

La dama de las camelias reinterpretada por Jardiel Poncela: Margarita, Armando y su padre

Juan Udaondo Alegre
Universidad de La Coruña
agrimento_7@hotmail.com

Palabras clave:

Enrique Jardiel Poncela, Alexandre Dumas, humor, amor, parodia.

Key Words:

Enrique Jardiel Poncela, Alexandre Dumas, humour, love, parody.

Resumen:

Este artículo estudia el personaje romántico decimonónico de Margarita Gautier y su pervivencia como icono cultural del siglo XX en novela, teatro, ópera, televisión y cine. Analiza la pieza de Jardiel tanto como parodia de la exitosa novela de Dumas como en el contexto del teatro previo a la guerra civil; destacando la importancia que tuvo como consagración de este autor y ponderando hasta qué punto cumple con sus propósitos iniciales de renovar la escena española del momento. Se sitúa la obra dentro del conjunto de la producción de Jardiel, viendo cómo éste emplea sus recursos dramáticos para recabar el éxito entre el público. Se destaca especialmente la elaboración de la trama y la construcción de personajes, siempre vistos con ternura a pesar del escepticismo del autor con respecto al amor y las convenciones sociales. Teniendo como referente una de las narraciones amorosas más tristes de la historia de la literatura, Jardiel logra al mismo tiempo provocar la risa y suscitar la reflexión.

Abstract:

This article is a study of the nineteenth-Romantic character Margarita Gautier and her survival as a cultural icon during the 20th Century within the novel, the theater, the opera, television and the cinema. There is also an analysis of Jardiel, both as a parody of

Dumas' famous novel and within the context of the theater prior to the Spanish Civil War, while expounding the importance that this had in helping him become an established author. To this end, we ponder about the extent to which the play meets its initial objectives, which is to renew the Spanish theater during this time period. The play is placed among Jardiel's literary production as to analyze how he employs his dramatic resources in order to achieve his success among the public. Plot and character development are especially emphasized as they are always viewed with tenderness in spite of the skepticism with which the author views love and social conventions. By having one of the most sad love stories in the history of literature as a model, Jardiel achieves to spark off laughter while at the same time it causes one's own reflection.

¿Un dramaturgo moderno?

Enrique Jardiel Poncela es una de las figuras más emblemáticas del teatro cómico español durante el siglo XX. La pieza que vamos a analizar se centra en un importantísimo arquetipo literario femenino del mundo contemporáneo, si bien desde una óptica humorística. Por todo ello, este artículo bien pudiera haberse incluido también en el primer número de esta revista, dedicado a la mujer en el teatro. Para introducir tanto a todos estos temas como a nuestro autor, consideramos pertinente recordar la siguiente cita, que da idea de la 'implicación' de Jardiel con ellos [1979: 3]:

Señores: hay que declarar que a las mujeres no se las ha estudiado debidamente. Lo mismo ocurre con la ley Hipotecaria. En todas las literaturas existen cientos de libros dedicados al estudio de la mujer, pero esos libros no tienen ningún valor real y exacto. Hora es ya, señores, de que se haga un estudio, siquiera sea ligero, de esos seres que Dios concedió a los hombres para su felicidad y para su desesperación. Soy audaz y voy a lanzarme a semejante trabajo. Que las musas me estén propicias.

Más adelante nos adentraremos en la conflictiva y apasionada relación de Jardiel con el mundo femenino, real y literario; sirva ahora esta introducción para sumergirnos en su singular universo. Un mundo tan propio y personal que, a pesar de influir sobre prácticamente todos los



humoristas que han venido después, especialmente dentro del teatro cómico, no hay ninguno del que pueda declararse específicamente que haya sido su continuador. Francisco Ruiz Ramón [1993: 15] nos habla de Jardiel como un *dramaturgo en el purgatorio*, tal situación se habría producido desde el mismo momento en que su nombre empezó a aparecer en las carteleras madrileñas, e incluso hoy en día «ni se le lleva al paraíso de los escogidos, en el que Valle-Inclán y Lorca ocupan la más alta jerarquía, ni se le condena a los infiernos del olvido o del desprecio, en el que yacen docenas de autores de cuyos nombres y títulos nadie se acuerda». Cristóbal Cuevas García [1993: 7] nos recuerda cómo Jardiel se adelantó a Ionesco y Adamov en la dramatización de las situaciones extravagantes; a él se debería la forja de un *teatro inverosímil* basado en

la reducción al absurdo de conflictos y diálogos, y el aprovechamiento artístico de la provocación. Desde luego, nadie ha explotado en España como él el lenguaje de la banalidad, ni le ha superado en la invención satírico-grotesca (con la consiguiente voladura de las formas consagradas), actitudes que revelan su anticonvencionalismo.

En este sentido Ruiz Ramón [1993: 15] precisa que Jardiel no escribió en efecto, «teatro del absurdo», sino «teatro de lo inverosímil», es decir, histórica y dramáticamente algo anterior, que «de ninguna manera invitaba a ser leído en función de lo que vino después». Como tampoco escribió teatro cómico tradicional, sino «teatro de lo inverosímil», es decir, «histórica y dramáticamente algo más avanzado, que de ninguna manera invitaba a ser leído en función de lo que había venido antes».

No se puede hablar de Jardiel sin referirnos a la llamada «otra generación del 27», expresión acuñada por José López Rubio [1983: 5], componente asimismo de la citada generación, a la que dedicó su discurso de ingreso en la Real Academia. En éste reproduce la reflexión de Jardiel tras el fracaso del estreno de *Los medios seres*: «Sin Ramón Gómez de la Serna, muchos de nosotros no seríamos nada. Lo que el público no puede digerir de Ramón, se lo damos nosotros bien masticado para ser digerido, y



lo acepta sin pestañear». M. J. Conde Guerri [1993: 82] narra el momento crucial de 1927 en el que Jardiel participa con otros componentes de la revista *Buen Humor* en una serie de programas dirigidos por Ramón con el título de *¿Qué haría usted si perdiera la cabeza?* El grupo se hacía llamar «La pandilla de los humoristas» e «improvisaba sobre situaciones disparatadas» en los estudios de Radio Madrid. A. Gómez Yebra [1990: 10] recuerda que Ramón fue «mentor y en gran medida maestro de Jardiel». Con José López Rubio «le unirá desde entonces una profunda amistad y una afinidad literaria poco común». Jardiel y López Rubio (a los que han de añadirse Tono, Edgar Neville y Miguel Mihura) participan de una serie de características comunes, que L. Alemany [1988: 32] resume así:

Todos practican ese humor de vanguardia, todos ellos escriben teatro continuamente, todos ellos acceden al naciente mundo cinematográfico, todos ellos aceptan (de una manera o de otra) la dictadura franquista...; lo suficiente como para que a su través pueda hablarse de un grupo generacional definido.

M. J. Conde Guerri [1993: 79] pone en relación el teatro de Jardiel con la vanguardia artística nacida tras la primera guerra europea, movimiento que formaría «el eje vertebrador de su teatro y una de las claves del impacto que siguen provocando sus comedias». Todo ello se traduciría en diferentes aspectos de su producción dramática, temas, estructuras de la forma y de los personajes, lenguaje y escenografía. Enrique Gallud Jardiel demuestra cómo en él se dan todas las características que definen aquel vanguardismo: ruptura con el pasado, subversión expresiva, relación con las otras artes, internacionalismo, surrealismo, etc... A pesar de saberse un renovador, «nunca quiso pertenecer a la vanguardia oficial. No se adhirió a ningún manifiesto artístico colectivo, sino que mantuvo siempre un individualismo estético» [Gallud Jardiel, 2003: 6].

Por otra parte, Jardiel se suma a los postulados de Ortega y Gasset [1987: 26], quien había afirmado en su imprescindible ensayo *La deshumanización del arte* que «el arte nuevo es fundamentalmente cómico».



A este sentir lúdico y distanciado del arte nuevo que preconizaba el filósofo se ciñe Jardiel [1973: 63] cuando afirma: «Al principio del universo sólo hubo lo dramático, el crimen, los sentimientos; no los razonamientos, el bienestar, la risa. Muchos siglos han sido necesarios para que del pantano tenebroso de lo sentimental brotase la flor esplendorosa de lo cómico». Teniendo estas ideas en mente no es nada extraño comprender por qué Jardiel elige *La dama de las camelias* como modelo literario para transformar lo trágico y sentimental en cómico.

Antes de *Margarita*

Pero antes de entrar en la ‘reinterpretación’ de la obra de Dumas es preciso contextualizar el momento creativo de Jardiel cuando escribió *Margarita, Armando y su padre*.

Como señala A. Gómez Yebra [1990: 17], Jardiel había estado hasta 1927 dando tumbos en su carrera literaria:

cuentos, conferencias ante el micrófono, traducciones y adaptaciones teatrales, folletines, historietas para niños, canciones para cupletistas de barrio, recetas de cocina, comedias, novelas cortas y largas, textos para spots publicitarios, artículos periodísticos, todo le servía de ejercicio literario.

En ese año Jardiel obtiene un primer y relativo éxito teatral con *Una noche de primavera sin sueño*, que paradójicamente desencadenaría también las hostilidades con la crítica, una mutua antipatía le acompañará hasta el final de sus días. F. Ruiz Ramón [1993: 18] destaca el contraste entre la injusta acogida de esta pieza y la de *Mariana Pineda*, de García Lorca, estrenada el mismo año; la diferencia de trato no puede ser más extrema: uno pertenecería a la ‘tradición inmediata’, el otro a un ‘teatro de renovación’, junto con Unamuno, Valle-Inclán, Azorín, Gómez de la Serna. Desde un principio, cuando ninguno de los dos dramaturgos ha dado la medida de su originalidad, Jardiel es situado injustamente en el ‘circuito



popular' del teatro, enraizado en la tradición; el otro en el 'circuito culto', vinculado a la vanguardia y con lo nuevo y renovador.

En 1926 Jardiel había conocido a su primer gran amor, que abriría una larga serie de fracasos sentimentales: Josefina Peñalver, divorciada y madre de un hijo, a la que se unió sin pasar por la vicaría. En 1928 Josefina tendría a su hija Evangelina, para abandonarlo poco después, convirtiendo a Jardiel en algo absolutamente anticonvencional en la época: un padre soltero. La necesidad económica llevó a nuestro autor a responder a la petición del editor Ruiz Castillo de una obra adecuada para su *Colección de grandes novelas humorísticas*. Jardiel decide abrir fuego contra un género de moda entonces, la literatura erótica o galante, primer paso para socavar los puntales del gusto literario vigente; como él mismo afirma en el prólogo a su primera novela *Amor se escribe sin hache*: «Las novelas de amor 'en serio' sólo pueden combatirse con novelas de amor 'en broma' (...) hay que reírse de las novelas de amor al uso. Riámonos, lancemos una carcajada de cuatrocientas cuartillas» [1990: 16].

Roberto Pérez [1992: 26] nos recuerda que «frente al agotamiento de la novela preconizado por Ortega, la vía de un humor duro, de un humor cargado de ironía, basado fundamentalmente en la parodia y el ridículo, se abrió como camino de superación». En su estudio acerca de la renovación novelística de principios de siglo Isabel Criado [1991: 7] señala como una de las posibles vías la parodia de los «paradigmas narrativos tradicionales». De esta manera, las primeras novelas de Jardiel entrarían dentro de una «tendencia a la parodia, ridiculización o degradación de los paradigmas de la novela sentimental, erótico-elegante, y de la novela de viajes», el modelo a seguir para nuestro autor serían las *Seis falsas novelas* de su maestro Ramón Gómez de la Serna. Las tres primeras grandes obras narrativas de Jardiel se publicarían en el momento justamente anterior al estreno de *Margarita, Armando y su padre*; por ello es lógico que ésta acuse su influencia, aunque, como veremos, el modelo de protagonista femenino es sustancialmente diferente. *Amor se escribe sin hache* tuvo un extraordinario



éxito, que incorporó de inmediato a Jardiel al Olimpo de los novelistas de humor consagrados del momento: Juan Pérez Zúñiga, Joaquín Belda, W. Fernández Flórez y Julio Camba. Gracias a ella Jardiel firmó con su editor un contrato por el que a cambio de una novela anual recibiría un sueldo mensual; por fin gozaría de una cierta independencia económica. Así, en 1929 aparecería *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, inspirada en parte por un nuevo desengaño amoroso con una artista mejicana. La recién adquirida popularidad de Jardiel le animó a una nueva tentativa teatral, que se saldó con el rotundo fracaso de *El cadáver del señor García* y la consiguiente depresión y pérdida de confianza en sí mismo de Jardiel. Para resarcirse, en 1931 mandaría a la imprenta *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, que le hizo sentir, como el mismo Jardiel [1999: 84] indica en la ‘historia’ de *Margarita, Armando y su padre*, de nuevo en posesión

de todos mis resortes y energías, limpio, fresco y lubricado como un motor reparado por manos hábiles, y me prometí a mi mismo no volver a sufrir desmayos y descorazonamientos, que sólo podían contribuir a hundirme tristemente yo y a que los demás me compadecieran entre júbilo, risas despectivas, cucañas y danzas del país.

Buscando un indispensable éxito en escena

Era sin duda el momento de demostrar lo que valía como dramaturgo; por ello se dirigió al Teatro de la Comedia, donde había recogido pataleos y abucheos del público en su anterior estreno, con los siguientes épicos pensamientos «lanzarme otra vez a la lucha en el mismo campo de batalla que había sido mi Guadalete, con el propósito de convertirlo en unas Navas de Tolosa, ambición hispanoárabe que todo hombre de bien hallará justificada». La calurosa acogida del empresario Tirso Escudero, que siempre había confiado en él, le ratificó en sus propósitos de volver al teatro. Jardiel no podía permitirse un nuevo fracaso, por ello se arrojó a profundas meditaciones acerca de los ingredientes de ‘éxito’ que describe mientras camina hacia el Paseo del Prado de Madrid de



una forma tan gráfica, se puede decir incluso ‘cinematográfica’, que un lector actual recordará sin duda recursos semejantes empleados por Woody Allen en películas como *Recuerdos* (1980) o *Annie Hall* (1977):

-¿Es difícil- me pregunté avanzando por la Carrera de San Jerónimo- escribir una comedia que tenga la mínima cantidad de *peligro de estreno*?- Y me respondí acto seguido: - No; no es difícil. Por el contrario, es facilísimo. Todo estriba en (*empujón a un transeúnte*). ¡Perdone usted, caballero! Todo estriba en seguir las pautas escénicas que siguen los tontos específicos de las comedias ‘honradas’ y... (*regate salvador a un automóvil*) (...) construir una comedia de tema simpático y sentimental, que interese a todo el mundo, que tenga gracia y un cierto perfume sexual, y que se desarrolle *vulgarmente*...

Como vemos, de manera deliberada Jardiel parece abandonar sus propósitos renovadores de la escena española, una estrategia para afianzarse en las carteleras y estrenar más adelante ‘lo que realmente quería’. De esta manera expone su conocimiento de la dramaturgia *tradicional*:

exponiendo el asunto en el primer acto y valiéndose de escenas episódicas y personajes de su misma índole para poner en antecedentes al espectador; con un segundo acto de *nudo*, en el que se *amalgamen lo serio y lo cómico*, como dicen los analistas, y que a poder ser, concluya en una escena emocionante, inesperadamente seguida de un breve raso burlesco, con un tercer acto de desenlace *natural*. Todo consiste en hacer una comedia verosímil, rabiosamente verosímil, en la que hasta el menor incidente esté sujeto a lo que la gente llama lógica...

Aquí tenemos la clave de lo que después sería el rasgo definitorio de su teatro *de lo inverosímil*, como ya hemos visto que reflexionaba C. Cuevas; posteriormente veremos en qué medida renuncia realmente a sus postulados en *Margarita, Armando y su padre*. Como explica José Monleón [1993: 74] lo ‘verosímil’ suponía para el público de la época la confirmación de una serie de principios en torno al comportamiento humano. Jardiel, «al buscar desesperadamente un teatro de lo ‘inverosímil’, estaba poniendo tácitamente en cuestión tales principios y explorando un tipo de realidad disonante». ¿Qué es lo que resultaba pues ‘verosímil’ para el público de la época? ¿Cómo podría lograr esa complicidad que es uno de



los componentes esenciales de su quehacer literario? Jardiel explica cómo en aquellos días volvió a releer *La dama de las camelias*, recordando la emoción que, como adolescente, le había producido. Muy diferente era ya el Jardiel desengañado del romanticismo de 1931, gran fustigador de la novela erótica; no obstante, allí encontró un motivo que despertaría el interés de sus contemporáneos, pudiendo además emplear las herramientas que había afilado durante su etapa novelística, en la que se hallaba plenamente inmerso.

Un paradigma de amor desgraciado

La obra de Alejandro Dumas en su versión dramática había sido incontestablemente el mayor éxito teatral del siglo XIX [Hernández, F. J., 1994: 770]. El hijo ilegítimo del autor de *Los tres mosqueteros* publica antes como novela *La Dame aux camélias* en 1848. A pesar de tener sólo 23 años el autor se basó en su experiencia autobiográfica, ya que la protagonista de la novela realmente había existido. Se llamaba Alphonsine Plessis, nombre que cambió en la *ciudad de las luces* por Marie Duplessis al convertirse en una famosa cortesana, cuya predilección por las camelias le dio el título a la obra; en ésta se da de la manera más elegante la ‘delicada’ razón de este apodo; Margueritte acudía a todos los estrenos de teatro, pudiéndosela ver en su palco con tres cosas que no la abandonaban nunca [Dumas, A., ed. 2008: 18]: «los gemelos, una bolsa de bombones y un ramo de camelias. Durante veinticinco días al mes las camelias eran blancas, y durante cinco, rojas», más adelante nos enteramos de que los amantes han de posponer su primera noche de pasión pues ese día las camelias eran rojas... Dumas trató a Alphonsine hasta su muerte en 1847, justo cuando empieza la acción de la novela; en ella el autor se desdobra entre el enamorado Armand Duval, abocado a unos amores trágicos por una mujer a la que su familia y la sociedad rechazan y el joven que acude a la subasta de los bienes de Margueritte (como había hecho el mismo autor), pudiendo



obtener únicamente como recuerdo un objeto material. Este objeto será nada menos que la novela del siglo XVIII *Manon Lescaut*, regalo que hace Armand a Margueritte, en la que los amantes verán reflejado su destino hasta el final; de la misma forma, la Margarita y el Armando de Jardiel, otro siglo después, se reconocerán en los personajes de Dumas.

La verdadera historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut es el capítulo VII de las *Memorias de un hombre de bien*, también una ficción autobiográfica publicada en 1731 por el Abate Prévost, clérigo de vida libertina y escandalosa. Como explica Javier del Prado [1994: 599], Prévost recupera para la literatura del siglo XVIII, y se lo ofrece al siglo XIX, el tema de la *liebedstod*, es decir, de la pasión para la muerte, que tenía su origen en Tristán e Isolda. La novedad radica en que «la recuperación del tema (hasta ahora reservado al nivel noble del amor) se lleva a cabo desde la perspectiva de una heroína marginal, una prostituta». Son muy pocos los ejemplos anteriores de una protagonista de estas características, entre ellos, *La lozana andaluza* de Francisco Delicado en el siglo XVI. Prévost sacraliza un elemento básico en el devenir del imaginario y de la ideología político-social de Occidente: el tema de la marginalidad como factor positivo, como fermento ‘noble’, en «la labor nunca acabada de subvertir la inevitable y nefasta estabilidad del *statu quo*». Por ello, la gran heroína moderna de la novela, la heroína romántica que ocupa en su totalidad el imaginario del lector es Manon, relegando a su amante Des Grieux a un segundo plano. La lección de la obra, según del Prado [1994: 599], sería clara: «toda subversión es, más tarde o más temprano, asumida o reducida por el *statu quo*: no existe posibilidad de ruptura: toda ruptura asumida hasta sus últimas consecuencias desemboca en la muerte». Esta enseñanza será asimilada por los primeros románticos y sus ecos se ven de manera aún más directa en *La Dama de las Camelias*. El final de la Margarita de Jardiel a causa de la misma transgresión que Manon y Margueritte será, como veremos más adelante, el hastío, el desencanto y la nostalgia, destinos quizá aún peores que la muerte para su autor.



En *Manon Lescaut* se basa el libreto de la ópera homónima de Puccini, estrenada en el teatro regio de Turín en 1893, de la misma forma que la versión teatral de *La Dama de Las Camelias*, estrenada por Dumas en 1852 (y de éxito aún más formidable que la novela), inspiraría la *La Traviata* (la extraviada) de Verdi en La Fenice, sólo un año después. La popularidad de la historia de Dumas se vería prolongada en el siglo XX gracias al cine con la película *Camille (Margarita Gautier)*, conocida entre nosotros como *La Dama de las Camelias*, que dirigió George Cukor en 1936, consagrando a Greta Garbo. Gracias en parte al éxito de esta película Jardiel escribiría más tarde en Buenos Aires, donde había huido de la guerra, el guión de *Margarita, Armando y su padre*, película basada en su obra de teatro pero que recoge la influencia de la cinta de Cukor [Gubern, Román, 2002: 58]. Ya en los años 90 Garry Marshall dirige la taquillera *Pretty Woman* (1990), que no oculta su fuente directa cuando el personaje de Richard Gere lleva a ver *La Traviata* a Julia Roberts, que llora desconsolada sin saber por qué al ver la triste suerte de su predecesora, de la que ella por supuesto estaba salvaguardada gracias al ‘happy ending’ de Hollywood. En 2001 Baz Luhrmann dirige el sofisticado musical *Moulin Rouge*, en el que un joven escritor bohemio se enamora de la cortesana enferma de tuberculosis Nicole Kidman.

¿Dónde radica, pues, el éxito aún hoy vigente de la *La dama de las camelias*? En primer lugar estaría el talento narrativo de Dumas y la sinceridad de sus propios sentimientos al ser plasmados en la novela, con los que es difícil no se identifique todo aquel que haya amado realmente alguna vez... Albin Michel [2000: 280] explica la hábil fusión que hace Alejandro Dumas entre el drama romántico inmediatamente anterior y la comedia de costumbres que vendría más tarde; así «le succès de cette pièce tient à la fusión entre un romantisme passionnel lyrique et l’observation déjà réaliste des modes de vie et des problèmes de la société contemporaine». Autores como Dumas y otros dramaturgos de su generación acapararon las carteleras hasta finales del XIX; Scribe, por ejemplo, fue el autor más representado



durante ese siglo en España [Hernández, F., 1994: 770]. No obstante, hay que advertir que justo en 1848, año de la publicación de Dumas, se produce un cambio radical en este autor que le acercaría a sus compañeros de éxitos, haciéndole asimilar las convenciones burguesas contra las que, sólo en parte, se rebelaba en *La dama de las Camelias*. Todos ellos harían a partir de entonces con la influencia de Diderot un teatro «útil» o «de tesis», en que se plantearían problemas sociales sugiriendo su solución, receta que, con independencia de la ideología que la anime, siempre ha garantizado la inmediata obsolescencia de sus frutos. Como explica Roberto Pérez [1993: 63], precisamente Jardiel se alejó siempre del teatro o las novelas *de tesis* ya que no pretenden demostrar nada, solamente muestran; muestran lo que para el lector o espectador *cómplice* «termina resultando tan evidente como para su autor. Eso que muestran es el mensaje último, la configuración de la realidad social hábilmente».

Con la revolución de 1848 los ricos sintieron auténtico pavor, a partir de ese momento sería preciso reconducir las convulsiones sociales para garantizar su propio bienestar y que no volviesen a rodar cabezas; a esa labor se aplicarían dramaturgos como Dumas o Scribe. Ya en 1855 Dumas publica *Le Demi-Monde*, en que parece relativizar sus propios postulados anteriores; esta obra trata de la amenaza que suponen las prostitutas para la institución del matrimonio, sacralizando la familia como institución social. Angels Santa [1994: 1027] explica cómo en ese reino del dinero «un hombre no es un padre, es el guardián de un patrimonio; no se es un hijo, sino un heredero; no se es una hija, sino una dote». Lo propio del poderoso es sentirse amenazado y en una sociedad en que las mujeres carecían de independencia económica, el dinero sería terriblemente *masculino*, «está y debe quedarse en las manos del hombre» ese orden androcéntrico necesitaría en todo momento estar asegurado contra varios tipos de mujeres peligrosas, entre ellos «la prostituta, la puta, la cortesana, que devora con los hijos la fortuna de los padres, como *La dama de las camelias*». De esta manera el héroe positivo acabará siendo el hombre completo, es decir,



maduro; la juventud se nos presenta siempre como «expuesta, inestable, imprudente, tentada por las quimeras, animada por una generosidad incontrolada, sobre todo llena de pretensiones que es preciso cambiar», como, por ejemplo, poner en peligro el orden establecido. El hombre completo combina en él los rasgos del Padre, del Esposo, del Gran Sacerdote, del Maestro, del Juez, armado de derechos, de responsabilidades, de competencias, de sabiduría, encargado de la más alta misión que pueda existir: la «conservación de la Familia, del Patrimonio, del Orden establecido».

Pamplinas, de parodia a personaje inolvidable

Hora es ya de señalar la distancia que media entre el grave, preocupado y circunspecto padre de Armand en *La Dama de las Camelias*, paradigma de cuanto acabamos de señalar y la figura del padre en la comedia de Jardiel, indiscutiblemente digno de figurar en el título junto a Margarita y Armando. Los demás personajes le apodan Pamplinas, sin duda debido al nombre que recibió en España Buster Keaton, al que el mismo Jardiel conocería años más tarde durante su estancia en Hollywood. Su primera descripción ya nos advierte de lo que se avecina: «Pamplinas es un caballero de unos cincuenta años; elegante, muy corrido, corridísimo, casi galopado», cuando aparece en escena lo hace con sus compañeros de juerga en casa de Margarita, completamente borracho y nos enteramos de que está liado con una cabaretera despampanante de nombre Luz de Bengala («de esas mujeres que no pueden salir a la calle a pie, porque hacen un nudo en la circulación»), en seguida se pone a ‘dormir la mona’. En el tercer acto ostentará un ojo morado producto de un puñetazo en una riña por un lío de faldas. También nos enteramos de que es senador y fue ministro dos veces... No es algo que dé precisamente confianza en las instituciones del estado. Como indica Roberto Pérez [1993: 48], uno de los soportes fundamentales en que descansan los juegos de humor jardielianos es la



sorpresa; pues bien, el padre de Armando es una fuente inagotable de ocasiones inesperadas. Al igual que, en *La dama de las Camelias*, hay un momento decisivo que se anuncia para crear la máxima expectación, cuando el padre del protagonista se va a reunir con él para disuadirle de que continúe ‘viviendo en pecado’ con su amante. Pamplinas manda un amigo como ‘embajador’ para ver si Armando quiere recibirle; cuando éste asiente con un solemne «Dígale usted que yo soy de los hijos que no niegan nada a su padre», éste aparece alegremente en la escena diciendo «¡Qué guapo chico! ¡Es siempre el mismo! Con ese aplomo de persona mayor... ¡Venga un abrazo!». A continuación hace una serie de comentarios triviales que acrecientan la ansiedad de Armando y del público. Finalmente se ve obligado a confesar:

[...] yo... no he nacido para padre. ¿Cómo te voy a decir yo que al unirme a esa mujer arruinas tu vida? ¿Cómo te voy a hablar de conveniencias, de moral, de lo que la sociedad acepta y rechaza, y, sobre todo, de la terrible manera que esta clase de amores puede llegar a pesar en el futuro de un hombre? ¿Cómo te voy a hablar de eso si yo...?

De este modo vemos cómo el padre, dueño y señor del mundo decimonónico, según hemos visto, ya no se siente preparado para detentar esta función. No obstante, Pamplinas, en un genial recurso dramático, acaba siendo no sólo el personaje más lúcido, sino el auténtico artífice de la historia, ya que su vida de perdulario le ha hecho comprender lo amargo de la condición humana, lección que a través de la risa Jardiel siempre acaba mostrando. El plan para evitar la condena social de su hijo es mucho más eficaz, tal y como reflexiona con su amigo:

Si los separásemos por cualquier medio, volverían a unirse, o, por lo menos, se acordarían ya siempre uno de otro, y no habríamos conseguido más que hacer de esto una novela romántica. En cambio, si les facilitásemos la unión y el convivir y el estar siempre juntos, a la vuelta de un año, o de dos, ya no podrán aguantarse.



Posteriormente, ciñéndose siempre al esquema de la novela de Dumas, se produce el encuentro del padre con la cortesana, en la casita de campo que ella ha alquilado vendiendo las joyas y los regalos de sus antiguos amantes; recordemos que en la pieza original es el momento clave, ya que el padre muestra a Margarita no sólo su inquietud por el destino de su hijo, sino también algo mucho más terrible: que la hermana de Armand que está prometida con el heredero de una rica familia, ve en peligro su casamiento al rechazar sus futuros suegros la conducta oprobiosa de su hermano... Entonces Margueritte decide sacrificarse por esa muchacha a la que ni siquiera conoce, volviendo a la vida que había abandonado y sufriendo el desprecio de Armand, que desconoce la verdad; todo ello la conducirá al cabo a la muerte....

La Margarita de Jardiel está preparada para defenderse de la presión paterna; sin embargo nuestro dramaturgo, haciendo uso de una característica «ruptura de sistema», sorprende a todos cuando Pamplinas acepta la relación e incluso se decide a pasar una pensión mensual a la pareja de 3.652 pesetas (exactamente...). Éste es el plan maestro de Pamplinas. Como el mismo Jardiel afirma en la introducción a la obra: «Las pasiones, como las cometas, sólo adquieren elevación cuando tienen el viento en contra», greguería en la que una vez más atestigua su deuda con Gómez de la Serna. En el siguiente acto Margarita y Armando aparecen absolutamente hastiados de su amor, en una divertida escena en la que queda patente, como afirma R. Pérez [1993: 41] que «en Jardiel Poncela el humor tiene una raíz, un germen notablemente pesimista». Este aburrimiento es una de las constantes del quehacer literario de Jardiel. Los personajes de otra de sus comedias *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, una vez conseguido el suero de la inmortalidad, acaban renunciando a ésta por mortal aburrimiento. Jardiel también dejó escrito en su *Retrato al pastel (de hojaldre)*:

[...] Escribo porque nunca he encontrado un remedio
mejor que el escribir para ahuyentar el tedio,
y en las agudas crisis que jalonan mi vida



siempre empleé la pluma como una insecticida.
Fuera de las cuartillas, no sé de otro *nirvana*.
No me importa la gloria, esa vil cortesana [...]

De esta manera vemos cómo el padre de Armando condensa toda la amarga ‘sabiduría’ de su autor, logrado de una manera mucho más efectiva que su antecesor decimonónico, evitar la ‘desgracia’ de su hijo, al que dedica sabios consejos, parodia de los que dieron otros progenitores del teatro tradicional, desde *El alcalde de Zalamea* a los padres moralistas del XIX: «a mi edad el engaño de una mujer es un sainete, mientras que a tu edad, Armando, es una tragedia», «al principio todas se sacrifican. Luego le piden dobles sacrificios al hombre; y al final olvidan los de él para no recordar más que los suyos», «las mujeres son como los tranvías: se hacen esperar siempre y llegan cuando ya no hacen falta». Frases como éstas en boca de sus personajes han hecho ganarse a Jardiel fama inmerecida de misógino, E. Gallud Jardiel [2008: 1] lo desmiente citando otra frase clarificadora de sus abuelo: «lo peor que hay en el mundo son las mujeres, si se exceptúa a los hombres», es decir, realmente nadie se libraba de los dardos de Jardiel. Como recuerda R. Pérez [1993: 55], en su *Misterio femenino*, iniciado en 1945 a exigencias de su psicoanalista y publicado póstumamente, Jardiel confiesa su complejo de Edipo, su búsqueda incansable de la mujer ideal y su insatisfacción y rechazo de todas por no alcanzar la meta exigida. En el prólogo a *Amor se escribe sin hache* afirma: «No soy misógino: sin la compañía, sin la presencia de las mujeres no podría vivir; me gustan por encima de la salvación de mi alma. Lo que no hago, al menos por ahora, es entregarles mi corazón...». No podemos reprochar pues, a Pamplinas, que quiera consolar a su hijo haciendo uso de éste recurso jardieliano apareciendo justamente después de que Margarita le abandone de puro aburrimiento: «Armandito, hijo, quiero ser el primero en felicitarte. El que pierde una mujer, no sabe lo que gana», y también «la tratabas demasiado bien. Y ciertas mujeres son como los perros ‘lulúes’, que en cuanto les han perfumado salen a revolcarse en la calle», hay que advertir



que esta frase es una versión de otra prácticamente idéntica de un amigo de Armand en *La Dama de las Camelias*, mucho más cruel y machista: «es como echar perfumes a los perros: creen que huelen mal y van a revolcarse en el arrollo» [Dumas, Alexandre, 2008: 72]

Como se puede observar, Pamplinas va renunciando a todos los deberes del hombre-padre de antaño, lejos está de ser garante de la institución matrimonial cuando explica que: «Patrimonio es un conjunto de bienes. Matrimonio es un conjunto de males», «Hablar mal del matrimonio es un deporte de hombres casados». También expone cómo hay varias clases de matrimonio: el ‘canónico’, el ‘civil’, el ‘irrito’, el ‘in artículo mortis’, el ‘morganático’, el ‘*a traicionem*’, cuando le preguntan cuál es este último responde: «para el hombre, todos». Preservar la moralidad tampoco parece ser lo suyo cuando se confiesa ante Armando tras una pelea: «¿no es una vergüenza para un hijo tan serio y tan formal como tú saber que anoche a su padre lo sacaron en volandas seis acomodadores y dos empleados de contadurías de un teatracho de revistas». Afortunadamente, hay posibilidad de salvación; tras pedir a su hijo que le desprecie en un ejercicio de autoflagelación (o masoquismo, como sugiere otro personaje) exclama: «el arrepentimiento lava todas las culpas, y yo estoy arrepentido... ¡Ah!... (*Muy contento*) Y de esta hecha se acabaron las inmoralidades; porque yo he sido siempre un inmoral; lo declaro espontáneamente»; ha encontrado, además, la definición de su pecado: «ser inmoral es gastar el dinero en aburrirse» (mientras que «ser moral es aburrirse gratis»). Pamplinas tampoco parece tener mucho apego al dinero ni al patrimonio familiar. En las intervenciones de Pamplinas podemos observar cómo, más allá del mero chiste lingüístico procedente del teatro cómico tradicional, Jardiel busca siempre la innovación en el tratamiento humorístico del lenguaje, basado, como resume M. Luisa Burguera [2003: 2717] en «las creaciones léxicas, en la comparación, en la metáfora y en la creación del absurdo jardielesco, es decir, el chiste ideológico de factura cómico-ilógica».



En realidad el padre de Armando aún rasgos de dos personajes característicos de Jardiel que en la mayoría de las obras suelen estar desdoblados: el donjuán y su criado. Éste último, de acuerdo con A. Gómez Yebra [1990: 35], suele ser auxiliar y admirador:

un producto complejo, un híbrido situado en el centro de un triángulo cuyos vértices ocupan el espejo del protagonista, el gracioso de Lope y el intelectual venido a menos. Este auxiliar llega a ser continuación realizada del personaje central, una especie de hijo artificial, y, desde luego, un amigo válido.

El hecho de que en esta ocasión el papel lo detente el padre del protagonista es una interesante inversión que hace Jardiel de las premisas de su propia obra. Pamplinas representa en esta pieza la parodia del donjuán, otro de los elementos fundamentales del teatro de Jardiel, muy en boga en la época tanto por las novelas eróticas como por los controvertidos estudios acerca de mito de Don Juan de Gregorio Marañón, en absoluto compartidos por Jardiel, que gustaba de ridiculizar las conclusiones del psiquiatra a la menor ocasión. Afortunadamente Pamplinas también está dispuesto a renunciar (momentáneamente) a su promiscuidad: «¡Pero quiero que sepas también que no volveré a ponerme en ridículo! Y que he acabado con esa mujer y con todas ¡para siempre!». Esta proclividad sexual que pierde a los personajes de Jardiel fue, no obstante, también la del propio autor; recordemos que en un vacío creativo como novelista Jardiel, padre separado con una hija pequeña, viaja a Hollywood para trabajar en el cine como guionista, donde reanuda sus aventuras junto a las grandes estrellas del celuloide de las que se hizo amigo. Al tiempo que escribimos estas líneas, uno de los grandes éxitos televisivos es la innovadora y polémica serie *Californication*, producida y protagonizada por David Duchovny (que aporta también su experiencia autobiográfica), en la que Hank Moody un famoso y ligón escritor de Nueva York con una hija pequeña, falto de inspiración viaja a la meca del cine para trabajar en la adaptación de su novela *Dios nos odia a todos*. Recordemos que la última novela de Jardiel



publicada justo después de *Margarita, Armando y su padre* y antes de irse a América fue *La tournée de Dios...* en la que también se da una visión pesimista y escéptica del mundo y la religión. La censura, primero republicana y después franquista, abortaría la faceta de Jardiel como novelista, aunque, como vemos, su obra y su vida no dejan de estar vigentes.

Un galán frustrado

El hecho de asumir la parodia de un enamorado conocido por todos libra a Armando, sólo en parte, de recibir el castigo habitual de los donjuanes de Jardiel, que, como acabamos de ver, no deja de ser una forma del autor de reírse de sí mismo. El enamorado donjuán jardielesco llega a ser un personaje absolutamente impresentable como explica A. Gómez Yebra [1990: 35], en el que se caricaturizan «todos los pequeños matices del amor que el romanticismo mal entendido ha hecho llegar hasta nosotros, desde el abandono del aseo corporal hasta el deseo de morir por inanición, pasando por la etapa de compositor de versos». No obstante, Armando no deja de asumir rasgos de estos donjuanes vergonzantes, en definitiva, una vez tiene lo que pretendía, acaba por aburrirse de ello, como cualquier donjuán que se precie. No podemos dejar de recordarle a comienzos del acto II en su bucólico retiro, recitando los versos de Rubén Darío de *Prosas profanas* que hacen referencia precisamente a *La dama de las Camelias*:

¿Recuerdas que querías ser una Margarita
Gautier? Fijo en mi mente tu extraño rostro está,
cuando cenamos juntos, en la primera cita,
en una noche alegre que nunca volverá,

Al igual que hizo Valle-Inclán unos años antes en *Luces de Bohemia*, Jardiel Parodia la enorme importancia socio-cultural de Ruben Darío para una generación que había crecido con el ideal postromántico de morir de amor. Para el ya muy escéptico Jardiel, en realidad «un hombre



que se enamora es siempre un imbécil elevado al cubo», como sentencia en el epígrafe 3 de *Amor se escribe sin hache*. No obstante, este vínculo es también un motivo contemporáneo a Jardiel; Ortega y Gasset escribe [ed. 1991: 575]: «Reprimamos los gestos románticos y reconozcamos en el ‘enamoramiento’ un estado inferior de espíritu, una especie de imbecilidad transitoria. Sin anquilosamiento de la mente, sin reducción de nuestro habitual mundo no podríamos enamorarnos». A pesar de estas ideas, como afirma J. C. Mainer [1981: 60], el tema predilecto de Jardiel es «las relaciones del amor con la razón». A. A. Gómez Yebra [1990: 44 y ss], siguiendo al famoso crítico teatral de la posguerra A. Marquerié, uno de los pocos admiradores de Jardiel, distingue tres temas principales en el teatro de Jardiel: amor, sátira y enigma, y uno secundario: la ultratumba. El tema del amor, presente en la práctica totalidad de las obras, está abordado desde muy diversos puntos de vista o subtemas: «Amor reconquistado por truco, por medio de la sinceridad, a través de la dialéctica, tras el perdón; amor desvanecido; amor imposible y amor descubierto». Nuestra pieza es incluida naturalmente entre las pertenecientes al ‘amor desvanecido’, nada más adecuado al tratarse de una parodia de una obra en la que el amor se prolongaba más allá de la muerte. A pesar de calificarla como ‘excelente’, Gómez Yebra [1990: 46] también precisa que «como toda clasificación, resulta empobrecedora, ya que esos temas no son exclusivos en cada obra». La sátira social y literaria es también uno de los pilares de *Margarita, Armando y su padre*. Aunque no se pueda decir que Jardiel pretendiera ser

la ruidosa conciencia de la sociedad, ni el público iba a sus estrenos en busca de la trascendencia perdida, la continua burla a la que somete el modo de vida de la clase social en que se movía dota a sus comedias de una blanda moraleja, y les proporciona un aire de censura nada desdeñable.



Margarita y el *misterio femenino*

El primer acto de nuestra obra no llama a engaño; una acotación nos advierte de dónde nos hallamos: «El gabinete de una entretenida de fama, no de muy buena fama, pero de fama al fin». Por desgracia, la realidad social de las *entretendidas*, seguía estando muy vigente en la España de Jardiel desde los tiempos de Alejandro Dumas, por tanto era una situación que el público podía claramente reconocer. La necesidad económica arrastraba a mujeres sin recursos a depender de un hombre a cambio de favores sexuales, la hipotética ‘libertad de elección’, introduciría el matiz diferenciador frente a la mera prostituta. Recordemos que la Fortunata de Galdós, quizá la mejor creación literaria femenina del siglo XIX español, también se ve abocada en un momento de la novela a depender de la generosidad del ya anciano militar retirado Evaristo González Feijoo, que en un alarde de cinismo resume la disyuntiva ‘lógica’ que ha presentado a la pobre Fortunata, análoga a la de otras muchas mujeres a lo largo de la historia: «¿Qué salida tenía fuera de la propuesta por él? Ninguna. ¿Qué honradez era aquella que apetecía, no sabiendo trabajar, no queriendo volver con su marido y no teniendo malditas ganas de irse a un yermo a comer raíces?» [Pérez Galdós, B., ed. 2005: 712]. Quizá por ello tanto el joven Dumas como Jardiel hacen de sus protagonistas femeninas los personajes realmente más ‘nobles’ de sus obras. Tampoco es algo extraño en el caso de Margarita, rodeada del caprichoso Armando, del estafalario aunque lúcido Pamplinas y de una corte de extraños «seres»: el ama de llaves Julia, lectora empedernida de folletines como *Las infamias del vizconde o el estupor de una reina*; el jardinero apodado Caballo de Atila, que destroza las plantas con pretensiones artísticas; la pareja de amores tormentosos Flora y Antoñito, que superan sus problemas conyugales aprendiendo bailes de salón acrobáticos, logrando así fama y dinero....Margarita es un personaje de Jardiel que se sitúa muy por encima de la consideración general de los demás personajes, mujeres o no, de su literatura. Respondería a uno de los subtipos femeninos que distingue A. Gómez Yebra [1990: 52],



representantes del ‘ideal femenino’ de Jardiel, caracterizado por su dulzura, su encanto personal y su elegancia. Así es la descripción de Margarita:

Se halla alrededor de los treinta años, es fina, esbelta, gentilísima. Su belleza tiene esa gracia delicada que por sí sola basta para incluir a la persona que la posee en el terreno de lo poético. Se mueve bien y viste con inteligente elegancia

De su siguiente protagonista teatral, la Elena de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, dirá: «mujer moderna, hecha para las sensaciones», de esta forma Jardiel parece explícitamente asumir el prototipo de la *New Woman* representado, por ejemplo, en las obras de teatro de G. Bernard Shaw, que Jardiel conocía y admiraba, tales como *Candida* (1898). Estas mujeres ideales están muy lejos de las protagonistas de sus novelas, parodias, como hemos dicho, de la literatura popular de la época; Manuel Ariza Viguera [1974: 46] precisa:

La Sylvia Brums de Amor se escribe sin hache, la Palmera Suaretti de *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, la Vivola Adamant de *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* e, incluso, la Natalia Lorzain de *La tournée de Dios...* son la misma persona; mujeres de mundo con la cabeza más bien vacía que se ‘enamoran’ de los hombres por una frase o por una extravagancia

Muy al contrario, Margarita es consciente de su destino desde el momento en que conoce a un galán de nombre Armando, ama cuando tiene que amar y, comprendiendo que la pasión ha llegado a su fin y perdiendo «la esperanza para ser de un solo hombre», toma la decisión de abandonarle sin siquiera la posibilidad de conservar la amistad: «Quedar amigos después de todo lo que ha habido entre nosotros, sería como invertir tres horas en una partida de ajedrez para acabar en tablas».

En el último acto de la pieza Jardiel tiene una debilidad romántica o quizá concesión al éxito de la pieza, hay un reencuentro de Margarita y Armando; él ya está casado con una mujer ‘normal y decente’; lo mismo tendrá que hacer el Dionisio de *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura,



escrita un año después, olvidando a Paula, cómica de la legua. La nostalgia por lo perdido siempre subyace a los autores de la «otra generación del 27». En la terraza de un casino de verano y a la luz de la luna suena una lejana música que el público reconocerá como la que bailaba la pareja amiga de los protagonistas, que ahora se han convertido en *Antonet and Flory. Bailes acrobáticos*. Aparecen todos los protagonistas de la obra. Pamplinas, cómo no, tiene ahora una rubia irresistible...y la mujer de Armando es un sueño cumplido para el padre que le hubiera gustado ser. Al cabo de un rato Armando ve a Margarita, se deja entrever que quizá él mismo ha provocado el encuentro; recuerdan todo lo que les unió, al igual que podrá hacerlo el público; finalmente promete despedirse de ella al día siguiente; no podrá hacerlo pues su mujer se entera y fuerza una rápida partida; Armando la tranquilizará diciendo: «Cuando se ha querido a una mujer, Cristina, se puede hacer todo...menos quererla otra vez».

Conclusión

Jardiel nos cuenta que en abril de 1931: «ocurrieron en Madrid dos hechos casi simultáneos: la proclamación de la República y el estreno de *Margarita, Armando y su padre*. Yo, sólo soy responsable del último». La reinterpretación del mito de *La Dama de las Camelias* supuso para Jardiel la consagración como dramaturgo que tanto deseaba, un rotundo éxito de crítica y público. Sin embargo, Jardiel no estaba absolutamente satisfecho; en el prólogo a la obra nos describe otra escena casi cinematográfica, en la que su propia imagen reflejada en el espejo mientras se afeita le dice:

Te has propuesto hacer una cosa y la has hecho. ¡Muy bien! Pero no te pongas tonto [...] no es la comedia magnífica que han dicho los críticos y tú lo sabes [...] está hecha a fuerza de habilidad y oficio del que dominan esos autores que tanto te repugnan. Necesitas ganar dinero y consideración teatral [...] procura escribir algún día para la escena lo que puedes y debes escribir.



Como hemos visto a lo largo de este trabajo, Jardiel sin duda estaba siendo excesivamente duro consigo mismo. El público demandaba ansioso otra obra, así que Jardiel adaptó su tercera novela *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* con el título de *Usted tiene ojos de mujer fatal*, que no pudo ser estrenada de inmediato por problemas en la compañía del teatro de la Comedia; quizá por ello Jardiel tampoco tuvo esta pieza en estima. Nuestro autor se veía de nuevo con el agua al cuello; en ese momento llega la oferta, gracias a López Rubio, de trabajar como guionista en Hollywood. En su ausencia la obra triunfa; gracias a ello Jardiel empezará a escribir una larga serie de éxitos como *Angelina o el honor de un brigadier* o *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*. El estallido de la Guerra Civil fue particularmente duro para él. Bajo una acusación falsa es detenido en Madrid el mismo día que García Lorca en Granada; afortunadamente Jardiel prueba su inocencia y huye a América en cuanto puede. A su vuelta y gracias a *Eloisa está debajo de un almendro*, Jardiel «entraba por la puerta grande y definitivamente en el teatro del absurdo» [Gómez Yebra, 1990: 26]. Aún le quedaban muchos éxitos como *Los ladrones somos gente honrada* o *Tú y yo somos tres*, pero también empieza su inexorable declive por culpa de una larga enfermedad y otros factores debidos a la coyuntura socio-política. El público y la crítica rechazan cruelmente sus últimos estrenos y muere en la pobreza en 1952. A su entierro, como al de Lope de Vega, asiste en Madrid una multitud que muestra su reconocimiento y dolor.



BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY, Luis, «Introducción» a E. J. Poncela, *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Madrid, Cátedra, 1988.
- ARIZA VIGUERA, Manuel, *Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española*, Madrid, Fragua, 1974.
- BURGUERA NADAL, M. Luisa, «El teatro cómico: de Jardiel a Paso» en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, 2703-2729.
- CONDE GUERRI, María José, «La vanguardia y el teatro de Enrique Jardiel Poncela» en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, 79-88.
- CRIADO, Isabel, «De *El movimiento V. P.* a *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*» en *Insula*, 1991, num. 529, 7-8.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- DEL PRADO, Javier (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994.
- DUMAS, Alexandre, *La Dama de las Camelias*, Madrid, Alianza, 2008.
- GALLUD JARDIEL, Enrique, «Jardiel imprescindible», [en línea] en *ABC Cultural*, 2003, dossier 65, *Jardiel, la otra generación del 27*, <http://hemeroteca.abc.es/>, [18-5-2011], 6.
- GÓMEZ YEBRA, A., «Introducción biográfica y crítica» en Enrique Jardiel Poncela, *Usted tiene ojos de mujer fatal. Angelina o el honor de un brigadier*, Madrid, Castalia, 1990, 7-61.
- GUBERN, Roman, «Una Margarita Gautier aerodinámica» en *Archivos de la Filmoteca*, 2002, nro. 40, 56-63.
- HERNÁNDEZ, Francisco, «Siglo XIX. Panorama sociocultural» en Javier del Prado (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, 766-773



- JARDIEL PONCELA, E., *Lo sentimental y lo cómico*, en *OC II*, Barcelona, AHR, (ed.) 1973.
- _____, *La mujer como elemento indispensable para la respiración*, Barcelona, Ediciones G. P., (ed.) 1979.
- _____, *Amor se escribe sin hache*, Madrid, Cátedra, (ed.) 1990.
- _____, *Usted tiene ojos de mujer fatal. Angelina o el honor de un brigadier*, Madrid, Castalia, (ed.) 1990.
- _____, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, ed. de Roberto Pérez, Madrid, Cátedra, (ed.) 1992.
- _____, *Tres comedias con un solo ensayo*, Madrid, Biblioteca Nueva, (ed.) 1999.
- LÓPEZ RUBIO, J., *La otra generación del 27. Discurso de ingreso en la RAE*, Madrid, RAE, 1983.
- MAINER, Jose Carlos, *La comedia de humor: Jardiel Poncela*, en *La edad de plata*, Madrid, Cátedra, 1981.
- MONLEÓN, José, «Jardiel Poncela o el teatro de ninguna parte», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 65-78.
- ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 86 y 211.
- _____, *Estudios sobre el amor, Obras completas, vol. V* Madrid, Revista de Occidente, 1991, vol., pág. 575.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Alianza, 2005.
- PÉREZ, Roberto, «Introducción» en Enrique Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, Madrid, Cátedra, 1990, 5-72.
- _____, «Introducción» en Enrique Jardiel Poncela, *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Madrid, Cátedra, 1992, 7-81.
- _____, *Humor y sátira en las novelas de Jardiel Poncela*, en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, 33-64.



RUIZ RAMÓN, Francisco, «Jardiel Poncela: un dramaturgo en el purgatorio», en Cristóbal Cuevas García (ed.), *Jardiel Poncela. Teatro, vanguardia y humor*, Barcelona, Anthropos, 1993, 15-32.

SANTA, Angels, «Siglo XIX. El teatro» en Javier del Prado (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994, 1003-1040.

