

SOBRE LA «MARCELA» DE BRETON

POR

AGUSTIN DEL CAMPO

Uno de los capítulos menos conocidos de nuestra historia literaria es el que se refiere a las tendencias y desarrollo total de la dramática ochocentista. En especial se deja notar la ausencia de juicios detenidos sobre el valor estético de esa inmensa producción teatral que llega hasta principios de nuestro siglo. Por espacio de cincuenta años, Bretón de los Herreros pobló de ficciones dramáticas los teatros españoles, luchando animosamente para conquistar las simpatías del público y mantenerse como el primer poeta cómico nacional. Es justo, pues, que su obra merezca ser estudiada y comentada con sumo interés. Yo he preferido en esta ocasión referirme a una de las comedias más características del autor riojano: *Marcela ¿o a cual de los tres?*, estrenada en el Teatro del Príncipe en 1831. No pretendo nada más que dar forma metódica a mis notas sobre la famosa obra bretoniana y señalar en lo posible sus innovaciones con respecto a la comedia de Moratín.

Cuando Bretón empieza su carrera dramática, arranca de fórmulas escénicas anteriores, especialmente de la comedia moratiniana. Será preciso, por tanto, indicar brevemente las modificaciones introducidas por Moratín en el campo de la invención escénica. A fines del siglo XVIII y primeros años del XIX, el tímido don Leandro estructura un tipo de comedia de pulcros matizados, conformándola al patrón decididamente neoclásico. El teatro del Siglo de Oro se inspiraba en motivos caballerescos y cortesanos, conjugados con apasionada vitalidad y con extrema libertad artística; el teatro de

Moratin enfoca de lleno la vida y las inquietudes de la clase media española. Aquí, en los ambientes reducidos de la espiritualidad burguesa, se mueve con holgura el poeta madrileño. Por eso su comedia utiliza con preferencia los interiores domésticos, las penumbras del rincón hogareño, los sentimientos tibios y apacibles. Desdeña la complicada y lujosa intriga de la comedia precedente por el estudio ordenado y reflexivo de los caracteres humanos y las costumbres de la época. Moratin rechaza la imaginación novelesca o desmesurada en nombre del buen gusto, de la selección de materiales realzados por la escrupulosidad artística. No pretende idealizar la vida sino recogerla en sus aspectos más característicos, precisamente aquéllos que pueden suscitar la crítica del hombre discreto. El sello de época predomina en todo caso y gravita sobre los personajes, definiéndoles, limitándolos, convirtiéndolos en representantes de una situación histórica. Cualquiera obra moratiniana es una llamada al buen sentido y a la delicada comprensión del espectador. Sometida a rigurosas leyes técnicas y expresivas, tiene su última justificación en la finalidad docente a que aspira. El espectador no acude al teatro tan sólo para distraerse y admirar la inteligente gradación de los efectos escénicos; va también a recibir enseñanzas morales. Es decir, tras la representación satírica de los individuos y las costumbres, Moratin resume el conflicto dramático por medio de una generalización pedagógica que tiende a evitar sucesos disonantes en el seno de la sociedad. Pero casi no es posible llegar a este final tolerante sin que se produzcan desgarraduras íntimas, actos de sacrificio o de arreperimiento; de aquí que, en los mejores momentos, la comedia moratiniana se esfume en leves tintas melancólicas, como todo lo que lleva en sí elementos contradictorios. Si en Moratin es importante el amor a los pequeños detalles familiares, a los movimientos de ritmo apagado, no lo es menos el temblor contenido con que se esbozan las desilusiones y la renunciación final.

Podemos centrar el apogeo de la comedia moral al modo moratiniano en esos primeros años del siglo XIX, cuando incluso los autores que habían de inclinarse más o menos abiertamente por los ideales románticos la cultivan con fervor: Larra, Martínez de la Rosa... Las obras primerizas de Bretón siguen el mismo camino de acercamiento al modelo neoclásico. La crítica señala como periodo principal el com-

prendido entre *A la vejez viruelas* (1824) y *Marcela* (1831) (1). Pero esta influencia moratiniana, evidente por completo, no se manifiesta siempre con igual intensidad o matización. Bretón empieza imitando la fórmula general de la comedia neoclásica: un conflicto dramático que se resuelve mediante la comprensión generosa y la fraternización de los personajes. El punto máximo de este acatamiento lo marcan dos comedias bretonianas de mérito desigual: *A Madrid me vuelvo* (1828) y *Los dos sobrinos* (1829). La primera de esas obras presentan una vasta galería de tipos al modo moratiniano: Carmen, la adolescente sacrificada a la autoridad despótica de su padre; los dos hermanos de opuestos caracteres: don Baltasar, irascible y egoísta, frente a don Bernardo, tolerante, mesurado, afectuoso, que ejercerá su benigna influencia sobre todos; don Abundio, incorregible pedante y poeta; don Esteban, valentón y engreído; doña Matea, vieja maligna y rencorosa; don Felipe, joven de buenas prendas y de noble carácter (2). Al terminar la obra, don Baltasar reconoce su error y abraza a sus hijos, al igual que ocurría en *La Mojigata* de Moratín. En *Los dos sobrinos* encontramos esbozos psicológicos que recuerdan plenamente los del autor madrileño: don Joaquín, el calavera indeciso entre dos mujeres; su primo Cándido, calumniado y rechazado por sus tíos; don Bernardo, el pariente generoso y honrado que deshace las maquinaciones contra su sobrino. El final de la comedia sigue muy de cerca las situaciones sentimentales de Moratín: Bernardo, Catalina y Cándido abren sus brazos al arrepentido Joaquín. Los buenos deseos de Catalina van acompañados de una nota irónica:

Sea usted hombre de bien...
y no vuelva a hacer sonetos (3).

Sin embargo, las tendencias características del espíritu

(1) Entre otros, piensan así N. A. Cortés, *Pról. al teatro de Bretón en Clás. Castell.*, t. 92, p. XII-XIII; y el Marqués de Molins, *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras*, Madrid, 1883, p. 87.

Para la influencia general de Moratín sobre la comedia bretoniana, véase G. Le Gentil, *Le poète M. B. de los H. et la société espagnole de 1830 a 1860*, París, 1907, p. 61-64.

(2) El M. de Molins nota en su *op. cit.*, p. 33, el parecido de esta pieza con varias obras de Moratín.

(3) Cito siempre las comedias de Bretón por la edición póstuma de sus *Obras*, Madrid, 1865-1864. En este caso, t. I, acto V, esc. final.

bretoniano aparecen ya de manifiesto en estas obras poco originales. A *Madrid me vuelvo* satiriza la vida oscura y estrecha de la aldea, en contradicción con los elogios que Moratín había prodigado en *El Barón* (1). Aparece el trío de galanes que cortejan a la misma mujer: Abundio, Esteban Felipe, respecto a Carmen. En *Los dos sobrinos*, Bretón desliga más resueltamente de su modelo: introduce cierto número de personajes innecesarios en la trama teatral, pero que animan y complican la acción; surge doña Catalina, viudita joven, rica y hermosa, cercano antecedente de Marcela (2); el charlatán y enamorado don Joaquín preludia al don Martín de *Marcela* (3); Catalina es pretendida por tres admiradores (4), etc.

A partir de *Marcela*, que señala la creación de una comedia nueva, Bretón irá desarrollando cada vez con mayor libertad sus propias aspiraciones y cualidades dramáticas, sin que por ello deje de recordar en algunas ocasiones ciertos tipos inmortales del teatro moratiniano. En la célebre obra del autor riojano, una atmósfera de ligereza y desenfado nos aparta de los claroscuros ambientes anteriores. Bretón parece ir deslizándose a sus seres de ficción fuera del círculo familiar en que Moratín los había situado. En su comedia penetra cada vez con mayor fuerza el aire del exterior, de ese mundo del que vienen los personajes que hablan en escena y que es imposible captar en las tablas. Moratín aspiraba a definir de modo palpable el ámbito particular en que se desenvuelven sus criaturas; Bretón trae la calle al escenario, no por afán de precisión sino para excitar el regocijo y el sentido pintoresco del público. De este modo, su comedia gana en variedad, en abundancia de motivos, a la vez que pierde en concentración dramática y en intimidad. Las alusiones a la vida contempo-

(1) Sigo el texto de sus *Obras*, 1830. Aquí, t. IV, acto II, esc. 4:

En este lugar se casan
muy bien las niñas. Es cierto
que no hay aquí (y es desgracia)
una juventud de alcorza,
corrompida y perfumada...

(2) Compárese la esc. 3 del acto II entre Catalina y Cándido con la 4 del acto II de *Marcela*.

(3) Las libertades de don Joaquín con la criada de su novia (act. IV, esc. 5) pueden relacionarse con otras análogas de *Marcela* (I, 5).

(4) Otras diferencias entre Bretón y Moratín establece N. A. Cortés, en el *Pról.* citado, p. XII.

ránea crecen prodigiosamente, sobre todo en lo que ella tiene de fugaz, de variable y reciente (1); el costumbrismo pone su nota chillona de color en los personajes bretonianos. *Marcela* abre el camino al sentido caricaturesco de nuestro autor, que parodiará sin descanso tipos, sentimientos, ideas, moda de la época.

En *Marcela* se contraponen el perfil psicológico de una joven y hermosa viuda con las actitudes desequilibradas de sus tres pretendientes. Desde un principio, Bretón pone en juego recursos explotados tradicionalmente por nuestro teatro, ya que la diferenciación entre varios personajes es mucho más visible cuando todos ellos tienden hacia un mismo fin. Algo parecido habían hecho Ruiz de Alarcón con su *Examen de maridos* y Rojas Zorrilla con *Lo que son mujeres* (2). Pasemos revista a los caracteres bretonianos.

Agapito aparece en escena bordando como una buena mujercita de su casa, comiendo pastillas aromáticas y preciándose de sus irresistibles dotes de conquistador. La ironía de Bretón se encarniza preferentemente con tan pequeña y enclenque figura (3), azotándola sin descanso. Hasta los otros galanes olvidan que son rivales para enfrentarse con el débil gomoso. La fatuidad, egoísmo y gustos equívocos del petimetre se ponen de relieve en la altisonante carta que diri-

(1) Pueden verse en *Obras*, t. I, las referencias a las labores de moda (p. 97 b), los bailes (98 a, b), la calle de Majaderitos (98 b), la ópera (98 b), la vida de las sirvientas (99 a, b), etc.

(2) Véase *Le Gentil*, p. 73; A. Valbuena, *Literatura dramática española*, 1930, p. 316, y la *Hist. de la literat. españ.*, 1946, II, 632-33.

Rojas presentaba en escena seis caracteres, opuestos por parejas. Se formaban así tres grupos: la mujer enainoradiza y la desdeñosa; el galán latinista y el propagador de frases hechas; el pretendiente malhumorado y el indiferente a todo. Ruiz de Alarcón, más aristocrático, se limitaba a hacer una descripción de varios tipos ridículos, pero sin que interviniesen en la acción dramática.

(3) De él dice *Marcela*, como parodiando al burlón Arcipreste de Hita:

puesto que el hombre no es bueno,
lo prefiero chiquitín;
que en pequeño vaso al fin
no cabe mucho veneno. (*Obras*, I, 98 b).

Y *Juliana*.

es un fatuo, un botarate,
post-data de hombre, el non plus
del lechuguinismo...» (99 b).

ge a Marcela y que recuerda un «memorial» culterano en la citada obra de Alarcón (1). Bretón ha dibujado en numerosas ocasiones este tipo de incorregible conquistador, jamás enamorado y siempre vacilante. En realidad, es un personaje ridículo por naturaleza y de extrema miopía en su visión del mundo (2). De aquí el aire de farsa ágilmente burlesca que adquiere la obra con su presencia. Al servir de blanco a los ataques de los demás, resulta Agapito el personaje más grotesco de la comedia.

Don Amadeo, el segundo galán, representa al espíritu poético desasido de la realidad, inconstante y tímido, propicio a la amargura. A mi entender, Bretón ha vacilado más de una vez al acometer su estudio (3). Así, durante su conversación con Juliana, el poeta queda ridiculizado en su pobreza y en su ampuloso idealismo (4). Lo que su creador le censu-

(1) Escribe don Agapito, «unidos nuestros corazones por los ocultos resortes de mágica armonía, como los sonos del trombón se acuerdan con los ecos del violín cuando marcan los compases de una contradanza con melodiosa cadencia...» (p. 115 a)

Y el galán de Alarcón: «En tanto que el máximo planeta en giro veloz illustre el orbe, y sus piramidales rayos iluminen mis vítreos ojos...» (*Bibliot. de Aut. Españ.*, t. XX, p. 479 c).

(2) Las mujeres bretonianas no perdonan jamás al fatuo que se aventura a una declaración impertinente. Marcela expresa muy bien este desprecio por el hombre engreído:

Señor, ¡que no ha de poder
ser amable una mujer
sin que la persigan necios! (III, 4)

En *La escuela de las casadas*, Carmen se aleja de un tenorio improvisado, cerrando con violencia la puerta:

Así a un necio se responde (*Obras*, t. III, p. 129 a).

La doña Inés del *Examen de maridos*, mostraba igual enojo ante la excesiva confianza de un pretendiente.

Pues yo dudo
que escape de loco o necio;
que preclarse de dichoso
nunca ha sido acción de cuerdo (*Bib. Aut. Esp.*, XX, 479 b).

(3) Véase una censura de la crítica coetánea al carácter de Don Amadeo en *Le Gentil*, p. 523-4.

(4) Puedes servirme sin mengua,
que mi amor es puro, honesto.
¡Ah! Si venzo sus desvíos... (100 b).
Hazme dueño de Marcela
y cuanto quieras te doy (101 a).

ra es la facilidad que muestra para convertir la vida en actitud literaria y jugar con ella infantilmente. Más, por otro lado, Bretón le atribuye sentimiento poético, nobleza de corazón y modestia. Hasta el corazón de Marcela parece inclinarse alguna vez por su melancólico pretendiente. Sin embargo, Amadeo no se conoce a sí mismo y exagera su misma capacidad de sentir. Cuando la viudita rechaza su amor, el poeta se convierte en un lloroso y retórico enamorado que, por un momento, simboliza el lúgubre espíritu romántico tan desdeñado por Bretón.

Por último, nos falta don Martín, el militar dinámico, charlatán, audaz y enamoradizo, pero sobre todo espontáneo y franco, una especie de don Frutos en tono menor (1). Bretón ha ido poco a poco suavizando los rasgos del capitán hasta convertirle en un personaje sumamente atractivo. Aunque haga su aparición escénica charlando incoherentemente, piropeando a la criada de Marcela y despreciando a todos, sabe humanizarse cuando llega la ocasión (2). La piedra de toque para medir a todos estos tipos es su reacción frente al fracaso amoroso; pues bien, don Martín es el único de los galanes que recibe con serenidad la negativa de Marcela. Su misma sinceridad le salva de caer en la afectación o en la hipocresía. Con Marcela comparte la última escena de la comedia y se hace confidente de sus más íntimas razones. No será

(1) *El pelo de la dehesa* fué estrenada en 1840 y, en varios detalles, acusa una parodia de la fórmula moratiniana. Por ejemplo, don Miguel réprocha a la madre de Elisa que quiera abusar de su poder para casarla con don Frutos:

no con un golpe de estado
quiera usted tiranizar...

Marquesa: ¡Dale! Aquí no hay tiranía.

¿Quién fuerza su voluntad? » (*Clás. Castell.*, 92, p. 165).

En la última escena, la Marquesa acepta el casamiento de Elisa y don Miguel, que se arrodillan ante ella. Don Frutos asume entonces el papel de hombre comprensivo, al modo de los personajes de Moratín. Y la coqueta Elisa deshace el sentimental cuadro con unas palabras:

(¡Qué necia he sido
en no casarme con él!) (p. 276).

(2) En la esc. 9 del acto II, don Martín expresa su verdadero sentir:

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

aventurado suponer que Bretón muestra preferencia por el hombre de carácter independiente y jovial, tan distante de la fatuidad como del apocamiento.

Réstame ahora considerar el carácter de Marcela. ¿Hemos de creer que estamos ante un acabado retrato psicológico? No hay que estimarlo así. Si la graciosa joven parece de feminidad cautivante en ciertas ocasiones, ello se debe a su mismo papel de mujer flexible, inestable entre apetitos diversos. De viva inteligencia, de gran cordura, algo coqueta, sabe charlar con sus pretendientes y agradar a todos. Bretón ha triunfado en el difícil empeño de oponerla a los demás personajes, pero de ningún modo en definir un alma compleja o fascinadora. Marcela gusta, como casi todos los personajes femeninos de Bretón, de sentirse en peligro, de acercarse a los bordes del fingimiento para después volver atrás con rápido y seguro paso. Nada define mejor este rasgo de su psicología que su conversación con don Amadeo en la escena 11 acto III. El poeta se resiste a declarar el nombre de su dama; apremiado por la voz persuasiva de la viudita, va a ceder, pero Marcela le ataja:

Ya no lo quiero saber.

Esta mujer alegre, desenfadada, que gusta del halago y de la vida independiente, cala a sus pretendientes con rara prontitud (1). No tiene ninguna prisa por mostrarse como es: espera el momento oportuno y lanza entonces sus negativas rotundas al coro de galanes. Sabe hacerse deseable, finge con los que fingen, siempre con una graciosa naturalidad. Si algún encanto tiene, es el de no decidirse por ningún pretendiente; así su personalidad queda envuelta en el misterio no muy poético que podía proporcionarle un teatro costumbrista.

Desde Moratín a Bretón, la galería de los entes dramáticos ha sufrido un sensible cambio. Marcela no es ya la afectiva y obediente niña moratíniana; desligada de todo vínculo familiar, no necesita la ayuda de un padre o un pariente com-

(1) Hablando con Juliana, desconfía ingeniosamente del amor de los tres hombres. Si don Agapito es tan afeminado, «¿cómo es capaz de querer?» y don Amadeo,

«mientras no se explique
mal le puedo comprender»;

de don Martín recela

«porque es aquella cabeza
otra torre de Babel» (II, 1).

prensivo para hacer frente a la vida amorosa. Parece como si el poeta riojano hubiese querido señalar la irreductible separación del mundo masculino y el mundo femenino. La viudita 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 o la tiranía del hombre. De todas formas, hay que destacar la extremada decisión de estas heroínas de Bretón, lejanas parientes de las creadas por Tirso de Molina. (1). El centro de la comedia bretoniana lo constituye una mujer avisada y audaz. Si ésta es soltera, suele ser engañada fácilmente o violentada en sus afectos (2). Por eso, nuestro autor prefiere colocar a sus personajes femeninos en el estado matrimonial o en la viudedad. Las primeras defienden celosamente los derechos del marido (3); las segundas poseen mayor desenvoltura y gracejo. Es lógico, pues, afirmar que el carácter de Marcela representa una adquisición de primer orden en el tea-

(1) Marcela dirá de sí misma que no es «dengosa ni feroz» a los requiebros (I, 7). En *Los dos sobrinos*, Catalina razona así, refiriéndose a un fatuo:

En fin, quiero consentirle
para darle calabazas II, 3).

Tomasa, la heroína de *Me voy de Madrid*, reconoce que la curiosidad es lo único que le hace ver hasta donde «llega el orgullo de un necio» que la persigue (II, 8). Rara es la comedia de Bretón en que la acción dramática no esté llevada casi totalmente por la voluntad femenina. En *La escuela del matrimonio*, doña Luisa logra con asombrosa facilidad hacer feliz a tres matrimonios desunidos. En *Ella es él*, Camila resuelve obstáculos espinosos para su propia dicha conyugal. En *La batelera de Pasajes*, Bretón, imitando algunas comedias del Siglo de Oro, traza un resuelto tipo de mujer que persigue a un capitán libertino. Los ejemplos podrían multiplicarse.

(2) Tal ocurre, por ejemplo, en *A Madrid me vuelvo. Todo es farsa en este mundo*, etc. Por boca de Marcela lo comprenderemos mejor:

En todo estado y esfera
la mujer es desgraciada;
sólo es menos desdichada
cuando es viuda independiente,
sin marido ni pariente
a quien vivir «ojuzgada» (p. 123 a).

(3) A veces de un modo desconcertante, pues los maridos suelen ser personajes grotescos o ridículos: eso ocurre con doña Tomasa y don Hipólito en *Me voy de Madrid*; con Carmen y don Fulgencio en *La escuela de las casadas*; con Camila y Alejo en *Ella es él*, etc. ¿Se trata de una condenación del amor pasional, como raíz de tipo romántico? ¿O simplemente de una recaída en lo convencional?

tro bretoniano y que su creador lo tuvo presente al diseñar muchos otros tipos femeninos.

Los personajes de Moratín debían su existencia dramática a razones profundas, ya que cada uno de ellos valía sólo en función de los otros y de la concepción íntima de la comedia en que tenía cabida. En cambio, los tipos bretonianos se resisten a morir con la trama que les dió vida; no son elementos necesarios de una obra determinada y pueden ser trasplantados a cualquier lugar, sin que por ello pierdan su fuerza cómica. Los caracteres de don Leandro eran más complejos, más ricos en matices psicológicos, hasta tal punto que se exigía un estudio minucioso para captarlos en la plenitud de su ser. Bretón cuida en especial la intensidad del trazo burlesco, y por él define toda una personalidad. Siendo así, la relativa rigidez de las criaturas bretonianas es compatible con una gran variedad de notas accidentales que, aunque estén en contradicción con la vida íntima del personaje, le dotan de una desconcertante capacidad de transformación. Por tanto, su comedia aparece como un incensante bullir de formas psicológicas incompletas, renovadas y entrecruzadas con agilidad pasmosa. El teatro bretoniano gana día a día en movilidad, pero pierde en unidad y acoplamiento dramático.

En su más amplio sentido, *Marcela* refleja muy bien el mundo bretoniano. Para nuestro autor, vivir es participar de la farsa humana, adoptar un papel determinado en la mascarada del mundo (1). Al preferir la trama de tipo amoroso, lo hace porque no hay ningún otro sentimiento tan propicio para el engaño. Abundan en su extensa producción los tipos masculinos que cortejan simultáneamente a dos o tres mujeres. Lo que les mueve a ir de una en otra no suele ser el instinto erótico, poco penetrado por Bretón, sino el deseo de satisfacer la vanidad viril y, más frecuentemente, la ambición. El reverso de estas situaciones tampoco escasea en el poeta riojano: una sola heroína se ve asediada por dos o tres hombres que emplean todos sus medios para conquistarla. Resulta

(1) Según Hartzzenbusch (pról. reproducido en la edic. de las *Obras* de Bretón de 1883, t. I., p. LV), nuestro autor hace «ver que en este mundo nada es lo que parece, todo es fingimiento, es farsa todo». César Barja escribe: «Si en Bretón existe lo que se dice una filosofía moral, puede resumirse en el título de una de sus comedias: *Todo es farsa en este mundo*, lo cual quiere decir que todo el mundo es un farsante» (*Libros y autores modernos*; Los Angeles, 1933, p. 143).

ta, pues, que el hombre inconstante y la mujer flexible son los dos tipos dramáticos preferidos de Bretón (1). Mientras los primeros llegan a situaciones embarazosas en las que se enredan como muñecos irrisorios, las hembras amables suelen gozar de inmunidad. Frente a los mentirosos, a los truhanes del amor, Bretón coloca a las personalidades ejemplares, que luchan contra aquéllos de dos formas: o bien oponiéndoles la más audaz sinceridad o bien combatiéndoles con sus propias armas. Así nacen por contraste el hombre abierto a todos y la mujer insinuante, seductora. La heroína, centro de las codicias y los apetitos impuros, ha de multiplicar sus recursos, dominar su corazón y vencer siempre. Los demás personajes bretonianos son puramente episódicos y reflejan, no una concepción particular del mundo, sino una capacidad visual para recoger las costumbres ochocentistas.

Ya en su época, la comedia bretoniana llamó la atención por la simplicidad esquemática de su estructura (2). Efectivamente, en *Marcela* apenas existe conflicto dramático. Juliana, la criada de la viudita, se encarga de darnos la exposición del asunto (3). Desde entonces, la comedia no gana ni un solo paso en complejidad; las escenas que se suceden durante tres actos no tienen más objeto que retardar el desenlace. Lo que mantiene el interés del espectador no es, pues, la irrupción súbita de acontecimientos imprevistos. Bretón opera con elementos distintos. Mantiene en una cautivante indecisión el corazón de Marcela: si bien las posibilidades de don Agapito son nulas desde el principio, no ocurre lo mismo con don

(1) Para atraer a los maridos infieles, recomienda Antonia poner en juego

un poco de ese inocente
artificio, de ese don
que llaman coquetería,
grato a los hombres y a Dios
cuando el uso es moderado
y pladosa la intención. (*La escuela de las casadas*, II, 8).

Le Gentil, p. 31, afirma rotundamente: «Son théâtre será la déification de la coquetterie».

(2) «En nada brilla más el singular talento poético del señor Bretón que en la sencillez de sus planes» (Larra, *Obr. compl.*, Barcelona, 1886, p. 311 a). Modernamente, la opinión crítica no ha variado, «Bretón a traité l'intrigue avec un dédain supérieur. Il se résigne aussi facilement que Molière à ne pas conclure» (Le Gentil, p. 188).

(3) Ello ocurre en la escena 3 del acto I, cuando Juliana habla con una vecina invisible para el espectador.

Amadeo y don Martín, aunque éste último se vea en graves momentos de apuro. La timidez del poeta en declararse es un recurso, que el autor aprovecha para dar un tono picante a ciertas situaciones. La actuación conjunta de los dos primos contra el petimetre provoca asimismo una desviación del problema central. La carta amorosa del capitán hace que éste gane puestos a los ojos de Marcela. Por medio de estos inocentes artificios, logra Bretón que el espectador llegue a las escenas finales con intensa curiosidad.

El poeta riojano tiene gran cuidado de la claridad y el orden en el desarrollo dramático. Sustituye la rapidez de la acción por la rapidez de reacción de sus personajes. El público olvida la pobreza de la trama y se divierte con los abundantes motivos cómicos. En este sentido, Bretón sobrepasa infinitamente a Moratín. Todo lo aprovecha para excitar la hilaridad: los chistes, los juegos de palabras, los equívocos, las alusiones a la actualidad, los defectos físicos, las manías y flaquezas humanas, los «apartes», las parodias románticas, se invocan una y otra vez, sin descanso. La acción de *Marcela* huye de la ordenada sucesión de situaciones que caracteriza la comedia moratiniana para buscar ante todo la habilidad ingeniosa y el efecto cómico. No se trata del conflicto que espontáneamente provoca el desarrollo natural de un sentimiento o un carácter humano sino de presentar artificiosamente una serie de escenas simétricas renovadas con experta técnica teatral. En el acto I se verifica simplemente la presentación de los personajes al público; en el II, hay tres declaraciones de amor interrumpidas en su momento culminante; en el III, tres cartas dirigidas a Marcela y tres negativas finales. Cada escena está medida técnicamente con referencia al conjunto de las restantes. Marcela dialoga con cada uno de sus galanes casi siguiendo un orden riguroso. Ante el público hay siempre una pareja amorosa, en la que el galán no obtiene más ventajas sensibles que sus compañeros. Si concurren en las tablas dos o tres pretendientes y Marcela se halla presente, sólo uno de ellos asume una función activa con relación a la viudita. Abundan los juegos y efectismos escénicos, como un recuerdo de las construcciones artificiosas de Calderón: parlamentos entrecruzados (1), movimientos equívocos

(1) La esc. 7 del acto I es una muestra curiosa: Marcela charla con don Martín, mientras Agapito ofrece sus pastillas:

(1), actitudes simétricas de dos personajes con respecto a un tercero (2), etc.

Moratin prodigaba las escenas sentimentales, los parlamentos discursivos; tenía muy en cuenta las referencias detalladas a los antecedentes de la acción. Bretón olvida todo eso. *Marcela* no persigue ninguna finalidad docente; el aire de interrogación con que la comedia se cierra no hubiera podido ser comprendido por Moratín, tan meticoloso y limitado. Como un brillante juego de artificio, pasa la comedia bretoniana. Todo en ella es broma y pasatiempo, circunstancia y situación. Los personajes ridículos quedan por sí mismos en evidencia, sin que su autor lance sobre ellos veredictos infamantes. El tramado escénico de *Marcela* parece tejido con hilos de extrema sutileza, casi invisibles. Lo accidental, lo expresivo en cada personaje, da cierto sentido plástico a la comedia, alejándola de la uniformidad moratiniana.

Bretón procura individualizar todo lo posible el habla de sus personajes. Don Timoteo, el tío de Marcela, emplea en abundancia los sinónimos; don Amadeo, un vocabulario semirromántico; don Agapito, expresiones a la moda, afectadas y equívocas; don Martín, un lenguaje más rápido y desenvuelto; la criada, términos populares y hasta plebeyos; Marcela da la nota de discreta naturalidad. En los momentos de equilibrio, el estilo bretoniano es el propio de la conversación familiar, pintoresco, animado y vivo. La fórmula lingüística se rompe para producir efectos irónicos o parodias de ciertos hábitos estilísticos. Así, Marcela remeda en algún momento las poéticas hipérboles de don Amadeo (3); los dos primos imitan las expresiones formularias de la tragedia al hablar de

- Marcela:* No me tengo...
D. Agapito: Es de licor...
Marcela: por un monstruo...
D. Agapito: Una pastilla...
(1) *D. Martín:* En la boca de un cañón
me vea yo sí...

(Tropleza con el brazo de don Agapito, que seguía ofreciéndole su pastilla)
¿Qué es eso?

D. Agapito: Una pastilla... (I. 7).

(2) Don Amadeo y don Martín desconciertan con sus palabras y sus movimientos paralelos a don Agapito (II, 8; III, 9).

- (3) *D. Amadeo:* flores nace donde pisa...
Marcela: la dulce voz enajena,
y las almas encadena
con su hechicera sonrisa... (II. 4).

Clitemnestra (1), etc. Acaso lo más curioso del estilo bretoniano se halle en los parlamentos eróticos. Cualquiera de ellos es declamado por los personajes masculinos con vibrante fogosidad y entusiasmo, de tal modo que nunca parecen sinceros. Los enamorados pasan sin transición de metáfora en metáfora, mezclando sin rubor recuerdos literarios de todas las épocas y todas las tendencias. En este flujo inusitado de palabras, se encuentran reunidos términos barrocos, neoclásicos y románticos (2). La lengua poética bretoniana se caracteriza más bien por una acentuada inestabilidad; a ello contribuye el diálogo cortado, las interrupciones constantes, la indecisión y los cambios de los personajes de ficción. La variedad es todavía mayor al ser modelada en una versificación rica y difícil (3).

Y, sin embargo, falta en *Marcela* un mayor cuidado de los detalles, atisbos poéticos, delicadeza de sentimientos, algo indefinible, en fin, que nos conduzca más allá de un realismo puramente local. Pero es evidente que nuestra comedia ha cambiado profundamente desde Moratín a Bretón. El equilibrio neoclásico estaba compensado por una regularidad de buen tono, por una selección impecable de actitudes y movimientos, por un fondo de tristeza generosa y humana. Con nuestro autor se produce la disgregación de los elementos anteriores; su comedia concede mayor importancia al centelleo de materiales heterogéneos, al rasgo aislado, pintoresco, realista; a la movilidad de la palabra, del verso y del perfil psicológico; a la comicidad relevante por sí misma; a la parodia de lo sentimental y lo declamatorio.

En nuestros días, el teatro de Bretón tiene muy escasa resonancia. No es que se le niegue importancia histórica ni que se olvide su función de antecedente de la «alta comedia». Pero su carácter localista y de época, su acatamiento a las convenciones de una sociedad empequeñecida y caricaturesca, le impiden adquirir mayor difusión. Podemos preguntar-

(1) Esc. 8 del acto II.

(2) Dice Anacleto:

Nuevo Macías,

víctima moriré de tus rigores...

... ¡y en mi huesa llorad, llorad, pastores! (III, 12).

(3) Sabido es que Bretón combina el romance tradicional con toda clase de esquemas métricos, volviendo en cierto modo a la polimetría de nuestro teatro clásico.

nos si la actitud antirromántica de Bretón fué completamente sincera o si obedeció a una impotencia espiritual para elevarse sobre las limitaciones de su tiempo. De cualquier forma, el teatro bretoniano deja en el ánimo una penosa insatisfacción, como si no pudiese borrar por entero con sus artificios escénicos la comedia moralista y brumosa del siglo XVIII.

