de pasmosa sinceridad; en la carta que escribe a Marcela y que constituye su declaración formal, no duda en censurarle a ésta el hecho de haberlo dejado plantado con la palabra en la boca por ir a visitar a su recién parida gata; sin embargo, cuando Marcela le da calabazas, es el único pretendiente que lo acepta, y no sólo lo acepta, sino que se pone al servicio de la joven viuda. Merece la pena dejar constancia de sus palabras:

Esa franqueza me encanta;
y sería un necio, un bruto
sí, ya que aspirar no puedo,
aunque de amor me consumo,
a una mano tan preciosa,
no cifrase yo mi orgullo
en elogiar a Marcela
y en llamarme esclavo suyo.

(III, últ.)

He aquí a un Don Martín ante su “hora de la verdad”, derrumbándose ante ella, pasando de ser un soldado fanfarrón a un fiel y sumiso esclavo.

d. Don Timoteo

Este personaje es para quien escribe uno de los más cómicos de la obra que nos ocupa, el tío de Marcela, viejo maniático y ensartador de sinónimos.

Como siempre, Bretón nos hace partícipes de las características de este personaje muy tempranamente, y ya en la primera escena nos muestra las manías de este simpatiquísimo y singular viejo, a veces algo impertinente. Así pues su afición a las palomas y a su Nacimiento con toda su cohorte de Reyes Magos, pastores, zorros, etc, queda patente en la escena mencionada.

Igual que al resto de los personajes, Juliana lo describe en la escena 3 del acto I, veamos lo que dice de él:

Su tío don Timoteo
es un pedazo de atún,
cominero, impertinente...
¡Qué lástima de ataúd!
Tan plomo para explicarse,

que cuando dice según,
 si detrás no está el conforme
 no está contento. ¡Jesús!
 Y luego me da una guerra
 con su palomar, con su...
 Vamos, dijo bien quien dijo
 que el servir es mucha cruz.

Es sin duda Juliana la que más se encona con el pobre Don Timoteo, al que también llama “vejestorio impertinente” (escena 1 del acto I). Por su parte, Don Martín tampoco se queda atrás, llamándolo “viejo estrafalario”²⁸, “pelmazo” y “hablador sangriento”, incluso cuando lo tiene de su parte en lo que a la conquista de Marcela se refiere. Don Amadeo lo llama “prosai-
 co señor” (escena 4 del acto I).

La figura de Don Timoteo nos lleva sin duda a la figura del *senex*. Éste es característico de la comedia de todas las épocas, y aparece repetidas veces en el teatro de Bretón. Los ideales del *senex* suelen ser contrarios a los de la juventud; es como si el *senex* fuera uno de los obstáculos o escollos que obstaculizan a los jóvenes para llevar a cabo su amor. Sin embargo, en el caso del tío de Marcela, aunque podamos afirmar que sus ideales no se corresponden con los de su joven sobrina, no sería justo calificarlo de obstáculo. Don Timoteo tiene esperanza de ver descendencia, y esto por medio de Marcela, ya que él no pudo tener hijos con su difunta esposa (escena 1 del acto III). No es un viejo tirano, sino un ser afable y respetuoso que a mi modo de ver provoca más simpatías y risas que antipatías y tedio.

Juliana y la tradición de la medianería o celestinaje

Es la típica criada venida del pueblo a servir a Madrid, pragmática, chismosa y murmuradora, pero también fiel y servicial. En ella se reúnen los principales rasgos de ese personaje creado por el teatro español y característico de la comedia barroca: el *gracioso* o *donaire* —no olvidemos que la tipificación de los papeles existentes en la representación teatral del seiscientos sigue vigente en la centuria que le sigue—.

Juliana cuenta con una innegable veta de desenvoltura y gracejo, pero no es un personaje que suscite risa por sí mismo, sino sólo cuando habla del resto de los personajes. Dentro de la obra desempeña un papel fundamental, ya que se encarga de describir y juzgar al resto de los personajes bastante acertadamente; sus descripciones explícitas cuando habla con su paisana Gertrudis, y también sus apartes son harto relevantes.

Don Amadeo la define como avispada y codiciosa, y Don Martín como mona. Ella se define a sí misma en su conversación con Don Amadeo, aflo-

28. ¿Qué hace el viejo estrafalario?
 ¿Recomponer el nacimiento
 o le echa alpiste al canario? (I, 5)

rando en esta conversación su rasgo más relevante: su pragmatismo (escena 4 del acto I). Efectivamente, ese “agudo sentido práctico de la realidad”²⁹ que señalara Ruiz Ramón como característico de la figura del gracioso está más que presente en Juliana. Tanto Amadeo como Agapito le ofrecen recompensa por sus servicios; el poeta le ofrece un soneto y el lechuguino una libra de confites; pero Juliana siempre espera algo más. Para ella el dinero es importante y no tiene ningún reparo en ocultarlo. En la escena 3 del acto I, en una conversación que mantiene con Gertrudis, Juliana dice a ésta que gana cuatro duros y algún regalillo, ya que afirma que su ama es generosa y la quiere, y que gracias a eso tiene un “baúl que da gozo”. Además opina que Gertrudis gana poco y así se lo dice.

La participación de los sirvientes en los asuntos personales de los amos ha sido una constante en la comedia de todos los tiempos; a menudo, los sirvientes eran confidentes de los amos e incluso aliados de estos en sus aventuras extramaritales. También llegaban a ejercer una importante labor de intercesión o celestinaje entre las amas y sus pretendientes. En este caso Marcela no ha requerido estos favores de Juliana, pero sí los pretendientes, y sin duda Don Amadeo ha sido el más explícito, y ha obtenido esta respuesta de ella:

En mi vida me he mezclado
en ajenos amoríos,
porque el tiempo me ha faltado
para ocuparme en los míos...
Pero en fin, por compasión,
aunque repruebo el oficio,
ofrezco mi intercesión.

(I, 4)

Su vena chismosa se ve sobre todo en su trato con Gertrudis, que sirve en la casa vecina. Juliana pone a su paisana al corriente de lo que ocurre en casa de Marcela y de cómo son los que por ella pasan:

Ahora iría con el chisme
a Gertrudis si supiera...

(III, 6)

Juliana tiene que soportar los inconvenientes del servicio, especialmente las manías de Don Timoteo y los flirteos de don Martín, para el que esta joven parece ser objeto de deseo.

Vamos, dijo bien quien dijo
que el servir es mucha cruz

(I, 3)

Para concluir hay que subrayar la importancia de la funcionalidad de este personaje, ya que actúa presentando a todos y a cada uno del resto de los personajes, describiéndolos con detalle y acierto, y también juzgándolos, siendo este juicio suyo más fiable que el que pueda venir de otro per-

29. Ruiz Ramón, F., *Historia del Teatro Español*. Cátedra, Madrid, 1979, p. 140.

sonaje, ya que Juliana es un personaje al margen, no tiene nada que perder; por esto su juicio es el más objetivo de todos.

Marcela. La imagen de la mujer en la comedia bretoniana y concretamente en Marcela. ¿Es Marcela una heroína?

Hablamos de una mujer joven, de 25 años para ser exactos, viuda, sin hijos, sin problemas económicos, inteligente, vivaz y atractiva.

Son uno de sus pretendientes, Don Martín, y su criada Juliana, junto con ella misma, los que más alusiones hacen a su personalidad y los que mejor la definen.

Con estas palabras se define Marcela a sí misma: “viva, alegre y bulli-ciosa” (escena 12 del acto III), teniéndose también como una mujer “Ni dengosa ni feroz” (escena 7 del acto I).

En la escena 3 del acto I encontramos a una Juliana que comenta con su paisana Gertrudis que su ama es generosa, y en la misma escena habla de Marcela como una mujer que goza juiciosamente de su juventud y a la que no le faltan pretendientes:

Mi ama, como viuda y rica,
goza de su juventud;
¡oh! pero con juicio, aunque esto
no es en día muy común.
No le faltan aspirantes;
pero ella, sea virtud,
sea orgullo, o lo que fuere,
no se ha decidido aún
por ninguno.

(I,3)

Don Martín por su parte, en la escena 7 del acto I, hace alusión tanto al físico de Marcela (“Esos ojos, esa boca/son obras del mismo Amor”) como a su talante (“Modestia sin sosería,/gracia sin afectación...”). Para el capitán andaluz, la joven viuda es una mujer difícil de no idolatrar, pero veamos sus palabras exactas:

Hay mujeres, cuyo oficio
es barrenar corazones
y con dulces ilusiones
sacar a un hombre de quicio;
mujeres que a su pesar
son imán de los placeres,
y en fin, señora, mujeres
que es preciso idolatrar.
Graciosas, discretas, bellas
y apacibles como el cielo.

(II, 5)

Un rasgo no mencionado por ninguno de los personajes que la rodean, pero que sin duda está acentuado en Marcela, es su ironía, en algunos casos tan sutil que no se sabe si es ironía o es que la joven está hablando

en serio; son especialmente interesantes para observar esta ironía la escena 1 del acto I, en la que Marcela habla de cómo deben ser la apariencia física y los modales de un hombre; sus palabras pueden parecer de lo más elogiadoras para Don Agapito, el cual se ve retratado en ellas, cuando realmente son una burla irónica y sutil por parte de la viuda. Otra escena es la 5 del acto II; en ella tiene lugar una conversación entre Marcela, Don Amadeo y el charlatán Don Martín, que una vez más tiene acaparado el turno de palabra atreviéndose a decir:

Martín: ¡Jesús! ¡Mala pulmonía
en todos los habladores!
Marcela: ¡Cuenta con la maldición!
Martín: ¡Pues, qué! ¿Me puede alcanzar?
Marcela: No, a usted no, que es para hablar
la suma moderación.

Se ha hablado mucho de la coquetería de Marcela, que la hace parecer estar jugando con fuego, dando una de cal y otra de arena, como en el caso de su conversación con Don Agapito en la escena 1 del acto I. No obstante, aunque porta Marcela esta veta coqueta, puesto que al fin y al cabo es una mujer, y una mujer de su tiempo, no creo que sea pertinente el definirla mediante este rasgo, que en mi opinión ha sido algo exagerado. Marcela es libre, joven y desenvuelta y no es la suya una coquetería afectada e insustancial; ella misma deja ver esto en su conversación con Don Martín en la escena 7 del acto I.

En la escena 1 del acto II la protagonista afirma que “las alabanzas / nunca se oyen con desdén”; habla de su actitud como “cortesía” y nunca como “coquetería”. No por casualidad bautiza Bretón a su protagonista como Marcela Cortés.

(...) los tres me estiman,
y no fuera yo cortés
si tan finas atenciones
me negase a agradecer.

(II, 1)

Pero más clara se muestra la joven viuda respecto a esto quejándose de que el hombre necio, en su arrogancia, confunde la amabilidad de una mujer con una supuesta coquetería usada como artimaña para atraer al hombre:

Señor, ¡que no ha de poder
ser amable una mujer
sin que la persigan necios!

(III, 4)

Estoy de acuerdo con Miguel Ángel Muro³⁰ en que nos encontramos ante la creación más interesante de esta comedia y muy posiblemente del

30. Bretón de los Herreros, M., *Marcela o ¿A cuál de los tres?* Edición de M. A. Muro. Universidad de la Rioja, IER, Logroño, 1998, p. 37.

teatro bretoniano. Es uno de los personajes femeninos más profundos, por no decir el que más, de todos los creados por el comediógrafo riojano. Hay tras las palabras de Marcela todo un cúmulo de ideas y pensamientos, especialmente en la Marcela del tercer acto de la comedia que estamos tratando. Si quisiéramos esquematizar la ideología de Marcela podríamos hacerlo como sigue:

- a. Su concepción del hombre. Ésta viene dada especialmente por su experiencia personal. Marcela juzga severa a los hombres, ya que el que tuvo como marido no pareció dejarle un buen sabor de boca.

Puesto que el hombre no es bueno,
lo prefiero chiquitín;
que en pequeño vaso al fin
no cabe mucho veneno.³¹

(I, 1)

No aborrezco yo a los hombres
aunque severa los juzgo.

(III, últ.)

No obstante, Marcela tiene asumido que el hombre es por naturaleza el apoyo de la mujer; fijémonos bien en sus palabras: habla de apoyo y no de complemento, pues Marcela sabe ciertamente que para que hombre y mujer sean complemento será necesaria la libertad de la que el género femenino se halla falto en el tiempo en que tiene lugar la comedia que estamos tratando:

Doy por sentado que el hombre,
lo mismo aquí que en París.
es de la mujer apoyo,
como el olmo de la vid;

(III, 1)

- b. Su concepción de la mujer especialmente en relación con el matrimonio. Encontramos en Marcela una concepción de la mujer como ser sensible. “Sensible soy como todas”, afirma ella misma y ciertamente que lo es; se emociona con la poesía y elogia sinceramente, dice la protagonista en la escena 2 del acto III. La mujer siente por naturaleza inclinación al hombre, pero la razón está para equilibrar a la naturaleza y a las pasiones:

Mi sexo me inclina a ellos,
mi razón toma otro rumbo.
(Última escena)

Pero sin duda el clímax de su concepción de la mujer está en su intervención en la última escena de la obra, en la que habla de la mujer

31. Estas palabras de Marcela entroncan con una larga tradición que encontramos ya en el Arcipreste de Hita y su “Elogio de la dueña chica”.

como un ser desgraciado, ya que carece de algo que es sagrado para ella: la libertad; porque la mujer, sean cuales sean sus circunstancias, está condenada a vivir sojuzgada:

En todo estado y esfera
la mujer es desgraciada;
sólo es menos desdichada
cuando es viuda independiente
sin marido ni pariente
a quien vivir sojuzgada.
(Última escena)

c. Su concepción del matrimonio. Al igual que su concepción del hombre, ésta viene dada por su experiencia personal. Marcela, aunque joven, nada tiene de niña tonta, pues lleva a sus espaldas un matrimonio que por lo que ella deja entrever le dio pocas satisfacciones y bastantes penas. Podríamos resumir sus ideas como sigue:

— El matrimonio es algo serio y comprometido que debe de ser pensado:

Eso de casarse, tío,
no se hace así como así.

(III, 1)

— Debe ser escogido por quien lo va a sufrir:

Ya que yo lo he de sufrir,
yo me lo quiero escoger.

(III, 2)

— Una vez contraído, los cónyuges experimentan un cambio:

Después de la bendición
suele volverse león
el más tímido cordero.

(III, 5)

Cómo bien apunta Agustín del Campo³², Marcela se permite la audacia de emitir peligrosas teorías, que hubieran escandalizado a Moratín. El matrimonio resulta un estado desagradable para la mujer, que cae bajo el capricho a la tiranía del hombre. Este desagrado queda manifiesto en las propias palabras de Marcela:

No me pienso emparedar,
pero me pongo a temblar
con sólo hablarme de bodas.

(III, 2)

d. Su concepción del galanteo. Se halla nuestra protagonista en ese justo medio que viene a estar entre la sosería y el descaro. Para Don Martín (escena 7 del acto I) Marcela puede presumir de algo valio-

32. Del Campo, A., "Sobre la *Marcela*...", p. 49.

so: “Modestia sin sosería, / gracia sin afectación”, según sus propias palabras. También Marcela en esta misma escena explica esto de sí misma, mostrando su rechazo hacía esas mujeres hipócritas que fingen un necio rubor cuando son sus virtudes elogiadas por un hombre, o bien responden con una severidad extrema, que a veces desemboca en violencia, aparentando una ridícula decencia. Afirma Marcela que el hombre fino es galante con las damas y siempre que no caiga en el ofensivo descaro ni en el tedio de conversaciones insustanciales y estereotipadas hace bien en ser cortés con las mujeres. Está claro que la joven viuda no es una lánguida llena de estúpidos prejuicios, sino una mujer con seso que no se deja caer tampoco del lado de la frescura y el descaro.

- e. Su concepción del amor. En la escena 11 del acto III Marcela hace una aseveración contundente: “El poder del hombre no manda en los corazones”. Con ella muestra la protagonista su comprensión del amor como sentimiento, y como tal, perteneciente al ámbito del corazón y no de la razón. Es el corazón el que genera los sentimientos y nada puede hacer la razón del hombre para gobernarlos.

Marcela no es una rebelde, pero sí una mujer inteligente que sabe dónde está y lo que quiere y que no se deja convencer o engañar fácilmente; está muy lejos de esas mujeres sumisas y obedientes pintadas por Moratín. Marcela intenta conseguir sus propósitos de una forma diplomática y audaz, sin ponerse en compromisos, o, como se suele decir, *sin pillar-se los dedos*, para gozar así plenamente de su libertad, piedra angular en la que la joven viuda funda su felicidad: “Amo mi libertad / y en ella mi dicha fundo” (escena última del acto III.)

Cuenta Marcela con lo que yo llamaría una “veta atemorizadora”, que afloraría en ella cuando queda traspasado el límite de su paciencia. Para entender esto hagamos mención de dos escenas concretas. La primera es la escena 4 del acto II. En ella es de destacar el mal rato que Marcela hace pasar al joven Don Amadeo después de que éste ha leído su “Letrilla a Laura”. La destinataria de la letrilla es obviamente Marcela, aunque nuestro poeta no se atreve a declararlo abiertamente. La joven insiste para que Amadeo declare el nombre de esa mujer amada, a lo que el joven reacciona con un maremágnum de nervios, suspiros, interjecciones, palabras entrecortadas, de las que Marcela se va a burlar llegando esta escena a su clímax cuando el poeta, entre la espada y la pared y lleno de turbación, va a declarar quién es la mujer a la que ama y Marcela corta radicalmente con un “Ya no lo quiero saber”. No podemos negar que estamos ante una clara crueldad, que al espectador puede resultar de lo más gracioso, pues Marcela es graciosa y aguda en sí misma, pero no creo que tenga nada de gracia para su pretendiente.

El otro ejemplo lo encontramos en las escenas 11, 12, 13 y 14 del acto III. Estas escenas son las finales de la obra. Son las escenas en las que Marcela, por fin y oficialmente, da calabazas a sus tres pretendientes. La

situación que se nos presenta tiene bastante de humillante en lo que al trato de los pretendientes se refiere, no tanto porque Marcela los rechace como por la forma en que lo hace. La joven viuda no habla a solas con cada uno de los aspirantes a su mano, sino que les habla delante de su tío Timoteo y de su criada Juliana. En la escena 11 se rechaza a Don Agapito, siendo testigos los antes mencionados más Don Amadeo y Don Martín. En la escena 12 es Don Amadeo quien se lleva las calabazas, teniendo como testigos a los anteriores menos a Don Agapito, que ha desaparecido hecho una furia. En la escena 13 llega el turno de Don Martín; en este caso sólo quedan como espectadores Don Timoteo y Juliana, ya que Don Amadeo, al igual que Don Agapito, ha salido despavorido. Es mi opinión que asistimos a una escena dotada de un efecto muy teatral que se aleja bastante de lo verosímil. Probablemente Bretón exagera el alto grado de seguridad que Marcela tiene en sí misma y el control que ejerce sobre su propia vida llevándolos al límite de la crueldad. Que Marcela tiene derecho a rechazar a sus pretendientes es innegable, pero creo que su falta de tacto es del todo innecesaria. Sus pretendientes se le han declarado individualmente, por lo tanto lo mínimo que se merecerían sería un rechazo también individual. Bretón parece querer dejar claro que es su heroína la que lleva las riendas. Creo que estas escenas finales deshumanizan en cierto grado a nuestra protagonista. Escenas de este tipo son las que han llevado a algunos críticos a hablar de “las coquetas” del teatro bretoniano; sin embargo, y centrándonos en el personaje de Marcela, yo no la definiría como coqueta, entendiéndolo como una persona presumida y vana que se esmera en todo aquello que pueda hacerle parecer atractiva y que gusta de dar señales de afecto sin comprometerse. No creo que Marcela haya dado ningún tipo de señales de *afecto*, y con *afecto* me refiero al tipo de afecto que sus pretendientes esperan de ella.

A lo que asistimos en las últimas cuatro escenas mencionadas es la llegada al límite de la diplomacia y la cortesía por parte de Marcela. Incluso diría que Bretón hace que Marcela pierda sus buenos modos, dejando que se le escape la situación de las manos como colofón de la obra, quizás queriendo transmitir que ante la petulancia, la ridiculidad y el absurdo de estos personajes pretendientes es la mujer la que tiene la obligación de ponerlos en la verdad de una forma drástica y sin contemplaciones, que podría en este caso llevarnos a elevar a Marcela al rango de heroína.

Pero ¿lo haremos? Después de todas las consideraciones hechas podemos afirmar que Marcela es una mujer algo adelantada para su tiempo. ¿Podemos por esto calificarla de heroína? Que cada uno juzgue según sus criterios. ¿Podemos hablar de un romanticismo femenino en los personajes femeninos de Bretón? No sé si en todos, pero en este que nos ocupa creo que sí. La mujer defiende su derecho al amor y a la elección, virtudes cardinales del Romanticismo.

5. LA SUPUESTA SEMEJANZA DE MARCELA CON LA PASTORA MARCELA DEL QUIJOTE DE CERVANTES

Quiero hacerme eco en este epígrafe de un artículo escrito por Howell en 1938³³, en el que éste se preguntaba si fue la cervantina pastora Marcela inspiración para Bretón a la hora de crear a su protagonista.

Como bien se afirma en este artículo, el mismo Bretón, revisando su comedia en *El Correo* (2 de enero de 1832), apuntó que fueron los siguientes versos, puestos explícitamente en boca de su misma Marcela, los que inspiraron su comedia:

¿Qué no ha de poder
ser amable una mujer
sin que la persigan necios?

Relaciona Howell a la Marcela bretoniana con las pastoras desdeñosas del *Quijote* (“disdainful shepherdess”), en especial con la pastora Marcela, y establece entre ellas los siguientes puntos en común:

1. Ambas son ricas y bellas.
2. Ambas explican a sus pretendientes su negativa a casarse.
3. Ninguna necesita casarse por dinero.
4. Ambas viven con un amable tío que las anima a casarse pero sin insistir; ninguno de los tíos está interesado en el dinero por sí mismo.
5. El destino ha hecho a ambas Marcelas prescindir del amor.
6. Ambas son víctimas de los mismos epítetos dichos sobre todo por pretendientes furiosos (*cruel, desdeñosa, ingrata...*).
7. Si Don Quijote se ofrece para servir a la cervantina Marcela, Don Martín se ofrece a ser esclavo de la Marcela bretoniana.
8. La *Marcela* de Bretón, a pesar de su costumbrismo, tiene elementos pastorales, tales como la situación de la elección de un pretendiente o algunos de los versos de Amadeo.

Algunas de las apreciaciones de Howell me parecen matizables. Es cierto que la actitud de ambas Marcelas se ve censurada por medio de una serie de epítetos puestos en boca de los pretendientes, pero hay que decir que: primero, se trata de tópicos tradicionales del lenguaje amoroso —*cruel, tirana, despiadada...etc.*—; y segundo, que se arremete muchísimo más contra la Marcela cervantina, y además podemos decir que en una línea ascendente. En el capítulo XII del *Quijote*, en el que un cabrero lleva la noticia a los que están con Don Quijote de que el famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo ha muerto de amores por la pastora Marcela, este

33. Howell, S.E., “Does Breton’s Marcela Stem from *Quijote*?” *Modern Language Notes*, 53 (1938), pp. 195-196.

cabrero llama a la muchacha “melindrosa Marcela”. En el capítulo XIII, el pastor Vivaldo la llama “la pastora homicida”, y Ambrosio, amigo de Crisóstomo, no duda en calificarla como “enemiga mortal del linaje humano”. En el capítulo XV, en el que se da lectura a los desesperados versos de Grisóstomo, el supuesto rigor de la pastora y su supuesta crueldad quedan patentes, y vuelve Ambrosio a calificar a Marcela ahora como “fiero basilisco destas montañas”, y habla de las “cruelles hazañas” de su condición; incluso llega a compararla con personajes tales como Nerón tras haber abrasado Roma. Como puede observarse, realmente se considera a Marcela responsable de la muerte de un joven. No es ése el caso de la Marcela bretoniana. Aunque Don Martín en la escena VII del acto 2 hace todo un derroche de duras palabras para Marcela, es debido a su indignación, ya que en la escena inmediatamente anterior la joven los ha dejado plantados y con la palabra en la boca porque ha parido la gata Climenestra; así pues salen de boca del capitán andaluz expresiones como “¡Oh mujer aleve, ingrata!”, “esa funesta mujer”, “frívola, falsa, veleta”, “mujer inicua y sin fe, / ¡permita Dios que te dé / veinte arañazos la gata!”, pero, como he apuntado, no es más que un momentáneo despliegue de ira, pues después no duda en declararse a la joven viuda y cuando ésta muestra su negativa a los tres pretendientes es Don Martín el que mejor la acepta. También Don Amadeo se ensaña con Marcela cuando ésta rechaza su amor; la llama “la más cruel de las mujeres”, “ingrata”, “impía”, “pérfida”,... (escena 12 del acto III), todo en un ataque de rabia por encontrar su amor no correspondido.

En cuanto a la idea de que el destino ha hecho a ambas Marcelas prescindir del amor, yo más que de destino hablaría de opción personal. No obstante la situación de las dos jóvenes es bastante distinta. La Marcela bretoniana pertenece el ámbito de la “corte” mientras la cervantina pertenece al de la “aldea”, vive en los solitarios campos. Nos dice la Marcela de Cervantes: “Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos”³⁴.

La Marcela de Bretón, aunque joven, es una mujer con experiencia, que ya ha pasado por un matrimonio y en su estado actual ha optado por la libertad al igual que la pastora de Cervantes, aunque esta última no ha tenido experiencia de un hombre, sino que es virgen por elección propia. Dice la Marcela bretoniana:

No es vanidad, no; lo juro,
la causa de este desvío
con que a tres novios renuncio;
pero amo mi libertad
y en ella mi dicha fundo.
No aborrezco yo a los hombres
aunque severa los juzgo.

34. Cervantes, M. de., *Don Quijote de la Mancha*. Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Planeta, Barcelona, 1992, p. 142.

Confieso que para amigos
son excelentes algunos;
para amantes, casi todos;
para esposos... *¡abrenuncio!*

(III, 13)

La picardía de la Marcela bretoniana no se halla presente ni por asomo en la cervantina. Observemos estas palabras de la pastora:

Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras. Y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo ni a otro alguno, en fin, de ninguno dellos, bien se puede decir que antes lo mató su porfía que mi crueldad³⁵.

También los pretendientes de la Marcela bretoniana se han hecho vanas ilusiones, han malinterpretado la actitud de la joven viuda; sin embargo, no se puede decir que haya desengañado a sus pretendientes con palabras. Los ámbitos de ambas Marcelas son completamente diferentes. La “corte” y la “aldea” constituyen dos espacios que parecen requerir distintos modos de comportamiento. La corte es mucho más propicia al flirteo, a la teatralidad, al jugueteo que conlleva esa “vida social” que observamos en la Marcela bretoniana y que no aparece en la solitaria pastora que parecer estar más ocupada en otros menesteres.

Si atendemos al discurso de la Marcela cervantina cuando se deja ver en el enterramiento de Grisóstomo, podemos observar una serie de detalles que nos ayudan a entender tanto los paralelismos como las discordancias entre ambas jóvenes. Observemos las siguientes palabras de la Marcela cervantina:

Hízome el cielo, según vosotros decís, hermosa, y de tal manera, que, sin ser poderosos a otra cosa, a que me améis os mueve mi hermosura, y por el amor que me mostráis, decís, a aun queréis, que esté yo obligada a amaros. Yo conozco, con el natural entendimiento que Dios me ha dado, que todo lo hermoso es amable; mas no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. Y más, que podría acontecer que el amador de lo hermoso fuese feo, y siendo lo feo digno de ser aborrecido, cae muy mal el decir: “Quiérote por hermosa; hasme de amar aunque sea feo”³⁶.

Estas palabras podrían ser perfectamente puestas en boca de la protagonista bretoniana, aunque ciertamente esta última hubiera sido menos sutil y filosófica y algo más directa. No obstante este parlamento entronca directamente con la idea a la que aludimos al principio de este capítulo, la de que parece que una mujer no puede ser de trato agradable, distendido, cordial —y bella, añadiríamos— sin que la persigan necios que interpretan que si el ser amado no puede corresponder con amor no es otra cosa que rigor y crueldad. Todo esto constituye un alegato a favor del verdadero amor y de la libertad de la mujer, ya que como sigue diciendo la pastora:

35. Cervantes, M. de., *Don Quijote ...*, p. 142.

36. Cervantes, M. de., *Don Quijote ...*, p.141.

“Y, según, yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso”³⁷.

Como afirma también Howell, si al final de relato Don Quijote se ofrece para servir a la pastora Marcela, también Don Martín en el último acto manifiesta su ofrecimiento para ser el esclavo de la joven viuda. Sin embargo Don Quijote no ama a la pastora mientras que Don Martín ama a la Marcela bretoniana. Sea como fuere, esta actitud de servicio por parte de ambos caballeros nos lleva a insertarlos en toda una tradición, la del *amor cortés*.

En conclusión, es cierto que ambas Marcelas comparten una serie de rasgos; el más destacable es sin duda la reivindicación por parte de ambas jóvenes de la libertad de la mujer, su derecho a escoger su estado y a su compañero si es que desea tener uno, pero no me parece sin embargo que Bretón tomase a la pastora cervantina como modelo para la protagonista de su comedia, ya que excluyendo esa filosofía subyacente que hemos apuntado al principio de este capítulo, podemos decir que los puntos que separan a ambas Marcelas son más poderosos que los que las unen.

6. LA REPERCUSIÓN DE MARCELA. EL CASO MEXICANO DE A NINGUNA DE LAS TRES. DE FERNANDO CALDERÓN

He querido dedicar este breve capítulo a la repercusión más clara de *Marcela* o *¿A cuál de los tres?* en el panorama teatral hispanoamericano —es el caso de la obra de F. Calderón *A ninguna de las tres*³⁸— y lo he hecho a la luz de un artículo de F. Cervera y de Jiménez-Alfaro de 1947³⁹, pues son ellos los únicos que han tenido a bien hacer una alusión a esta cuestión.

Se nos hace saber en el artículo señalado que la resonancia de la comedia bretoniana es perceptible en dos lugares muy concretos: México y Perú. Sabemos que en 1870 se habían distribuido tanto en América como en Europa copias piratas de algunas comedias de Bretón.

En lo que a México se refiere son dos nombres los que hay que mencionar, uno el de Fernando Calderón, al que dedicamos este capítulo, y el otro Eduardo de Gorostiza, al que se llegó a llamar “el Bretón de México”. En cuanto a Perú, ha de mencionarse el nombre de Ascensio Segura.

Pero detengámonos en el caso de F. Calderón. Que su obra *A ninguna de las tres* es una respuesta a la *Marcela* de Bretón es algo obvio e inne-

37. Cervantes, M. de., *Don Quijote...*, p. 142.

38. Calderón, F., *A ninguna de las tres*. Estudio preliminar de Francisco Monterde. Editorial Porrúa, México, 1972.

39. Cervera, F. y Jiménez-Alfaro., “Bretón en el siglo XX y en la intimidad”, *Berceo* 2, (1947), pp. 12-15.

gable para cualquiera que se acerque a leer la obra del mexicano tras haber leído la del riojano. Ya el título de la obra no puede ser más elocuente.

El asunto es el mismo en ambas obras. Tres pretendientes que persiguen el amor de una misma persona. Tres pretendientes tiene la Marcela de Bretón y tres tiene el Don Juan de Calderón: Leonor, María y Clara, las tres hijas de Don Timoteo y Doña Serapia. Si la Marcela de Bretón decide al final de la obra que prefiere estar sola, así mismo ocurre con el Don Juan de Calderón. No hay boda en ninguna de las dos obras.

Pero hablemos de los personajes. Si Bretón encarna el lechuguinismo y la fatuidad en el personaje de Don Agapito, los excesos del Romanticismo y la sentimentalidad de escaparate en Don Amadeo y la fanfarronería del *miles gloriosus* en Don Martín, veamos lo que hace Calderón con las figuras de las pretendientes de su Don Juan: Leonor encarna sin duda la sentimentalidad, María la frivolidad y Clara la falsa erudición. Aunque ciertamente no puede decirse que los personajes creados por Calderón son réplicas exactas de los de Bretón, sí hay que afirmar que si hacemos un recuento y reunimos los rasgos de cada uno de los personajes, encontramos que en ambas obras, a fin de cuentas, quedan reflejados los mismos vicios o lamentables desatinos de la sociedad.

En el fondo, ambos autores arremeten contra lo mismo: la afectación en cualquiera de sus manifestaciones, la fatuidad y la falsedad, que creo son tres formas de necedad y miseria humana y que así debieron entenderlo tanto el comediógrafo riojano como el mexicano. Veamos cómo resultan reflejados estos vicios en los personajes de las comedias que nos ocupan.

Si es el Don Agapito de Bretón un fatuo petimetre y un enemigo de lo español, esto mismo encontramos en el Don Carlos de Calderón, un hombre que desdeña lo mexicano por parecerle de más baja condición que lo europeo. Pero puede decirse que los rasgos de Don Agapito quedan desplegados en Don Carlos en lo que tiene de despreciador de lo nacional y la pasión ciega por las modas, y en María en lo que ésta tiene de frívola y arrogante, ya que al igual que el engreído lechuguino se cree un valioso blanco para el amor. Es en mi opinión Don Agapito el personaje contra el que Bretón arremete más ferozmente, y creo que el mismo caso se nos presenta con el Don Carlos de *A ninguna de las tres*.

En cuanto al reflejo del sentimentalismo de Don Amadeo, podemos apuntar que lo encontramos en la joven Leonor. Ambos comparten esa visión literaria de la vida que les hace vivir en una continua emotividad desbordada y novelesca, que les lleva a la afectación y a la sentimentalidad fingida, más propia de un drama de Hugo o Dumas que de la vida real.

La falsa erudición encarnada en Clara no parece haber sido tomada de un personaje concreto de la obra bretoniana que nos ocupa, lo que quiere decir que en este caso, el mexicano parece tener más interés en mostrar ese vicio de la sociedad en su obra que el riojano en la suya. No obstante, en esta falsa erudición de Clara podrían verse concentrados una serie de

rasgos que se hallan dispersos en varios personajes de la *Marcela* de Bretón, así pues, podemos hacer referencia a los conocimientos de moda del superficial Don Agapito, a la afectación y a la extravagancia de Don Amadeo, e incluso a la cansina ensartación de sinónimos que Don Timoteo lleva a cabo en sus parlamentos. Sin embargo, la supuesta erudición de Clara va mucho más allá, tanto así, que roza la petulancia y la pedantería. Hay que señalar también que este rasgo de Clara se hace más sobresaliente a los ojos del espectador ya que se trata de un personaje femenino, lo que comporta cierta atipicidad. No es normal que la mujer ubicada en la segunda o tercera década de la centuria que a nosotros nos concierne esté interesada en los temas que nos presenta Clara, y menos con ese ahínco y entusiasmo que, como hemos apuntado antes, alcanza la pedantería. En el fondo lo que aquí se recoge es la crítica tradicional a la mujer “bachillera”, también presente en las comedias de Moratín. No obstante hay que decir que no es que F. Calderón se oponga a una apropiada formación femenina, sino que lo que critica es la afectación que ésta pueda provocar, que puede llevar a una arrogancia absurda.

El filón paternal que pone Bretón en Don Timoteo es bastante claro, pero más claro lo pondrá F. Calderón en su obra; no obstante, parece más obvio, teniendo en cuenta los tiempos en los que tiene lugar la escena, que se haga más hincapié en la paternal salvaguarda de los personajes femeninos. Si la joven Marcela cuenta con la protección de su tío Don Timoteo, las tres jóvenes mexicanas cuentan con la de sus padres, Don Timoteo y Doña Serapia. Pero nada tiene que ver el bretoniano personaje de Don Timoteo con el otro Don Timoteo marido de Doña Serapia. Habla Francisco Monterde de “el vulgar Don Timoteo” en su introducción a *A ninguna de las tres*, pero no podemos hablar de vulgaridad para referirnos al tío de Marcela, sí de simpleza; podríamos acusarle por lo que tiene de cansino y a veces de botarate, pero su gracia y su comicidad no la encontramos en el padre de Clara, María y Leonor ni por asomo. (No sé por qué Monterde acusa al Don Timoteo de *Marcela* de “incomprensivo grotesco”; no me parece un ser incomprensivo; en ningún momento trata de forzar a su sobrina ni le habla en tono airado o poco condescendiente. Por supuesto cuenta con una veta grotesca, ya que se trata de un personaje cómico, caricaturizado; no obstante el calificativo utilizado por el editor de la obra de Calderón me parece algo excesivo). La simpleza del tío de Marcela nos hace reír con condescendencia y simpatía, mientras que la del marido de Doña Serapia nos provoca más bien cansancio y cierto sentimiento de antipatía.

Hablemos ahora de los personajes no caricaturizados de ambas obras. Si Bretón se abstiene de caricaturizar a su protagonista Marcela, asimismo hace Calderón con su Don Juan. El personaje de Marcela es mucho más elocuente, lleno de gracejo y desenvoltura que el de Don Juan.

Tenemos otro personaje no caricaturizado en *A ninguna de las tres*; se trata de Don Antonio, al que F. Calderón dota de gran tesón, de una veta de indiscutible sobriedad; no por casualidad desempeña en la obra el papel de “censor” y de lo que podemos llamar “justo medio”.

En lo que a la obra de Bretón se refiere es interesante hacer mención al personaje de Juliana, la criada; podríamos decir que es un personaje que se encuentra a caballo entre la caricaturización y la no caricaturización. Juliana no es blanco de burla en sí misma como lo son Amadeo, Agapito, Martín o el mismo Timoteo; sin embargo, también tiene su veta cómica, la cual viene de la mano de los rasgos costumbristas que el comediógrafo riojano pone en ella pero que se reducen mayoritariamente al terreno lingüístico. El mismo Bretón nos cuenta que este personaje fue representado por la graciosa, cosa normal en la época.

Frente a estos personajes menos caricaturizados, están los más caricaturizados, que son Don Agapito en *Marcela* y Don Carlos en *A ninguna de las tres*. Si en algo coinciden ambos, es en la exagerada afectación, en la vanidad y en la pedantería. Creo que esta cuestión entronca directamente con la del supuesto antirromanticismo tanto de Bretón como de Calderón. El encasillamiento de *A ninguna de las tres* como obra antirromántica no dista mucho de la consideración de la obra bretoniana por parte de la crítica. Veamos las siguientes palabras de Francisco Monterde:

Por el tema y el desarrollo, *A ninguna de las tres* muestra una singular actitud antirromántica, apenas explicable en quien, como Fernando Calderón, es por sus dramas y poesías líricas, un poeta definidamente romántico⁴⁰.

No parece poder explicarse a qué se debe esta aparente contradicción; sin embargo él mismo había dado la clave en la página inmediatamente anterior —clave que, por cierto, me parece perfectamente aplicable al talante de la obra de Bretón de los Herreros—:

Su burla se dirige contra la afectación, en cualquiera de estas formas: estudiada melancolía, vanidad, cultura simulada, extranjerización que, en vez de imitar lo mejor de países apenas conocidos, intenta demoler las tradiciones propias, porque las juzga propias de un país atrasado⁴¹.

Efectivamente, no hay un ataque al Romanticismo en sí mismo, sino a sus deformaciones y excesos, a sus pecados.

Hemos hablado antes de los personajes más caricaturizados de ambas obras, y hemos podido observar que no son los caracteres románticos contra los que más ferozmente se arremete; es más, como afirma Monterde, Don Juan deja entrever la posibilidad de amar en el futuro a Leonor con la condición de que se modifique con una educación bien dirigida. Asimismo Marcela en la escena 5 del acto III, al leer el soneto que Amadeo le ha escrito, afirma: “Confieso que es el amigo/que más aprecio me debe,/mas casarme...”. Como es observable, tanto Leonor como Amadeo, los personajes románticos de las obras que nos conciernen, son en algún momento los que gozan de la simpatía de los protagonistas, aunque no como para que queden convertidos en sus consortes.

40. P. XVI

41. P. XV

Asegura F. Monterde que el modelo bretoniano queda superado en varios aspectos por Calderón, ya que los caracteres de *A ninguna de las tres* se hallan mejor definidos aun dentro de la caricatura. Efectivamente, creo que Calderón profundiza más en sus personajes y se concentra también en una crítica más fuerte que la que hace Bretón. Quizás esto reste algo de frescura, gracia y desenvoltura a los personajes creados por el autor mejicano. Bretón hace una crítica, pero su estilo es más desenfadado y también más sutil, lleno de gracia y agudeza.

Después de esta breve caracterización de los personajes de ambas obras, podemos concluir apuntando que ambos dramaturgos optan por una misma enseñanza, cuyo núcleo es la lucha contra la afectación en cualquiera de sus manifestaciones.

7. BIBLIOGRAFÍA

Obras de Bretón de los Herreros

“Teatros”. *Correo Literario y Mercantil*, 13-4-1831. Imprenta de Pedro Ximénez de Haro, Madrid, 1831.

El pelo de la debesa. Edición de J. Montero Padilla. Cátedra, Madrid, 1988.

Manuel Bretón de los Herreros. Obra Selecta. Edición de M.A. Muro. Vol. I: Teatro Largo Original. Universidad de la Rioja, IER, Logroño, 1999.

Manuel Bretón de los Herreros. Obra Selecta. Edición de M.A. Muro. Vol. II: Teatro Breve Original y Traducido. Teatro Refundido. Universidad de la Rioja, IER, Logroño, 1999.

Manuel Bretón de los Herreros. Obra Selecta. Edición de M.A. Muro y B. Sánchez Salas. Vol. III: Poesía, Prosa, Bretón Académico. Universidad de la Rioja, IER, Logroño. 1999.

Marcela o ¿A cuál de los tres? Edición de M.A. Muro. Universidad de la Rioja, IER, Logroño, 1998.

Marcela, Muérete y verás, La escuela del matrimonio. Prólogo y notas de Francisco Serrano Puente. IER, Servicio de Cultura de la Diputación Provincial, Logroño, 1975.

Marcela. Edición de J. Hesse. Taurus, Madrid, 1968.

Obras escogidas. Edición Autorizada por su autor y selecta por sí mismo, con un prólogo de J. E. Hartzenbusch. Baudry, París, 1853. 2 vols.

Bibliografía sobre Bretón de los Herreros

ABAD LEÓN, F., “Notas genealógicas y posición económica familiar de Bretón de los Herreros”. *Berceo*, 92 (1977), pp. 73-97.

ALONSO CORTÉS, N., *Artículos histórico-literarios*. Valladolid 1935.

- ALLEN, R., "Romantic element in *Muérete y verás*". *Hispanic Review*, 34 (1996), pp. 218-227.
- ANDRÉS, M., "Al insigne Bretón de los Herreros". *El Riojano*, 353 (1882), pp. 1467-1468.
- ASENSIO, J.M., "El Teatro de Manuel Bretón de los Herreros". *La España Moderna*, 97 (1897), pp. 79-100.
- BARJA, C., *Libros y autores modernos. Siglos XVIII y XIX*. New York, Las Américas 1964 (2ª Ed. revisada y completada)
- BROWN, R.F., "Three Madrid Periodicals: *La Abeja*, *Eco del comercio*, *El Español*". En *First Liverpool Studies in Spanish Literature*. Liverpool, Institute of Spanish Studies, 1940.
- CALDERA, E., *La commedia romantica in Spagna*. Giardini, Pisa, 1978.
- "Bretón o la negación del modelo". *Cuadernos de Teatro clásico*, 5 (1990), pp. 141-153.
- CALDERONE, A., "Da la joven india (1828): la riforma sociale come tema teatrale —entre siglos—". En *Entre Siglos*. Ed. Ermanno Caldera. Bulzoni, Roma, 1992.
- CARRIÓN GÚTIEZ, M., y otros. *Manuel Bretón de los Herreros (1796-1996)*. Biblioteca Nacional, Madrid, 1996.
- CEJADOR Y FRAUCA, J., "Don Manuel Bretón de los Herreros". En *Historia de la lengua y la literatura castellana (Época romántica 1830-1849)*. Tomo VII. Tip. de la "Revista de archivos, bibl. y museos", Olózaga 1, Madrid 1917. Edición facsímil Vol. VI, Gredos, Madrid, 1972.
- CERVERA, FCO. Y JIMÉNEZ-ALFARO., "Bretón en el siglo XX y en la intimidad". *Berceo*, 2 (1947), pp. 12-15.
- CONSIGLIO, C., "Algunas comedias de Bretón de los Herreros y sus relaciones con Goldoni". *Berceo*, 2 (1947), pp. 137-145.
- DEL CAMPO, A., "Sobre la *Marcela* de Bretón". *Berceo*, 2 (1947), pp. 41-55.
- DÍAZ-PLAJA, G., "Conmemoración de Bretón de los Herreros". En *La voz iluminada*. 1952.
- DUFFEY, F.M., "Juan de Grimaldi and the Madrid stage (1823-1837)". *Hispanic Review*, 10 (1942), pp. 147-156.
- ESCOBAR, J., "Sobre la formación del Artículo de Costumbres". *Boletín de la RAE*, 50 (1970), pp. 559-573.
- FERRER DEL RÍO, A., "Don Manuel Bretón de los Herreros". En *Galería de la Literatura Española* 1846.
- FLYNN, G., "Una bibliografía anotada sobre Bretón de los Herreros". *Berceo*, 91 (1976), pp. 167-194.
- *Manuel Bretón de los Herreros*. Twayne, Boston 1978.

- GARCÍA LORENZO, L., "Bretón de los Herreros y el teatro romántico". *Berceo*, 91 (1976), pp. 69-82.
- GARCÍA PRADO, J., "Bretón y su patria chica". *Berceo*, 2 (1947), pp. 57-62.
- GARELLI, P., *Bretón de los Herreros e la sua "formula comica"*. Imola Galeati, Pisa 1983.
- HOWELL, S.E., "Does Bretón's *Marcela* stem from Quijote?". *Modern Languages Notes*, 53 (1938), pp. 195-196.
- IRAVEDRA, L., "Las figuras femeninas del teatro de Bretón". *Berceo*, 2 (1947), pp. 117-24.
- LARRA, M.J. de, "Representación de la comedia original en tres actos y en verso titulada *Un tercero en discordia*, de don Manuel Bretón de los Herreros". *La Revista Española*, 137, 29 de diciembre de 1833, Madrid, pp. 160-162.
- "Representación de *Un novio para la niña, o la casa de huéspedes*. Comedia nueva original escrita en diversos metros". *La Revista Española*, 177, 1 de abril de 1834, Madrid, pp. 317-320.
- LE GENTIL, G., *Le poète M. Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*. Libraire Hachette et cie., París, 1909.
- LÓPEZ SERRANO, M., "Comienzos de Bretón como bibliotecario". *Berceo*, 2 (1947), pp. 7-9.
- MARTÍNEZ CACHERO, J.M., "Homenaje a Bretón de los Herreros". *Berceo*, 8 (1953), pp. 546-556.
- "Una velada cronológica: homenaje a Bretón de los Herreros". *Berceo*, 8 (1953), pp. 545-556.
- MAZADE, C. de, "La comédie moderne en Espagne: Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Rodríguez Rubí". *Revue de deux mondes*, 19 (1847), pp. 432-461.
- MEDINA, R., "*Muérete y verás*: propuesta para una comedia romántica". *Hispania*, 75-5 (1992), pp. 1122-1129.
- MURO, M.A., (Coord.) *Actas del Congreso Internacional "Manuel Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios"*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1998.
- *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1985.
- *El Teatro breve de Bretón de los Herreros*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1991.
- NAVARRETE, R de, "Recuerdos. El Obispo de Mallorca y D. Manuel Bretón de los Herreros". *La ilustración española y americana* (1983), pp. 727-730.
- OCHOA, E. de, "Don Manuel Bretón de los Herreros". *El Artista*, 2 (1836), pp. 1-4.

- QUALIA, C.B., "Dramatic Criticism in the Comedies of Bretón de los Herreros". *Hispania*, 24 (1941), pp. 71-78.
- RADA FERNÁNDEZ, S., *Un elogio a D. Manuel Bretón de los Herreros con motivo de su II Centenario*. Ayuntamiento de la Villa de Quel, Gobierno de la Rioja: Consejería de Cultura, 1996.
- ROCA DE TOGORES, M., *Bretón de los Herreros: recuerdos de su vida y de sus obras*. Imprenta de M. Tello, Madrid, 1883.
- *Don Manuel Bretón de los Herreros*. En la colección *Autores dramáticos contemporáneos*. Madrid, 1881-1882.
- ROSELL, C., "Don Manuel Bretón de los Herreros". *La ilustración española y americana*, 17 (1873), pp. 699-702.
- RUIZ RAMÓN, F., "Entre Neoclasicismo y Romanticismo" En *Historia del Teatro Español*. Cátedra, Madrid, 1979.
- SÁNCHEZ, B., *Manuel Bretón de los Herreros y La Rioja: una relación tangencial*. Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1991.
- SANCHO Y GIL, F., *Elogio de Don Manuel Bretón de los Herreros*. La Derecha, Zaragoza, 1896.
- SERDÁN Y AGUIRREGADIVIA, E., *Estudio crítico sobre el teatro de D. Manuel Bretón de los Herreros*. Vitoria, 1935.
- SIMÓN DÍAZ, J., "Nuevas fuentes para el estudio de Bretón". *Berceo*, 2 (1947), pp. 25-40.
- VALBUENA PRAT, A., "El costumbrismo del teatro de Bretón". En *Historia de la literatura española*. Gustavo Gili, Barcelona, 1968.
- VALERA, J., "Manuel Bretón de los Herreros". *La ilustración española y americana*, 1 (1904)

Otra bibliografía

- ALBORG, J.L. *Historia de la literatura española. T. IV: El Romanticismo*. Gredos, Madrid, 1992.
- CALDERA, E., *Teatro político spagnolo del primo ottocento*. Bulzoni, Roma, 1991.
- CALDERÓN, F., *A ninguna de las tres*. (Edición de F. Monterde) Editorial Porrúa, México, 1972.
- LARRA, M.J. de, *Artículos de crítica literaria y artística*. Ed. J. R. Lomba y Pedraja. Clásicos Castellanos, Madrid, 1960.
- ROMERO TOBAR, L., *Panorama crítico del romanticismo español*. Castalia, Madrid, 1994.
- SPANG, K., *Los géneros literarios*. Síntesis, Madrid, 1996.

