

Colección de Textos Riojanos

Manuel Bretón de los Herreros

MARCELA O

¿A CUÁL DE LOS TRES?

Edición de Miguel Angel Muro



MARCELA O ¿A CUÁL DE LOS TRES?

COLECCIÓN DE TEXTOS RIOJANOS

nº 1

Manuel Bretón de los Herreros

MARCELA O ¿A CUÁL DE LOS TRES?

Edición de Miguel Ángel Muro

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS
LOGROÑO
1998



Marcela o ¿A cuál de los tres?

de Manuel Bretón de los Herreros, edición de Miguel Ángel Muro (publicado por la Universidad de La Rioja) se encuentra bajo una Licencia

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© Los autores

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2011

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

ISBN: 978-84-694-0864-3

*Para Ika,
en nuestra comedia.*

*“Como un brillante juego de artificio
pasa la comedia bretoniana.”
(Agustín del Campo)*

ÍNDICE.

Página		
	PRÓLOGO.....	15
	NOTAS BIOGRÁFICAS.....	17
	LA OBRA DE BRETÓN DE LOS HERREROS.....	23
	Producción literaria y lexicográfica.....	23
	Telón de fondo.....	23
	Ideario dramático.....	25
	Características de la comedia bretoniana.....	29
	Valoración de este teatro.....	30
	MARCELA O ¿A CUÁL DE LOS TRES?.....	31
	Argumento.....	31
	La ironía como base de la creación del mundo teatral bretoniano.....	32
	Los personajes-tipo.....	33
	Modalidades fundamentales de la relación de los personajes.....	38
	Estructura de la obra.....	40

	Página
El lugar teatral.....	45
El tiempo dramático.....	46
esquema temporal básico.....	46
la singularización del tiempo.....	47
tiempo interno.....	48
pasado y futuro en los personajes tipo.....	49
el tiempo en el personaje de Marcela.....	51
Los códigos dramáticos.....	53
la palabra.....	53
el diálogo.....	55
soliloquios.....	55
los apartes.....	56
índole de los actos de habla de la comedia.....	58
el tono.....	61
el movimiento.....	63
la mímica y el gesto.....	64
otros códigos.....	64
 BIBLIOGRAFÍA BRETONIANA FUNDAMENTAL.....	 65
 MARCELA O ¿A CUÁL DE LOS TRES? TEXTO ADVERTENCIA PREVIA.....	 67
 TEXTO.....	 69
 ACTO PRIMERO.....	 71
 ACTO SEGUNDO.....	 103
 ACTO TERCERO.....	 137

PRÓLOGO

En el congreso “Manuel Bretón de los Herreros: 200 años de escenarios”, celebrado en Logroño en octubre del 1996, se hizo hincapié en la carencia de textos del escritor riojano a los que pudiera acceder el público lector, y en la necesidad de actualizar el acercamiento crítico a su obra. Consecuente con estas apreciaciones, he pretendido en estas páginas presentar una nueva edición de la comedia más representativa de Bretón de los Herreros, la *Marcela*, abordándola desde los presupuestos de la crítica literaria y, en particular, desde la semiología filológica. Siguiendo, pues, la estela de maestros como Cesare Segre, Ricardo Senabre o, más específicamente en semiología teatral, Ann Ubersfeld o Carmen Bobes, mi objeto de análisis lo ha constituido la interrelación entre la obra, en su inmanencia, y los factores externos a ella: autor, situación estético-literaria en que escribe, poética que sustenta y recepción habida. Si esta relación se desequilibra hacia uno de los dos elementos, debo reconocer que no me ha preocupado que lo hiciera hacia los factores más específicamente textuales, por ser los menos atendidos por nuestros estudios literarios. Para analizar la obra, he puesto en práctica una metodología de análisis teatral que obliga a aten-

der a las situaciones que componen el argumento, a la categoría ideológico-estética que domina la obra (la ironía, en este caso), a los personajes y a las modalidades fundamentales de sus relaciones, a la estructura de la obra, al lugar teatral y al tiempo dramático (elemento éste de singular importancia en la Marcela) y a los códigos dramáticos (sobre todo a la palabra en sus manifestaciones y usos).

Agradezco a la Universidad de La Rioja y al Instituto de Estudios riojanos que hayan tenido a bien aunar sus esfuerzos y líneas de publicación para dar cabida a esta obra de Bretón, con la que se inicia la colección Biblioteca de textos.

Miguel Ángel Muro

NOTAS BIOGRÁFICAS

No hay dificultad en pintar a Bretón en su apariencia externa. Se conservan de él varios cuadros y grabados (posiblemente el mejor sea el de Federico de Madrazo) y una atinada descripción de su biógrafo, el Marqués de Molins:

“Era éste en lo físico de mediana estatura, de corpulencia regular, más bien recio, aunque no obeso, ni aún en la vejez; corto de vista, en el único ojo que conservaba, por la herida, cuya cicatriz le señalaba el ojo izquierdo, cortándole la ceja; por esto usó siempre anteojos de oro no muy sutiles; los labios gruesos y risueños, las facciones abultadas, las maneras no desenvueltas ni aún en la juventud; la fisonomía jovial en la mocedad, algo parada en la edad madura, melancólica en los últimos tiempos.” (Molins, 1883: 540)

-
1. Los textos biográficos básicos sobre Bretón son: Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins, *Manuel Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y sus obras*. Madrid, 1883, y el Prólogo de Cándido Bretón y Orozco a la edición de las *Obras de don Manuel Bretón de los Herreros*. Madrid. Miguel Ginesta, 1883-1884, 5 vols. Asentados sobre ellos, son de gran interés la investigación de Bernardo Sánchez Salas, *Manuel Bretón de los Herreros y La Rioja: una relación tangencial*. Logroño, I.E.R., 1990, y las apreciaciones de George Le Gentil (en *Le poète M. B. de los H. et la société espagnole de 1830 à 1860*. Paris, Hachette, 1909) y Patrizia Garelli (en *Bretón de los Herreros e la sua 'formula comica'*. Imola, Galeati, 1983).

Para conocer lo relativo a su carácter hay, por el contrario, alguna mayor dificultad: es necesario espigar de entre los escritos de sus biógrafos y, en ocasiones, leer entre líneas, saltando por encima del afecto de su sobrino, que agranda aquellos rasgos que favorecen a Bretón, y de las “elègantes” elipsis de Molins, que buscan evitar lo inconveniente.

Hay, no obstante, dos rasgos que aparecen con suficiente nitidez como para permitirnos formar una idea acerca de la personalidad de Bretón. Es el primero su concepción de la vida como ejercicio difícil, en el que él ha debido —mediantes sus solas fuerzas y con enorme esfuerzo— labrarse un nombre y hacerse un hueco en la sociedad, hueco que siempre consideró precario, amenazado:

“Pues Bretón”, dijo hablando de sí mismo, “ha tenido que formarse a sí mismo, y eso en las escuelas públicas, y en los cuarteles, y en los cafés; su lengua es su única pasión y su mejor patrimonio; escribe para comer; pero en cambio él es quien más se divierte y el que primero se ríe de sus chistes.” (Molins, 1883: 75)

El segundo rasgo definitorio de la personalidad de Bretón parece estar en estrecha relación con este primero. Muy posiblemente al considerar precario lo conseguido, Bretón acusó con fuerza los reveses en sus relaciones (disputas con Larra, críticas adversas, enemiga política, muerte de su madre, estafa de un amigo...); por ello, si en algún tiempo pasado pudo parecer jovial,

“Nuestro autor, a medida que iba entrando en años, se prestaba menos á esas *reconvenciones* y *bromas*; tomaba á agravio personal la más leve observación á sus dichos ó escritos; y en esto más que en nada demostraba la acedia creciente y la herida nunca cicatrizada de su carácter.” (Molins, 1883: 426)

Bretón de los Herreros nació en La Rioja (Quel, 19 de diciembre de 1796), tierra en la que vivió hasta los once años, a la

que volvió después en alguna esporádica ocasión, y con la que mantuvo una relación tangencial. La lectura de su correspondencia y de sus obras revela consciencia de los orígenes y un cierto afecto por ellos, pero, como bien hace notar Le Gentil, “on ne s’aperçoit pas [...] qu’il en fût (por su tierra) vivement touché” (Le Gentil, 1909: 3). A Quel dedicó el romance *Mi lugar* y el artículo en prosa *El matrimonio de piedra*, glosando la leyenda del Picuezo y la Picueza (dos grandes rocas que hay sobre su pueblo). En sus comedias hay algunas referencias topográficas riojanas (a Logroño o Calahorra, como lugares de paso). Sus cartas muestran una cierta complacencia por las bondades naturales de su tierra, y un acercamiento interesado a sus gentes cuando de lo que se trataba era de conseguir suscripciones para la publicación o venta de sus obras literarias.

En 1811, a la muerte de su padre, ya en Madrid, se vio obligado a abandonar sus estudios de humanidades en el Real Colegio de Padres Escolapios de San Antonio Abad. La dependencia económica de un tío materno debió de ser enojosa y humillante para el joven Bretón, a juzgar por el crudo panorama que trazó en *Los dos sobrinos* o *La escuela de los parientes*, comedia que parece responder en algunas situaciones y sentimientos a vivencias personales.

Se alistó entonces (24 de mayo de 1812) en el ejército, en plena guerra de la Independencia, y se mostró en público fervoroso partidario de la Constitución liberal promulgada ese año. En el ejército permaneció hasta el ocho de marzo de 1822. Esta vida militar, a la que dedicó su juventud, aparece con mucha frecuencia en su obra teatral, tanto en la configuración de personajes castrenses (frecuentísimos; por ejemplo el don Martín de la *Marcela* o los don Pablo y don Matías de *Muérete ¡y verás!*), como en obras de ambientación plenamente militar, como *Pascual y Carranza*.

Tras esta etapa militar Bretón ingresó en la administración y dio comienzo a su actividad literaria. En Quel, en donde se ocultó tras el triunfo absolutista, leyó las obras de Moratín y, como él mismo manifestó, quedó desde entonces poseído “de una afición casi supersticiosa” (Molins, 1883: 20) por el renovador neoclásico. Movido por el magisterio de Moratín estrenó el 14 de octubre de 1824 la primera de sus 103 comedias originales, *A la vejez, viruelas*, a la que siguieron otros títulos que gozaron del favor del público y fueron abriéndole a Bretón un hueco en el mundo literario de la época: *Los dos sobrinos o la escuela de los parientes* (de 1825), *A Madrid me vuelvo* (1828), y, sobre todo, *Marcela o ¿a cuál de los tres* (de 1831), que fue ya un éxito considerable y consagró a su autor como comediógrafo de valía.

Ese mismo año de 1831 Bretón inició su actividad de redactor periodístico, que desarrolló en periódicos como *El Correo Literario y Mercantil*, *La Aurora de España*, *La Abeja* (después *El Universal*), o *La Ley*. En ellos ejerció como crítico literario teatral, escritor de artículos (sobre todo de costumbres) y poeta satírico.

Éxito similar al de la *Marcela* lo volvió a conseguir Bretón en otras —espaciadas— ocasiones, con *Muérete y verás!* (de 1837), *El pelo de la dehesa* (1840), *¿Quién es ella?* (1849) y *La escuela del matrimonio* (1852).

Bretón simultaneó su actividad literaria con el desempeño de cargos en la Administración, no sin antes haber experimentado una llamativa mutación ideológica, del liberalismo al conservadurismo. Tras una etapa de desasosiego, a raíz de la restauración del régimen absolutista (fracaso del alzamiento de Riego, episodio de los Cien mil Hijos de San Luis), en que, como liberal manifiesto, hubo de vivir de incógnito, Bretón fue mudando su ideología para acomodarse a la situación política dominante. En

1836 fue nombrado Bibliotecario Segundo de la Nacional, y en el 47 pasó a ser Director y Bibliotecario Mayor, cargos que ocupó hasta el 54. Desempeñó, asimismo, los cargos de Administrador de la Imprenta Nacional y fue Director de *La Gaceta de Madrid* (a manera de B.O.E. de la época) entre 1843 y 1847.

En 1853 fue elegido miembro de número de la Real Academia Española de la Lengua y, como Secretario de la institución llevó a cabo una tarea ingente.

Su sobrino pinta la muerte del autor: el 8 de noviembre de 1873 Bretón es un hombre anciano, volcado en la corrección constante de sus obras, como si, extinguidos ya los últimos honores (visita personal del rey de Brasil en febrero de 1872), sin hijos, y lejos ya su esposa (doña Tomasa Andrés y Moyano), los últimos amigos (Molins, Ventura de la Vega), adversarios (Larra, Martínez Villergas), tuviera el convencimiento de que su producción literaria era su razón de vivir y el legado de su vida. Y no es extraña esta devoción hasta esos últimos momentos, ya que no hacía sino continuar la actividad constante y tenaz del hombre que debió hacerse a sí mismo y que abasteció de comedias a la escena española durante más de cuarenta años (1824-1867), consiguiendo cinco éxitos relevantes y dejando su sello propio (a la vez que transmitía la fórmula teatral renovadora de Moratín) hasta la “alta comedia”; siendo, por tanto, pieza importante en la renovación del teatro español.

LA OBRA DE BRETÓN DE LOS HERREROS

Producción literaria y lexicográfica

Basta echar una ojeada al catálogo de sus obras, que él mismo incorporó en la edición de 1883 (pp. XIX-XLVIII), para notar lo prolífico de la actividad literaria de Bretón y la variedad de géneros en que se ejercitó.

Presenta este catálogo 103 obras de teatro originales, 64 traducciones (fundamentalmente del francés; Scribe, Marivaux), 10 refundiciones, 400 artículos (de crítica teatral y de costumbres, sobre todo), 387 composiciones poéticas y 562 notas sobre sinónimos.

Telón de fondo

Esta aportación —donde no cabe duda de que lo más valioso y original es la comedia— se desarrolla sobre un telón de fondo literario variable. En los comienzos, su fórmula escénica recibe el aliento del teatro del Siglo de Oro (versificación variada, vitalidad en la inclusión de motivos...), y encuentra su modelo, bien definido, en la nueva modalidad literaria aportada por Moratín, ca-

racterizada por la poética neoclásica (de respeto a las tres unidades y finalidad docente, sobre el eje de la verosimilitud) y una temática burguesa, que plantea problemas humanos emanados de las costumbres de la época, resueltos a la postre gracias a la comprensión generosa de uno de los personajes del conflicto.

Sobre esta base, y ya obtenida su fórmula teatral, Bretón se encuentra con el Romanticismo y entabla con él una relación que no puede ser entendida —como en ocasiones se ha querido ver— como de rechazo inmediato y visceral. La relación es más compleja. Cabe notar, al respecto, que Bretón compartió, y hasta impulsó, actitudes literarias con y de los románticos, como —y es aspecto de importancia— el interés por devolver variedad a las formas métricas; por otro lado, es un hecho fácilmente constatable que llegó, incluso, a experimentar con la fórmula dramática romántica (*D. Fernando el Emplazado*, *Vellido Dolfos*). Sin embargo, es evidente que la concepción de la vida y del arte que sustentaba Bretón no se compadecía con la romántica: de ahí el choque, resuelto por él en la caricatura del nuevo movimiento. Del Romanticismo Bretón sólo mostró la faceta desaforada y risible del movimiento. En ningún momento hay una reflexión o crítica serenas. Da la impresión de que Bretón no supo —o quiso— ver el alcance de la revolución romántica en el arte y en la vida, y que, si llegó a conseguirlo, se notó sin aliento para seguir ese camino.

Siendo tan dilatada la vida teatral de Bretón, pudo asistir al final del Romanticismo en novela y teatro y a la búsqueda de nuevas fórmulas dramáticas para una sociedad que ya no se satisfacía ni con la comedia ligera ni con los dramas románticos. La “alta comedia” tomó de Bretón el esquema básico, el que había heredado de Moratín y había asentado en el teatro español, pero rechazó los asuntos y aire de su teatro (intrascendentes, de tono amable), derivando hacia problemas humanos y sociales más serios y esca-

brosos: la falsedad, el adulterio, el engaño económico... Bretón se vio obligado a realizar un nuevo esfuerzo para acercarse a obras de éxito como *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega, *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, o *El tanto por ciento* de López de Ayala, y a esta última etapa corresponde una de sus mejores obras: *La escuela del matrimonio*.

Ideario dramático

La labor como crítico teatral realizada por Bretón de los Herreros en *El Correo Literario y Mercantil* (Díez Taboada y Rozas, 1965) permite reforzar el conocimiento que sobre las ideas dramáticas sustentadas por Bretón se desprende de su realización escénica: en los artículos de *El Correo* quien expone es el autor teatral que ya dispone de una preceptiva dramática ejercitada y contrastada en las tablas; por ello, estos textos periodísticos vienen a ser una explicitación teórica de lo que implícitamente se halla en las obras, aunque en ocasiones haya ligeros (y no tan ligeros) desacuerdos.

No se extiende, sin embargo, ni profundiza Bretón en sus aserciones; salvo unos pocos artículos dedicados expresamente a aspectos de la realización teatral (sobre los actores, los apartes, los monólogos...), que son, más bien, consideraciones de práctica escénica antes que lucubraciones teóricas, el resto de su aportación crítica lo componen las pocas líneas que cede la narración del argumento a otras consideraciones técnicas, en sus apreciaciones sobre las obras que juzga. Por lo general, este apartado se cumple con una breve referencia valorativa a la verosimilitud, a la comicidad, al fin moral de la fábula, al interés con que progresa la acción, a la agilidad del diálogo y a las bellezas que encierre, a la propiedad —casticismo— del lenguaje, y al quehacer de los actores. Todo ello, expuesto con brevedad y con tendencia a la repetición casi formu-

lística, confecciona una preceptiva dramática de pocos aspectos, pero muy arraigados.

En lo relativo a la configuración de los elementos básicos que ha de contemplar una obra bien realizada aciertan Díez Taboada y Rozas al señalar la verosimilitud como idea central de la crítica de Bretón; el autor desarrolla su creencia al respecto en un artículo de 23-XI-1831: *“He aquí el fundamento de todas las obras dramáticas, su más propio distintivo, su esencia, si es preciso decirlo; pues faltando a la verosimilitud, nada razonable se puede hacer ni decir sobre la escena.”* (Díez Taboada y Rozas, 1965: 6); y más tarde también llega a definirla: *“la verosimilitud, esto es, la fiel imitación de la naturaleza en su marcha ordinaria, en su orden natural y no en sus excepciones...”* (Id.: 479).

El concepto de verosimilitud guarda una relación estrecha con el de la intención moral y el de la comicidad.

La comedia, tras la estela de la preceptiva neoclásica y los pasos de Moratín, se endereza a la mejora moral de la sociedad, bajo el expediente de poner de manifiesto sus vicios y abusos; ello se ha de realizar mediante la generalización (*“atacar los abusos, los vicios; pero no á las personas que los cometen, por muy despreciables, por muy delincuentes que sean.”*) (Id.: 479), y *“con el arma más propia de un drama cómico: la sátira.”* (Id.: 69). La idea moral ha de impregnar la trama argumental y derivarse de ella para el espectador de forma natural: *“Algunos habrán echado quizá de menos una sentenciosa moraleja después del desenlace: nosotros, si vale nuestra opinión, creemos que hubiera sido inútil y aun perjudicial al efecto del drama, cuya moral bien claramente se deduce de la misma acción sin necesidad de un epílogo”* (Id.: 113-4), y, por supuesto, ha de distinguirse la intención moral del autor del éxito con que la doctrina sea recibida; en ello el fin moral depende, en primer término y de ma-

nera definitiva, de la verosimilitud: “*La pieza envuelve un principio conocidamente moral... Sí, señor; pero apoyado sobre cimientos falsos, grotescos y repugnantes, ¿qué efecto había de producir en el auditorio?*” (Díez Taboada y Rozas, 1965: 266). La idea se resume en el conocido verso de Boileau, que, como notan Rozas y Taboada, Bretón repite con frecuencia: “*L'esprit n'est point emu de ce qu'il ne croit pas*”.

Con respecto a la comicidad, si Bretón “*ha costruito la sua commedia in modo da raggiungere un felice equilibrio fra il proposito di correggere i costumi borghesi e la volontà di non annoiare il pubblico con riflessioni didattiche e moraleggianti.*” (Garelli, 1983: 54) —lo que cabría analizar en sus diferentes tipos de comedia—, en su crítica teatral el equilibrio se suspende a favor de la comicidad. Este es el rasgo del que con mayor encomio habla Bretón y que raramente falta en ninguna de sus críticas como aspecto positivo de las obras; ello es así en tal medida que, como exponen Díez Taboada y Rozas: “*La comicidad tiene para Bretón tal importancia que suele llegar en sus críticas hasta atenuar su intransigencia por la verosimilitud. Es frecuente que perdone defectos de estructura a cambio de situaciones verdaderamente cómicas*”. (Díez Taboada y Rozas, 1965: 19).

Siendo esto cierto, erraríamos, sin embargo, al considerar la relación verosimilitud-idea moral-comicidad en los solos términos en que lo hemos hecho y como elementos exclusivos de su crítica y de su visión teatral, porque si sobre la verosimilitud se adelanta la comicidad, y si el fin moral depende de la verosimilitud, lo cierto es que todo ello cede en importancia ante el concepto que preside toda su crítica y toda su actividad teatral: el *efecto teatral*; Bretón lo afirma de manera rotunda: “*el efecto teatral es lo primero que se propone el poeta dramático; es su ley suprema, y no ha de renunciar á un argumento feliz porque en la combinación de su fábula sea imposible sujetarse á las reglas, si puede prometerse un éxito*”.

glorioso, separándose de ellas sin chocar demasiado contra la verosimilitud.” (Díez Taboada y Rozas, 1965: 40-1)

Cómo pueda definirse ese concepto hay que inferirlo de otras breves apreciaciones esparcidas en sus escritos periodísticos; bien parece que por ello haya de entenderse la capacidad de ganar y tener suspenso el interés del espectador: “*Sin embargo, el extraordinario y no interrumpido interés que inspira el drama apenas deja advertir esta y otras inverosimilitudes de que adolece. Pocos de su especie están escritos con tanta felicidad para lo que se llama efecto teatral.*” (Id.: 64). Todos los elementos que integran la obra teatral han de contribuir con su acierto a lograr este fin último: “*...los espectadores están poco dispuestos á tolerar semejantes acciones inverosímiles como este defecto, el mayor de que puede adolecer una obra dramática, no esté compensado con muchas bellezas, ya en el diálogo, ya en la disposición general de la fábula, ya en sus diversos incidentes, ya por último en un desenlace que agrade y sorprenda sin ser maravilloso.*” (Id.: 182). Cuando así sucede, los demás criterios se ven desplazados: “*el espectador no puede menos de sentir sin examinar, y esperar sin reprender.*” (Id.: 64); “*la situación interesa tanto á los espectadores que la crítica se ve forzada á enmudecer.*” (Id.: 46).

En definitiva, se trata de una concepción teatral que concede una posición relevante en la dinámica teatral al público y a su agrado: “*Comedia que divierte al público y le arranca palmadas egerce en gran parte su oficio, pues dijo el inmortal Horacio:*

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae;

“*y sabido es que el público asistente á los teatros quiere, ante todas cosas, que le diviertan.*” (Díez Taboada y Rozas, 1965: 252).

Características de la comedia bretoniana

Ya en época de Bretón los críticos literarios notaron que la producción de este autor no se reducía a una mera copia y reiteración de la fórmula moratiniana, sino que después de una primera etapa en la que siguió muy de cerca (y en lo que supo y pudo) a Moratín, Bretón fue desarrollando un tipo de comedia de sello propio. Caracteriza su fórmula teatral la deshumanización (teatralización, muchas veces) con que se aborda trama y personajes; el tono ligero y amable de los conflictos —que rara vez llegan a alcanzar ese estatus—; el interés puesto en mayor medida en divertir que en enseñar; la presentación de personajes-tipo, las más de la veces caricaturizados; la decantación del esfuerzo artístico hacia la superficie textual, hacia la viveza del diálogo, la expresión caracterizadora de un personaje-tipo o de un uso de época o el chiste verbal.

Es evidente que este teatro busca el camino más corto para llegar con rapidez —y eficacia— al público. De esta decisión derivan los méritos y los defectos que pueden achacársele. Se trata de una comedia de pasatiempo, en la que no se plantean verdaderos problemas humanos: sin lugar a dudas este teatro no acrece el conocimiento del alma humana, no se concibe como medio de conocimiento. Relacionada con esta característica está la inconsistencia de los argumentos: la trama no supone una sucesión de situaciones que permitan —mediante el enfrentamiento— el desvelamiento y solución del interior humano de los personajes; se trata, más bien, de situaciones dispuestas, por lo general, con simetría, para lucir unos personajes y sus galas tipológicas y verbales. Y en la misma línea: la falta de espesor de los personajes, que o son planos o cuasi planos, pintados con trazos fuertes, muy reconocibles y caricaturizables; rara vez tienen la mínima complejidad, y su actuación, como de tipos, es absolutamente previsible, salvo en los pequeños detalles de sus gracias verbales.

Valoración de este teatro

Dos son los enfoques desde los que se puede abordar la valoración del teatro bretoniano: el uno, histórico; el otro, estético. En cuanto a su funcionalidad histórica, no cabe duda de la importancia capital del teatro de este autor como asentador y transmisor de la fórmula teatral renovadora de Moratín, que, sedimentada y popularizada por el riojano, fue el antecedente de la “alta comedia” y, con ella, del teatro moderno español.

Constatada esta evidencia histórica, y ya en el plano estético, es evidente que, si al teatro se le pide empeño trascendente y se fija entonces la atención de manera exclusiva en las características del teatro bretoniano que acabamos de apuntar (superficialidad, elusión de problemas profundos, inconsistencia argumental, platitud de sus personajes) el juicio no puede ser sino adverso (A. del Campo, 1947: 54-5).

No es a esa vertiente de trascendencias a la que se adscribe el teatro bretoniano, pero las virtudes teatrales de sus obras lo convierten en un maestro del teatro de diversión, un artesano de juguetes cómicos que todavía hoy consigue el “efecto teatral”, la diversión del público que buscó y consiguió en su época. La última experiencia teatral de envergadura, con grupos profesionales, sobre el teatro bretoniano (Logroño, 1989) demostró de modo fehaciente que la virtud cómica de este teatro seguía en vigor; y estas habrán sido, sin duda, las facetas tenidas en cuenta por Francisco Nieva, cuando pedía que se volviera la vista atrás en nuestro pasado escénico y se exhumara la figura de Bretón (“Había que decirlo”, ABC, 18-3-1988, 3).

MARCELA O ¿A CUÁL DE LOS TRES?

Argumento

Marcela o ¿a cuál de los tres? dramatiza el momento culminante (de media mañana a la noche) de una relación entablada entre una joven acomodada, viuda, con mala experiencia del matrimonio, de carácter franco, abierto, amante de su libertad y celosa defensora de su independencia, y tres hombres que la pretenden: D. Agapito Cabriola Bizcochea, lechugino, fatuo, enclenque, afeminado y goloso; D. Amadeo Tristán del Valle, poeta lacrimoso y pusilánime (que encuentra ayuda en Juliana —criada espabilada, un punto entrometida y venal—); y D. Martín Campana y Centellas, capitán andaluz, alegre, brusco, buen decidor, requebrador y lisonjero (a quien ayuda el tío de Marcela, D. Timoteo, viejo pelma, logorreico impenitente).

Manifestada la pretensión de obtener la mano de Marcela por los pretendientes, la protagonista, en un modo de juicio, los va rechazando uno a uno, examinando y evaluando sus caracteres, y emitiendo sentencia, muy adversa para D. Agapito (que se desaira), menos negativa para D. Amadeo (que, sin embargo, se enfurece), y comprensiva y casi aprobatoria para D. Martín (que acepta con comprensión).

Queda al final Marcela en su estado de viudedad acomodada, como mujer independiente y libre, abierta a la amistad de los hombres, pero no al matrimonio, por el que manifiesta temor cerval.

La ironía como base de la creación del mundo teatral bretoniano

La historia dramatizada en la *Marcela* está ofrecida por el dador del texto tamizada por un filtro irónico. Se ha producido un distanciamiento entre autor y mundo; la realidad es vista en una de sus facetas posibles: la de la teatralización. Los personajes, sus móviles, sus reacciones no “reflejan” la realidad, ni de forma realista (el espejo al lado del camino), ni, como quiso el romanticismo (Victor Hugo, *Prefacio a Cromwell*), por concentración de rasgos. En *Marcela* (en el teatro bretoniano, en general) se crea una realidad para las tablas, que, aunque tiene parecido con el mundo real, es, en esencia, deudora del acervo literario. De ahí lo teatral del nudo argumental: tres hombres que pretenden y cortejan a la misma mujer, en el mismo día, en el mismo lugar; que los tres sean tipos, más sujetos literarios (un “enfadoso arlequín”, un capitán andaluz, un poeta lacrimógeno) que trasuntos de seres humanos; que cuanto dicen o hacen sea previsible, como falto de relieve. Todo es esperable en este mundo teatralizado (quizá salvo la andanada última de explicaciones de su proceder que da Marcela), fundado en lo que Lotman denomina una “estética de la identidad”, en la que el público recibe lo que espera, sin sorpresas, ya que su competencia literaria básica le permite situarse con comodidad ante esta comedia y anticipar su desarrollo en lo fundamental.

La enorme teatralización que efectúa Bretón en sus obras conlleva el riesgo de deshumanizar en exceso su mundo teatral, hasta llegar a convertirlo en un teatro de autómatas (“me divierte este muñeco”, dice Marcela por D. Agapito -I,1). Bretón intenta

contrapesar este efecto de su concepción teatral insuflando apariencia de vida, mediante la entrada de referencias locales concretas y llamativas, las alusiones a hechos y modas de actualidad, la recurrencia a un léxico muy vivo (que echa mano constantemente de la frase hecha y del refrán, de la voz castiza, del coloquialismo). Pero, si bien se mira, toda esta aportación no deja de ser circunstancia, aderezo sobre una maquinaria básica asentada en una concepción extrañante: la de una mirada que conforma la realidad desde la distancia y la literaturización.

Los personajes-tipo

En consonancia con esta visión deshumanizadora y teatralizante, los personajes de la *Marcela* están contruidos como personajes tipo, correspondientes a una tipologización teatral fuertemente fijada y asentada. No habiendo definición de carácter dada por el autor, los personajes, en un teatro de la palabra, como es el bretoniano —como lo es la *Marcela*— difícilmente se pueden definir tampoco por la actuación; su definición se efectúa por la palabra, y en ella por lo que estos personajes dicen de la situación, de sí mismos (llegan a darnos las claves de su proceder) y de los otros personajes; se definen, asimismo —claro es— por lo que otros personajes dicen de ellos.

Cruzando estas informaciones, pueden obtenerse los rasgos que definen a cada uno de los personajes de la *Marcela*.

D. Agapito viene contruido como: *lechuguino* (referencias a bailes, canciones, modas, vestido, dulces), *afeminado* y *enclenque*, a estos rasgos básicos se suman otros tres que tienen que ver con la valoración moral: *necio*, *fatuo* y *chinche* (“impertinente” y “pesado”); otros cinco rasgos son deshumanizadores: *muñeco*, *mono* y

bicho, y, en un grado más, *quidam* y *ente*. En el caso de este personaje las apreciaciones de todos los demás coinciden y, además, no hay alteración a lo largo de la obra. En las apreciaciones que hace sobre sí mismo se refuerzan dos rasgos: fatuo y necio. Y con su actuación se subrayan los básicos (lechuguino, afeminado, enclenque, necio, fatuo y chinche). La funcionalidad de este personaje es básica: entra en relación significativa (de enfrentamiento; define y es definido) con todos los personajes. De cara al público es el personaje negativo, vituperable, el que ha de atraer claramente sobre sí el rechazo.

D. Martín viene definido como *capitán* (de artillería), *andaluz* (rasgo que, a su vez, conlleva los de exagerado, vivaz, alegre y franco), *atolondrado* y soberbio *hablador*. Las apreciaciones de los otros personajes sobre él se dividen: hay valoraciones singulares (Marcela lo considera soberbio mozo, y D. Amadeo, audaz en extremo), valoraciones “interesadas”, en contra (Juliana dice de él que es loco rematado y D. Agapito lo llama atronado y belitre), y valoración contradictoria del mismo rasgo (chusco para Juliana, con gracia para Marcela).² Las apreciaciones que este personaje hace sobre sí mismo son de gran interés funcional, ya que, además de reforzar uno de sus rasgos definitorios (el de franco), aporta nuevos e importantes rasgos (alta autoestima —pagado de sí mismo, ¿fatuo?, hombre de calibre, se pasa de prudente— y hombre combustible). De su actuación se deriva también la obtención de otro rasgo definitorio de gran importancia: se muestra como personaje calculador. La funcionalidad

2. Cuando no hay coincidencia en la valoración que los personajes hacen de otros personajes, la opinión de mayor valor funcional es la de Marcela, ya que ella se constituye en juez. Huelga decir, sin embargo, que la composición acabada del personaje solo la obtiene el espectador (superdestinatario); sea el caso, por ejemplo, de D. Martín: digan lo que digan de él los otros personajes y lo que sancione Marcela, el espectador, con más información, sabe que su actuación está movida por el cálculo.

dad del personaje es básica. Mantiene relación significativa con todos los personajes (de camaradería —y de rivalidad— con D. Amadeo, de enfrentamiento con D. Agapito, leve y zafiamente erótica con Juliana, de recepción de ayuda con D. Timoteo, y de conquista calculada con Marcela. De cara al público es personaje atractivo.

Los rasgos en que coinciden todos los personajes en la construcción de D. Amadeo son los de *poeta, lacrimógeno y tímido* (con la mujer amada). Marcela y Juliana (esta por interés crematístico) lo consideran dócil y de trato ameno. Se produce contradicción por diferentes perspectivas: lo que Marcela juzga como serio, reflexivo y taciturno, D. Agapito lo considera propio de misántropo; Marcela lo estima de gran talento y D. Agapito fútil; Marcela dice de él que es de nobles sentimientos y D. Martín lo muestra inconstante en su objeto amoroso. De sí mismo dice que es tímido y prudente; y su actuación nos lo muestra pagado de sí, de falsa humildad y vanidoso (algo que barrunta Juliana en I,3). Su funcionalidad es básica: traba relación significativa con todos los personajes (de camaradería —y de rivalidad— con D. Martín, de enfrentamiento con D. Agapito, de recepción de ayuda con Juliana, y de conquista (a la espera) con Marcela. Para el público es personaje con facetas atractivas y rechazables; francamente risible en su faceta lacrimógena.

Juliana es definida por D. Amadeo como avispada y *codiciosa*, y por D. Martín como *mona*. Las apreciaciones que hace sobre sí misma la definen como *pragmática*, y su actuación subraya los rasgos de avispada y codiciosa e introduce los de entrometida, curiosa y, de pasada, los de descuidada, perezosa y murmuradora. Su funcionalidad es enorme: presenta y juzga a todos los personajes; aconseja y fuerza la acción de D. Amadeo y de Marcela; Amadeo y Martín le dicen su amor por Marcela; lleva a

cabo función de ayudante para D. Amadeo y de oponente para D. Timoteo y D. Martín; es objeto erótico (momentáneo) para D. Martín. En relación con el público considero que este personaje, más que ningún otro de la comedia, queda a expensas de cuáles sean los rasgos puestos de relieve por la puesta en escena —los positivos o los negativos— para atraer favor o desfavor del público.

D. Timoteo es definido por Juliana como *vejestorio, impertinente, pelmazo y hablador sangriento y amplificatorio*. Lo que dice de sí mismo subraya el rasgo de vejez, y su actuación viene a confirmar la opinión adversa de Juliana. Su funcionalidad es escasa: ayuda a D. Martín y glosa las despedidas de los pretendientes. De cara al público es personaje que debe suscitar la risa.

De Marcela, la definición más extensa la da Juliana. Los rasgos fundamentales con que la define son los de *mujer, viuda, joven, rica, juiciosa, independiente*; rasgo lateral es el de generosa, y deja en suspenso si es por virtud o por orgullo por lo que no escoge marido de entre los pretendientes. Los pretendientes, por su parte, aportan un nuevo rasgo, en el que coinciden los tres: bella (o hermosa), con pormenores relativos a la dulzura de la boca, a los ojos, garbo, brío o gracia. D. Martín la considera en amadora, mujer que no entiende de indirectas y subraya, deplorándola, su independencia. La valoración de otros personajes sobre ella cambia a lo largo de la comedia, según el resultado obtenido en diferentes lances; así, D. Martín, dejado con la palabra en la boca, la considera alevé, ingrata, funesta, frívola, falsa, veleta y enemiga de los hombres; mientras que D. Amadeo, aún con esperanzas, le replica notándola dulce, sencilla, cuerda, apacible y donosa; pero, ya despechado, pasa a motejarla de la más cruel de las mujeres, ingrata, impía, pérfida, alevé. En la autodefinition que Marcela realiza corrobora (no puede ser de otro modo) los rasgos básicos de viuda, joven y rica y los amplía con los de con salud, viva, alegre, bulli-

ciosa, franca, lista, sensible, buena amiga; es muy interesante, para comprender su actuación, que rechace el rasgo de vanidad. En su actuación (que, en realidad, es una actuación dicha) revela *terror al matrimonio, asunción de un matrimonio futuro, encastillamiento en mantener mientras pueda una vida independiente*, también puede verse que o bien no es perspicaz (no nota las pretensiones de los galanes) o está coqueteando. Marcela es personaje de funcionalidad esencial: es el catalizador de todas las relaciones fundamentales de la comedia, enjuicia tipos y sanciona y desenlaza la comedia. Para el público es la heroína y, en principio, —sin entrar en opiniones morales sobre el comportamiento de la mujer de la sociedad que reciba la comedia— ha de ser personaje atractivo, que suscite adhesión.

Marcela es, sin duda, la cración más interesante de esta comedia —y muy posiblemente de todo el teatro bretoniano³. Es un personaje, como ha podido verse— construido con un buen número de rasgos, con una cierta zona de sombra y otra sujeta a debate, lo que lo hace sugerente y, por eso mismo, perdurable. Por otro lado, cuando abordemos el tiempo de la comedia podremos observar cómo, de algún modo, Marcela es un personaje que apunta hacia un drama personal más trascendente, lo que coadyuvaría a su atractivo teatral⁴.

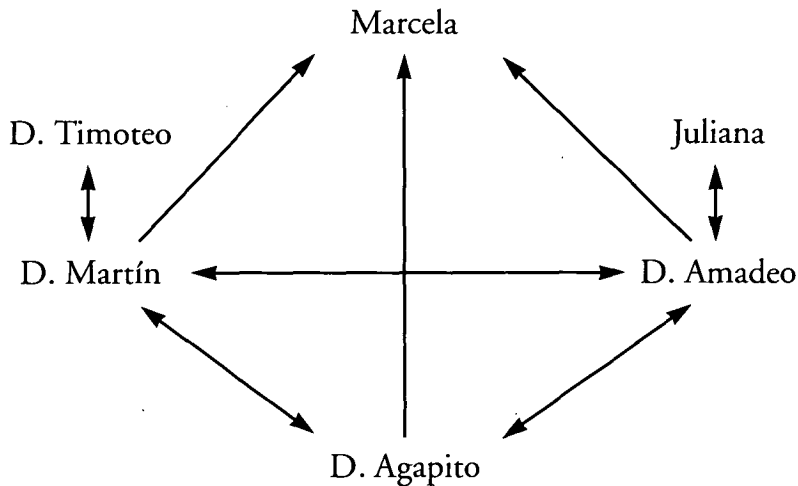
3. Y repetido con escasas variantes, como hizo notar Agustín del Campo.

4. Como en otros elementos constitutivos de la comedia, también en los personajes se produce una ampliación sobre los que constituyen el “*dramatis personae*”. Así se hace referencia a personajes latentes como los criados (Juanillo —de quien se dice que es un “avestruz” y un “inútil”—, Bonifacio —un “gandul”—, Felipe y la cocinera), Gertrudis, la criada de la casa de al lado, cuyo dueño es Pedro Eguíluz; la dueña de una casa de la calle, D^a Rita; en el relato de D. Martín, además, se singularizan otros dos personajes: D. Facundo Valentín Pérez y Pérez (“furibundo hablador”) y el ayudante Mendoza.

Modalidades fundamentales de la relación de los personajes.

El filtro irónico desde el que se concibe la comedia hace entender de forma adecuada, asimismo, las características de las modalidades fundamentales de la relación entre los personajes de *Marcela* (lo que equivale a decir la obra en sí).

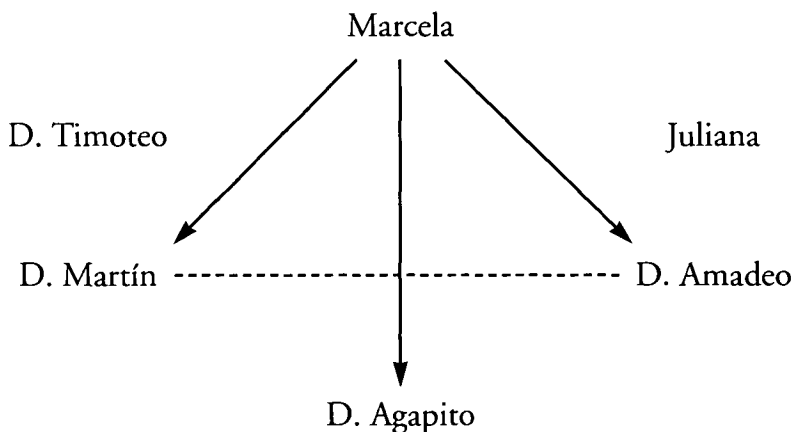
La primera parte de la comedia se desarrolla sobre la modalidad del *querer*.



Pero el deseo que mueve la actuación de los pretendientes sobre el objeto (Marcela) ha sufrido una especie de asepsia. Es, antes que nada, deseo de posesión legal (en matrimonio); de ningún modo se trata de un sentimiento erótico, más visceral. Y, además, es fundamentalmente un deseo dicho: en ningún momento se transmite la impresión de que sea algo sentido por los personajes, nacido de un interior deseante: lo que sucede, en el fondo, es que éstos son personajes que se hacen (y deshacen) con palabras.

La modalidad del *saber*, en torno a la que se produce un interesante juego de engaños, equivocaciones y desniveles de información (confusión entre amistad y amor, burla de Marcela a D. Agapito, cierta mezquindad de D. Martín —al plantear la retirada amorosa antes de la declaración—, la inconstancia amatoria de D. Amadeo) vuelve a ser una nueva reedición del juego teatral de los equívocos⁵.

La tercera modalidad fundamental sobre la que se asienta *Marcela* es la del *poder*.



Y vuelve a ser teatral. Al final de la comedia la protagonista se inviste de autoridad cuasi judicial y somete a sus pretendientes a un examen de rasgos y a sanción desaprobatoria. Ellos reciben enjuiciamiento y veredicto, protestan dentro de los márgenes que les concede su tipo, y desaparecen.

5. Alguna crítica (Ochoa, 1836: 1-4) ha querido ver tras este tipo de planteamientos una confluencia de la visión bretoniana con la romántica, que enjuició el mundo como farsa, como mascarada que ocultaba la realidad tras la máscara. Pero el planteamiento teatral es tan antiguo y el tono de Bretón tan ligero, que, en el caso en que esa confluencia se diera, el contacto habría de ser extremadamente leve.

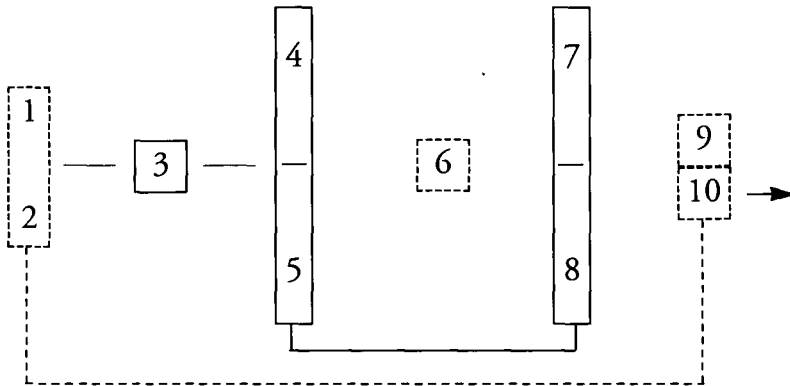
Estructura de la obra

Marcela es una comedia de estructura sencilla: de acción lineal, con ausencia de acciones secundarias (casi hasta de episodios) y con tendencia a los paralelismos.

El primer acto comienza con dos escenas de circunstancia y costumbres, intrascendentes en cuanto a la trama, de no ser porque, en ambas, sendos apartes de D. Agapito (el segundo más explícito que el primero) dan atisbos de lo que será el conflicto: deseo de posesión (matrimonial) de la dama, en rivalidad con otro (u otros pretendientes: ya que el título actúa pragmáticamente encauzando la inferencia del espectador hacia el número tres). La escena 3ª es fundamental, ya que en ella se ofrece la exposición del conflicto: la lleva a cabo Juliana hablando al espacio latente a una paisana: recurso que permite la exposición detallada del conflicto y de los intervinientes. Las escenas 4ª y 5ª son semejantes: en cada una de ellas se presentan D. Amadeo y D. Martín y dicen su amor por Marcela... a Juliana. La escena 6ª es de transición. Las 7ª y 8ª vuelven a ser semejantes. En la 7ª, se da el primer enfrentamiento entre D. Martín y D. Agapito, y los requiebros de D. Martín a Marcela, que se defiende con suficiencia; en la 8ª, el enfrentamiento se da entre D. Amadeo y D. Agapito, y el escaqueo entre D. Amadeo y Marcela, que en superficie es sobre la valía literaria del poeta y entre líneas (o apartes) es de amor. La 9ª es de transición y relleno: invitación y disposición para la comida. Y la 10ª actúa de cabo para enlazar con el segundo acto.

Las situaciones funcionales de este acto son: la manifestación de amor (equivalente a deseo de posesión en matrimonio) de los pretendientes, pero no a su amada, y el enfrentamiento de dos de ellos con el tercero en discordia. Semánticamente, las claves de contenido se hallan en la confusión que sufren los pretendientes ante el sentimiento que ofrece Marcela: amistad y no amor.

Puesto el acto en esquema, muestra bien la tendencia al paralelismo y la alternancia en la funcionalidad de las escenas⁶:



El segundo acto se inicia con una exposición en diálogo del *status quo* del conflicto y su desvelamiento para Marcela, seguido de un enjuiciamiento de los tipos pretendientes. La 2ª escena es un esgarceo entre D. Agapito (que llega a declararse) y Marcela; la escena se interrumpe bruscamente. La escena 3ª es un prólogo a la 4ª. Esta y la 5ª son semejantes a la 2ª, con esgrima entre D. Amadeo y Marcela y D. Martín y Marcela, respectivamente; también se interrumpe en situación culminante. La 6ª (noticia gozosa del parto de una gata y salida de Marcela) es una escena técnica, que permite que la comedia, llegada a un punto límite y no debiendo desenlazarse todavía, pueda calmarse y continuar. En la escena 7ª D. Martín y D. Amadeo se muestran sus cartas, declarándose pretendientes. La escena 8ª es escasamente funcional; desarrolla una broma de D. Martín y D. Amadeo a D. Agapito, retomando y aprovechando la escena 6ª, jugando con el equívoco (*Clitemnestra*, nombre de la gata → personaje de tragedia griega). En la escena 9ª D. Martín

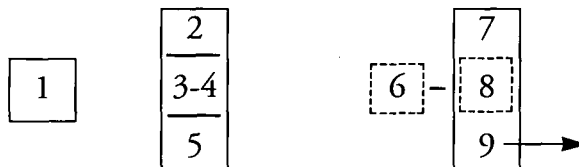
6. Marco con trazo continuo la escenas de mayor funcionalidad.

y D. Amadeo se sinceran mostrando su cálculo en el “amor”, y plantean su estrategia en dos líneas de acción: declarar su amor a Marcela y amedrentar a D. Agapito, lo que constituye el pie para enlazar con el tercer acto.

La funcionalidad de las escenas y situaciones en este acto es casi total. La escena más importante, en este sentido, es la 1ª, ya que en ella se inicia la transformación funcional de Marcela (la protagonista toma conciencia de su cambio: de galanteada pasa a pretendida; de amiga, a presunta prometida) y con ella, se produce la torsión, la concentración del conflicto. Como excepción —y defecto en la andadura de la trama— está la escena 8, que viene a ser una pausa, sin otro móvil que permitir la broma del equívoco gatuno. Es muy interesante la escena 6ª en su función de gozne en torno al cual la comedia puede cambiar de ritmo.

Las claves del contenido de la comedia en este acto son la duda (experimentada, sobre todo, por Marcela) y la incapacidad de amar de los pretendientes.

Esquema:



El tercer acto tiene, en realidad, una estructura tripartita. En las cinco primeras escenas se desarrolla la declaración de los participantes y se produce la función de ayuda de los respectivos ayudantes. Escena 1ª: acción de ayudante de D. Timoteo a favor de D. Martín e inferencia errada de D. Timoteo. Escena 2ª: soliloquio de Marcela (de funcionalidad muy importante) en el que expone sus ideas clave: aprecio absoluto a su libertad, miedo al matrimo-

nio y exigencia de libertad para escoger marido. Escena 3ª: declaración de D. Agapito mediante un billete y enfado de Marcela. Escena 4ª: otro soliloquio fundamental de Marcela en el que se expone la errada lectura que de su amabilidad han hecho sus pretendientes. Escena 5ª: declaración de D. Amadeo, mediante billete, y duda de Marcela; función de ayudante de Juliana a favor de D. Amadeo; declaración de D. Martín mediante billete y duda de Marcela; aplazamiento de la decisión.

Hay a continuación un segundo bloque (escenas 6ª a 10ª) que viene a remansar la acción y retardar el desenlace. Dentro de la historia de la comedia vendría a proporcionar tiempo verosímil para que Marcela reflexionara y tomara una decisión. En realidad, (ya que esa verosimilitud interna no parece preocupar mucho a Bretón en un teatro como este), estas escenas suponen una rémora anti-climásica, que va en detrimento del ritmo dramático.

La escena 6ª es un soliloquio de Juliana en el que se sopesa, sin más, la situación. En la 7ª D. Agapito se ufana, equivocado, ante Juliana. La 8ª es un soliloquio técnico cuya función es permitir entradas y salidas, en el que D. Agapito hace lo mismo que en la anterior. La 9ª es “una broma muy pesada” —y sin mayor gracia— de D. Martín y D. Amadeo a D. Agapito; y la 10ª es una coda de la broma, más la última intervención de los ayudantes y una especie de redoble de timbales que prepara el desenlace.

Este desenlace se da en las tres últimas escenas. A manera de juicio, en el que Marcela se constituye en juez, la dama va enjuiciando tipos y despidiendo pretendientes —con la reacción consiguiente de estos-, para, al final, dar —en tromba— las claves de su propia actuación.

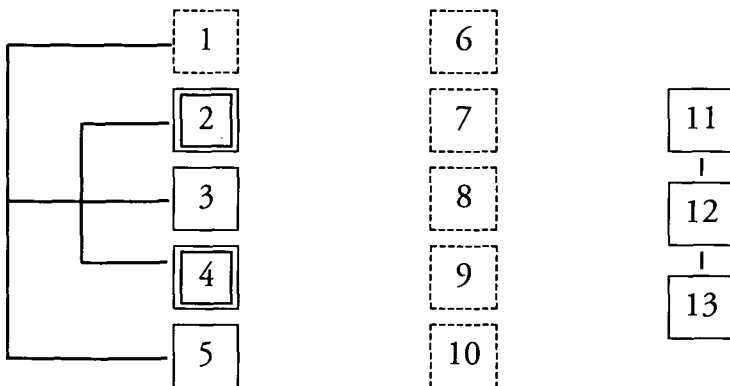
En la escena 11ª se produce la constitución del “tribunal” y presentación del caso por D. Timoteo; la asunción del papel de juez

y de la situación por parte de Marcela; el enjuiciamiento del tipo de D. Agapito, veredicto muy adverso para él y salida desairada; situación similar para D. Amadeo: ofrecimiento de amistad (y no de amor) por parte de Marcela y salida en “ex-abrupto” del galán. En la escena 12^a se rechaza a D. Martín por inmaduro para marido y por la experiencia adversa de Marcela en el anterior matrimonio. En la 13^a Marcela lleva a cabo una declaración de principios sobre los hombres, que constituye un juicio en el que el resultado es adversísimo para los maridos.

En cuanto a la funcionalidad de las situaciones y escenas, lo más llamativo es su pérdida en el centro del acto; el resto —como puede verse, y no debe ser de otro modo— es altamente funcional.

Las claves del contenido de este acto son varias, más que en los anteriores: La concentración de las fuerzas de la comedia (“conspiración”, llega a decir Marcela); la relación causal —sentida como aberrante por Marcela— entre su amabilidad y la persecución de necios: el desvelamiento de la intención de posesión por parte de los pretendientes; el desvelamiento de los móviles verdaderos de cada uno de los personajes; y, por último, el juicio.

Esquema



El lugar teatral.

El texto espectacular de *Marcela* da dos indicaciones sobre el espacio escénico (*una sala de la casa de Marcela*) y el latente inmediato (*Madrid*). No obstante, la constrictión que impone este escrupuloso respeto a la unidad de lugar se mitiga un tanto mediante la creación de un espacio latente inmediato de considerable amplitud: aquel al que se refieren los personajes y que se supone forma parte de la casa de Marcela. Hay referencias a otras dependencias de la casa (y la comedia, claro es, cuenta con ellas): habitación de D. Timoteo (I,1), el palomar (I,1), el jardín (I, 2), el camarín (I,4), el tocador (I,5), el comedor (I,9).

Alrededores y singularizados hay otros espacios latentes inmediatos como la casa de D. Pedro Eguíluz, con la que se puede hablar de balcón a balcón (I,3), la casa de doña Rita, a la que se va Marcela (III,5), o la casa (¿pensión?) de D. Martín, a la que se van él y D. Amadeo al final del segundo acto.

El espacio latente mediato, Madrid, se pormenoriza también, dotándolo de mayor presencia (pintoresquismo —más que costumbrismo— que contribuye a la apariencia de vida de la comedia, a la que nos referíamos más arriba). Así se aportan referencias a el Prado, la calle de Majaderitos (I,1), el río Manzanares (III,12), la fonda de Perona (I,9), la Casa de Núñez o Los Andaluces (II,3).

Hay, además, en la comedia un espacio narrado, el creado por la evocación de un relato. Es el constituido por España (I,7, I,8), Andalucía (I,7), Galluz (I,3), Cádiz (I,5), Tarragona (I,8), Daroca (I,8), Jaén (II,1), Toledo (II,5), Coín, Loja, Antequera, riberas del Genil (III,1). Hay referencias también a otras naciones: Perú (I,1), Mongolia (I,7), Japón (I,3 y I,7), Rusia (I,4), Chipre (II,4), imperio marroquí (III,1); y a otras ciudades extranjeras:

Moscú, París, Filadelfia, Edimburgo (I,7), París (III,1), La Habana (I,7), Jericó (II,4).

Otro espacio de la comedia es el creado por las referencias literarias que contiene la obra: Grecia (II,7), Troya (II,8), Helicon (I,8), Escila y Caribdis (III,9), Babel (II,1), Edén (II,7), como espacios del mundo literario clásico y bíblico; mazmorras (I,8), cárcel horrible (III,5) o tumba (III,12), como topos de la imaginación poética romántica de D. Amadeo.

Es del mayor interés, en relación con la funcionalidad del espacio en la obra, el observar cómo cada personaje principal conlleva un espacio determinado propio: el de D. Agapito son los salones de sociedad; el de D. Amadeo, el café y el espacio literario romántico; y el de D. Martín es Andalucía, el espacio militar (cuartel general) y la geografía de las marchas militares y el de Marcela, la casa.

El tiempo dramático.

La única referencia temporal que ofrece el texto espectacular es *va oscureciendo*, para marcar la llegada de la noche. Como en otros elementos de esta comedia (y en este tipo de teatro, en general) es en el texto literario donde se ofrecen las referencias temporales que constituyen la urdimbre de la obra. En *Marcela*, frente a una primera impresión de pobreza, las referencias temporales son nutridas y de variada índole.

esquema temporal básico

La acción se desarrolla en el transcurso de un día, cumpliendo, con ello, el precepto alejandrino (post-aristotélico, mejor que del propio Aristóteles) y neoclásico de la unidad de tiempo. Se ha de entender que la acción comienza a media mañana, ya que la criada

hace la limpieza de la casa y D. Agapito está de visita. El “Muy buenos días” de Marcela a D. Martín (en I,7) corrobora, ya avanzada la obra, esta inferencia. El texto literario incluye una referencia temporal muy precisa para jalonar la acción: “¡Las tres!” (I,9), exclama D. Amadeo, yendo por el sombrero para despedirse e ir a comer. Como ocurre muchas veces en el teatro (lo hacía notar Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*), el entreacto sirve para suponer en él paso de tiempo: en este caso, es la comida lo que se supone se desarrolla en el primer entreacto. Por último, el tiempo designado por *va oscureciendo* se corrobora con el “Buenas noches” de Marcela (III,8).

la singularización del tiempo

Este tiempo básico adquiere una cierta singularización con referencias específicas al día en sí, como si fuera un hoy preciso, concreto, no un hoy de un tiempo abstracto⁷.

Por otro lado, este tiempo básico es, en principio, neutro respecto a la historia, pero se ancla a un determinado momento histórico con referencias diversas: económicas⁸, literarias⁹, de visión del mundo¹⁰, de usos y costumbres¹¹, o geográficas¹².

7. *Marcela*.— Hoy hace un día admirable.

Agapito.— Casi, casi, pica el sol.

Martín.— Se equivoca usted; no pica. (I,7)

Martín.— Hoy pasó mi regimiento
revista de comisario. (I,5)

8. *Timoteo*.— Porque te dan tus haciendas
una renta de dos mil
y quinientos pesos fuertes,
que hoy día es un Potosí. (III,1)

9. *Martín*.— mal hará
si no es [lo que publica] alguna espantosa
novela donde haya espectros,
y violencias y mazmorras,
y almas en pena y suicidios...
y, en fin, eso que está en boga. (I,8)

tiempo interno

En la *Marcela*, recorriendo el interior del tiempo básico va otra línea temporal, la del tiempo interno: el manipulado mediante aceleración, dilatación por suspense o marcado como culminante. Este tiempo, además, es vivenciado (y dicha su experiencia) por los personajes.

Los tres momentos más interesantes, a este respecto, de la comedia (dejando a un lado algunas vivencias intrascendentes del tiempo por parte de los personajes¹³, son: el primero, la condensación de acontecimientos, que implica una especie de aceleración temporal que, a su vez, produce la sensación de vértigo en Marcela y que, al manifestarla, la traslada al público¹⁴. El mismo esquema se produce al suspender Marcela la manifestación de su decisión; entonces se produce un alargamiento, una suspensión del tiempo, que es manifestada por Juliana¹⁵ y más tarde por

-
10. *Martín*.— el morirse
de amores ya no está en uso. (III,13)
11. Hacer una petaca o un cordón (“enfadosa moda”), bailar una gavota o una mazurca....
12. Referencias al “imperio marroquí” o al “paquebote que llega de La Habana”.
13. Es el tiempo hacendosamente pasado en la labor (“En algo se ha de pasar el tiempo”- I,1), de Marcela; las “horas muertas” pasadas por D. Timoteo en el palomar (I,1); la sensación de no llegar a tiempo y perder con ello la ocasión, de D. Amadeo (I,4); el percibir que la cháchara consume un tiempo precioso (D. *Amadeo*.— Mas tu chanza enfadosa/ el tiempo me hace perder —I,4-; D. *Martín*.— ¡Al grano!, que lo demás/ es perder el tiempo —II,9).
14. *Marcela*.— ¡No me dejan respirar!
Juliana.— Vamos, ¿a cuál de los tres?
Marcela.— Poco a poco, ¿es puñalada
de pícaro? Loca estoy.
¡Tres a un tiempo! (III,5)
15. *Marcela*.— Muy pronto, te lo prometo,
todos mi elección sabrán. (III,5)
Juliana.— ¡Mal haya tanto misterio!
.....
Esta duda
tanto me aburre y me aflige
como si fuera yo alguno
de los tres monos insignes. (III,6)

D. Agapito¹⁶. Por último, el momento culminante, aquel en que se va a proceder al desenlace de la comedia es también marcado y dicho¹⁷.

Llama, asimismo, la atención en *Marcela* una aceleración temporal del presente que acaba en ruptura brusca; me refiero al vértigo con que el presente (un presente único) se hace pasado para Amadeo, privándolo de la ocasión de declarar su amor¹⁸.

Hay también en esta comedia, como aspecto destacable, un momento en que se subraya lo puntual del tiempo, para hacer notar que se convierte en el eje de una decisión trascendente¹⁹.

pasado y futuro en los personajes tipo

El presente de la trama de la comedia incorpora un pasado y expectativas de futuro de los personajes que, funcionalmente, son significativos en el caso de Marcela, ya que en el caso de los demás personajes son, o bien intrascendentes o bien perfectamente

16. *Agapito*.— ¡Cuánto tarda! Me impaciento. (III,10)

17. *Timoteo*.— Llegó el momento decisivo. Esto es la crisis. (III,10)

18. Úrgido, apremiado por Marcela vive la llegada en tensión del momento presente y su desaparición:

Marcela.— Vaya, hable usted o me enfado
[...]

Amadeo.— Con el fin de romper
mi silencio.

Marcela.— Sí; ya es hora.

Amadeo.— Pues la que mi pecho adora...

Marcela.— Ya no lo quiero saber.

Amadeo.— ¡Ah! (*Se deja caer sobre una silla*). (II,4)

19. Me refiero a la de D. Martín de declarar su amor a Marcela:

Martín. Precisamente deseo
ahora más que nunca hablar. (II,5)

previsibles. Así, en el caso de D. Martín, el pasado temporal nos hace saber que tiene 30 años y que está cansado de lidiar con patronas de casas de huéspedes (III,5). El pasado inmediato de D. Amadeo es el de un enamoradizo (Martín.- “Tres damas te he conocido/ desde el día de San Juan./ La cuarta es Marcela.” II,9).

En lo relativo al futuro, abundan en la comedia las manifestaciones de expectativas que hacen los pretendientes en los momentos fundamentales. La línea de acción de los tres implica una situación de partida desde la que se anticipan diferentes fases de futuro (lo que sucederá en el momento de la declaración amorosa; lo que ocurrirá cuando Marcela los acepte) y en ellas manifiestan sus caracteres y móviles.

D. Agapito, fatuo y miope, anticipa un futuro en el que solo es capaz de prever el triunfo²⁰ y la celebración²¹. Cuando es rechazado de plano por Marcela, anticipa de nuevo otro futuro en el que su autoestima no sufre merma²².

D. Amadeo, por su parte, anticipa desde el presente un futuro penoso²³. No obstante, en el único pliegue de su construcción no

20. *Agapito*.— Lo más /que resiste es hasta el lunes (II,3).

21. *Agapito*.— Esta noche se despiden mis rivales y no bien
me dejen el campo libre
trataremos de la boda. A medio día convite
gastronómico; a la noche
gran concierto, baile... (III,8)

22. *Agapito*.— y porque usted me abochorne,
no dejaré yo de ser
la delicia de la corte.(III,11)

23. *Amadeo*.— y moriré de dolor (I,4)

.....
Sólo te pido en premio a mi ternura
el fatal desengaño que preveo. (III,5)

llega a rechazar el aserto de D. Martín sobre su inconstancia ante el objeto amoroso²⁴. Rechazado como pretendiente por Marcela, pinta para sí un topos literario²⁵.

D. Martín, desarmado en su galanteo por Marcela, plantea una estrategia para lo por venir: declaración²⁶, confianza en la victoria²⁷ y preparación previsor de la retirada²⁸.

el tiempo en el personaje de Marcela

Como quedó dicho más arriba, donde el tiempo adquiere verdadera funcionalidad es en relación con el personaje de Marcela. El pasado en Marcela posee un rasgo distintivo no obligado por el tipo: la infelicidad en el matrimonio²⁹, que, a la postre, será la clave explicativa de su comportamiento con los hombres, y sobre todo de su reacción ante la expectativa de un nuevo matrimonio.

24. *Martín*.— Hoy por Marcela suspiras;
mañana suspirarás
por otra. (II,9)

25. *Amadeo*.— No, no, sé mi enemiga [...]
En tanto mis pesares,
lejos de ti, llorando, en la ribera
del lento Manzanares,
yo con voz lastimosa
a los vientos daré
tristes cantares. (III,12)
[...]
Víctima moriré de tus rigores. (III, 12)

26. *Martín*.— Otra será su respuesta
cuando me declare en forma. (I,8)

27. *Martín*.— Mucho me engaño
o la hago capitular. (II,9)

28. *Martín*.— No me dejaré enterrar
como amante de Marcela
si calabazas me da. (II,9)

29. *Marcela*.— Y yo
que no fui con el difunto muy dichosa. (III,13)

El tiempo en Marcela es, entonces, un presente, notado como paréntesis, entre un estado pasado en el que no fue feliz y un futuro inevitable y mirado con recelo³⁰, porque en él se incluye de nuevo el matrimonio. El presente es un *entre tanto*³¹, un *mientras*³², que se desea dilatado³³.

La obra se desarrolla como farsa, sin mayor profundidad, pero si el personaje de Marcela se planteara en clave dramática, si Bretón hubiera profundizado en él, hubiera encontrado una situación dramática en la relación de Marcela con el tiempo. Y sería la derivada de la tensión entre ese presente (de libertad, individualidad y felicidad) y el paso del tiempo que hace perder la belleza y obliga a tomar marido antes de perder el tren social (y humano) del matrimonio³⁴. Pero eso, quizá, suponga otra comedia y otro comediógrafo, aunque también cabría preguntarse si ese drama latente no actúa sobre el espectador, poniendo en esta comedia un atisbo de teatro "serio".

30. *Marcela*.— No sé al fin quién vencerá [mi sexo o mi razón]
porque yo no soy de estuco. (III,13)

Si peligra mi virtud
venceré mi antipatía. (III,13)

31. *Marcela*.— Entre tanto, ni desprecio
a los hombres ni los busco. (III,13)

32. *Marcela*.— mas mientras llega ese día,
¿yo marido? Ni pintado. (III,13)

33. *Marcela*.— Quiero, pues, mi juventud
libre y tranquila gozar,
pues me quiso el cielo dar
plata, alegría y salud, (III,13)

34. *Marcela*.— Aun no soy tan vieja, tío,
que me tenga sin dormir
el ansia de pronunciar
en los altares un sí. (III,1)

Los códigos dramáticos

la palabra

Puede decirse que la palabra lo es todo en el teatro bretoniano; y más, todavía, en el teatro largo que en el breve, donde suele haber algo más de movimiento (personajes que se esconden, se atacan, etc). Ya quedó dicho más arriba que este teatro muestra una dependencia esencial de la palabra y que revela también considerable autocomplacencia en ella, algo que se percibe con nitidez en la *Marcela*.

No es sólo que la acción se desarrolle mediante la palabra (al fin y al cabo, esto es lo característico de todo tipo de teatro), sino que los móviles y resortes de la acción se dicen, se explicitan en y mediante la palabra, y que los personajes se construyen esencialmente mediante ella: diciendo de sí mismos, o de otros, o por medio de rasgos idiolectales muy marcados³⁵.

35. Así, D. Timoteo es caracterizado por su uso abusivo de sinónimos y su verbosidad:

Timoteo.— En tus manos alevés
va a morir mi nacimiento.
A tal ruina, a tal estrago
ya no hay paciencia que baste.
Ayer rompiste o quebraste
mi Baltasar, mi rey mago.
Hoy, con los zorros fatales,
me has hecho trozos, añicos,
dos pastores con pellicos,
o si se quiere, zagales. (I,1)

El idiolecto de D. Martín (expeditivo, vivaz, soberbio hablador) se caracteriza por el casticismo y la expresión popular: “meter baza, soltar la sin hueso” (II,5), “no me morderé la lengua” (II,5), “si no canto reviento” (II,5), “pecho al agua” (II,5), “estoy con el credo en la boca” (II,5), “¡Digo!” (II,5), “¡Qué diablos!” (II,9), “pierdo la chaveta” (II,9), “cada uno cuenta la feria como le va en ella” (III,5), “andar a salto de mata” (III,5), son expresiones que salpican sus parlamentos y sirven para caracterizarlo. Su relación con *Marcela* se plantea en términos militares:

El escritor, además, se gusta a sí mismo en su estilo y se centra y complace en el donaire en el decir, en prodigar gracias verbales. En un teatro de lo superficial, es, precisamente, la superficialidad textual la que recibe mayor atención por parte del dramaturgo.

“Mucho me engaño/ o la hago capitular” (II,9); y es quien explicita, mediante léxico de torneo, la competencia entablada entre los pretendientes por la mano de Marcela: (“Declarar/formalmente nuestro amor/ a la viuda y cada cual / ver cómo puede rendirla [...] Al que venza,/ su fortuna le valdrá,/ y el que quedare vencido/ ceda el campo a su rival.”-II,9)

Lo característico, en la caracterización léxica, de Amadeo es la instalación del personaje en el campo léxico del amoroso penar. Las expresiones que lo constituyen son: “enamorado, muerto, pesar, moriré, dolor, soportar ultrajes, ¡oh voz que el alma me roba! (I,8), cadena feliz, muero, amor me hiere, hondos gemidos, llanto infeliz, me consumo, me atormentan mil penas (II,4, en la letrilla), triste, desvalido, ¡ay!, lloraré mi desventura en amarga soledad (II,9), cárcel hórrida y oscura, tortura (II,9), destino aciago, tumba, elegías, huesa, llorad (III,12). En su relación con Marcela, la clave léxica es la de la posesión: “Hazme dueño de Marcela,/ y cuanto quieras te doy.” (I,5)

D. Agapito es caracterizado mediante diversos procedimientos idiomáticos: por el léxico galicista (dicho por él o a él referido): “pul, padetú, marabús (I,3), gavota (I,8), balancé” (II,1); también por los diminutivos (puestos en relación con su afeminamiento): “Marcelita (I,7 y I,10), negrito (II,8)”; o el léxico de los dulces: “pastillas de esencia de vainilla, caramelos, pastillas de las que gasta la donna soprano (I,1), de licor, de marrasquino o de ron (I,7), bombones, capuchinos, garrapiñadas, yemas acarameladas, pastillas superfinas (II,9), diaboline (III,7)”; el léxico de lo musical también sirve para caracterizarlo, como puede verse en el momento, de importancia funcional grande, de la declaración amorosa mediante el billete. La índole de su relación con Marcela la revela el léxico del triunfo (al que se une, una sola vez, la posesión): “Ya triunfé de don Martín. /Mía es Marcela.” (I,2); “Mi triunfo/ así será más plausible, /más solemne, y mis rivales...” (III,7); “¡Bravo! La victoria es mía./Esta noche se despiden mis rivales, y no bien/ me dejen el campo libre/ trataremos de la boda. (III,8).

La caracterización idiomática de Juliana no está tan definida. Su idiolecto coincide con el de D. Martín en la expresión popular, castiza o viva: “pecho al agua, Voto a San..., perder la chaveta” (III,5), o en la frase hecha: “no se ande usted por las ramas” (I,4).

Marcela, por su parte, queda como personaje neutro en cuanto a la caracterización idiomática.

el diálogo

El diálogo entre personajes en la *Marcela* (al igual que en todo el teatro bretoniano) se caracteriza por la fluidez, por la impresión de naturalidad que es capaz de transmitir, y ello con la dificultad añadida de ser teatro en verso (aunq̃ue la base fundamental sea el romance octosílabo, con demasiada querencia al ripio). La permuta constante y ágil de los papeles de la comunicación, el buen ensamblaje de los parlamentos de cada interviniente (muchas veces mediante la interrupción de la frase de un personaje por otro) y el que gran número de parlamentos de la comedia sean de situación neutra, prácticamente fáticos³⁶, hacen que la comedia avance con fluidez.

La comunicación entre personaje y público (super-destinatario o actuante englobante) es la que da lugar a los soliloquios y apartes, y en *Marcela* merece atención particular.

soliloquios

En lo relativo a los soliloquios, cabe notar que no parece lo más adecuado ni técnica ni estéticamente, que dos de las claves temáticas de la comedia (el germen desencadenante de la trama — relación causal aberrante entre amabilidad y persecución de necios— y las características fundamentales del “carácter” de Marcela) hayan de ser explicitadas mediante este procedimiento técnico (III,2

36. Abundan tiradas de este tipo:

Marcela.— ¿Usted aquí, mi amigo?

Muy buenos días.

Martín.— Estoy

a los pies de usted, señora.

Agapito.— Saludo a usted....

Martín.— Servidor. (I,7)

y III,4). Es solución que revela pobreza teatral: la de la incapacidad para ir desarrollando estos extremos y ofrecérselos al público por medio de la dialéctica que propone el diálogo³⁷. El propio Bretón tenía muy clara la teoría dramática al respecto³⁸, pero no supo secundarla con la práctica. Es interesante, a este respecto, observar que, de los cinco monólogos que se dan en esta comedia, cuatro de ellos están en el tercer acto, y que dos de ellos poseen contenido fundamental: no es, reitero, dato que avale una buena construcción teatral.

los apartes

Los apartes son muy numerosos en *Marcela* y, no cabe duda, excesivos. En sus escritos sobre teatro, el mismo Bretón sancionaba como negativa y, en esencia, antiteatral, la utilización del aparte³⁹. Pero esa teoría no alcanza a tener reflejo, precisamente, en esta muestra tan relevante de su teatro.

37. En *Marcela* hay otros tres monólogos. El más interesante, en cuanto a funcionalidad, es el que efectúa Juliana (en III,6) sopesando la situación en que se encuentra la trama antes de que se produzca la decisión de Marcela sobre sus pretendientes. Los otros dos se dan en I,6 y III,8. El primero es de D. Martín y tiene como función permitir la transición de personajes; el segundo (en III,8) es también técnico. En él D. Agapito vuelve a ufanarse, a solas, de igual modo que un momento antes había hecho ante Juliana; el monólogo sirve para permitir que la salida de Juliana no coincida con la llegada de D. Martín y D. Amadeo.

38. "Jamás debe ponerse en boca de un actor un monólogo dirigido espresamente a los espectadores, y sin otro fin que instruirlos de algunas circunstancias de la fábula que necesitan conocer. [...] Cualesquiera que sean la necesidad y el valor de este resorte dramático conviene servirse de él, si no se puede evitar, con mucha economía, con la mayor discreción." ("De los monólogos", en Díez Taboada y Rozas, 1965: 327)

39. "Los modernos se aprovechan con alguna mas circunspección de este recurso del arte; pero generalmente se abusa de él con notable perjuicio de la verosimilitud." ("De los apartes ó palabras pronunciadas por un actor como para sí mismo en presencia de otros", en Díez Taboada y Rozas, 1965: 126)

La *Marcela* es comedia basada en el desnivel de intenciones, de conocimientos y de información entre unos personajes y otros; esta situación medular se debía resolver técnicamente de algún modo y Bretón optó por la solución más simple, la que menos complicaciones estructurales le planteaba. La obra incluye sesenta apartes (24 en el primer acto, 25 en el segundo y 11 en el tercero), breves⁴⁰, por lo general⁴¹.

La funcionalidad de los apartes en esta comedia estriba en tres aspectos: el personaje manifiesta su sentir⁴², su opinión sobre los otros personajes⁴³ con mucha frecuencia se trata de un insulto⁴⁴, o sus intenciones⁴⁵; también, en muchas ocasiones, valora la situación⁴⁶, y en algunas lo único que se hace es subrayar lo evidente para el público⁴⁷.

40. "Ya que no sea posible desterrar los *apartes* absolutamente de los poemas dramáticos, obligado está el poeta á combinar su fábula y disponer sus escenas de tal modo que rara vez necesite de ellos; y cuando los use, por no poderlos evitar, busque arbitrios el ingenio para hacerlos, si no enteramente verosímiles, soportables, á lo menos. Lo primero que deben evitar es que sean largos, porque producen muy mal efecto." (*Ibid.*)

41. De 4 ó 5 palabras (1 ó 2 versos). La excepción la constituyen los dos apartes de D. Agapito (en II,3; de 6 y 8 versos) y el de D. Amadeo (en I,8; de 5 versos). Es curioso, en otro orden de cosas, que el insulto de D. Martín contra D. Agapito, en I,9 (*Maldito goloso*) no se haga en aparte.

42. *Amadeo*.— Perdido soy, bien lo veo. (II,4)

43. *Marcela*.— Me divierte este muñeco. (I,2)

44. *Juliana*.— Qué enfadoso maricón (I,1); *Marcela*.— Qué necio. (II,2)

45. *Martín*.— Otra será su respuesta
cuando me declare en forma. (I,8)

46. *Agapito*.— Lo más
que resiste es hasta el lunes. (III,3)

47. *Juliana*.— La veo en terrible aprieto;
¿quién se llevará la torta? (II,5)
Juliana.— Ese va ya despachado. (III,12)

En la estructuración de esta comedia, el aparte tiene importancia singular en la configuración de dos escenas: la 4ª y la 3ª del segundo acto. La primera de ellas se construye con dos líneas de diálogo: el que mantienen Marcela y Amadeo en voz alta y el que entablan con el público en apartes con los que manifiestan su interior. Esta escena contiene nueve apartes: seis de Marcela y tres de Amadeo. La 3ª escena del segundo acto se construye con un diálogo en alto entre Marcela y Amadeo, por un lado, y con apartes de Agapito que contrapuntean esa acción y yerran en las inferencias que sobre ella realiza.

Por el contrario, hay ocasiones en que la funcionalidad del aparte es nula⁴⁸, del mismo modo que es llamativo cómo el aparte de Marcela, en la II,5) casi llega a perder su estatuto de tal, hasta el punto de que hubiera podido ser acotado como *entre dientes*, ya que otro personaje llega a notarlo⁴⁹.

índole de los actos de habla de la comedia

En lo relativo a las condiciones de felicidad en que se produce el intercambio comunicativo, cabe notar que los actos de habla que constituyen el nudo de la comedia son actos fallidos, y ello por dos razones básicas: por una radical inadecuación a la realidad de todos los personajes (que hacen constantemente lecturas erradas de las situaciones y de los indicios), y por la insinceridad de sus manifestaciones (véase el doble fondo de los personajes masculinos; el interés —crematístico— de Juliana, y la burla de Marcela

48. *Juliana*.— Ya por de pronto
cayó en el anzuelo un pez. (II,1)

49. *Marcela*.— (*aparte*) ¡Oh qué exordio impertinente!
Martín.— ¿Qué dice usted?
Marcela.— Nada digo.
Prosiga usted. (II,5)

a D. Agapito). En realidad, la comedia está vertebrada por la idea de la falsedad en las relaciones humanas. Marcela se encarga sistemáticamente de quebrar el nivel galante insincero, el tópico literario, o de hacer notar el alejamiento de la verdad⁵⁰, o manifiesta duda sobre la capacidad para amar de veras de sus pretendientes⁵¹. Esa misma insinceridad es la que reconocen Martín y Amadeo en la es-

50. *Marcela.*— Dobleemos la hoja
D. Martín, y guarde usted
para quien no le conozca
esas frases de cartilla. (II,8)

Marcela.— ¿Piensa usted que no sé yo
cómo se pinta a una hermosa? (II,4)

Marcela.— ¡Dejaría usted de ser andaluz! (I,7)

Marcela.— Me hacen gracia hasta las bolas
que suele ensartar (I,8)

51. *Marcela.*— ...es aquella cabeza [la de D. Martín]
otra torre de Babel
[...]
¿No sería una sandez
el juzgarme yo querida,
solicitada por él?

.....

...pero un hombre

que [...]

¿cómo es capaz de querer?

.....

pero mientras no se explique
mal le puedo comprender. (II,1)

Marcela.— No es imposible que sienta
lo que me dice...

.....

Pero el soneto quizá
se ha escrito para cuarenta.

.....

Después de las bendiciones
suele volverse león
el más tímido cordero. (III,5)

cena en que se sinceran y muestran sus intenciones⁵² y se transforma en mentira llana en Juliana, al defender a D. Amadeo por interés crematístico, mientras manifiesta todo lo contrario: “Yo hablo sin interés” (III,5). Sin embargo, la misma Marcela no escapa a la doblez, ya que su relación con Agapito no es sincera⁵³.

Los personajes están caracterizados también pragmáticamente, con un trazo fuerte. Lo característico en los personajes masculinos es que sus actos de habla fundamentales son, en apariencia, de

52. *Martín*.— Poeta y amar de veras;
¡es cosa particular!

Amadeo.— ¿Y qué diremos de ti
andaluz y capitán?

.....
Martín.— Dejarla es duro; matarnos
sería una necedad.

.....
Amadeo.— ¡Cómo! ¿Tú dudas, Martín,
de mi amor?

Martín.— No dudo tal;
pero hablemos con franqueza
pues nos conocemos ya.
Hoy por Marcela suspiras
mañana suspirarás
por otra.

.....
Yo también amo a Marcela;
pero amo a lo militar,
reservándome algún tanto
de juicio y de libertad,
por si hay que volver las grupas
hacia el cuartel general. (II,9)

53. Tras unas apreciaciones de encomio para las “virtudes” de Agapito y las protestas enfatuadas de este, Marcela remacha: “Como lo digo lo creo”, pero Juliana hace notar en aparte la ironía de Marcela: “Que no conozca este mueble/ que se están burlando de él”, y Marcela viene a subrayarla de inmediato: “Me divierte este muñeco” (I,1), y lo hace todavía de manera más explícita en el tercer acto: “si su necia petulancia/ me ha dictado con razón / algún elogio burlón / que ha convertido en sustancia.” (III,3)

ofrecimiento, pero su fuerza ilocutiva es, en primera instancia, de petición, y, en realidad, de exigencia de aquello que desean. Los actos de habla de Marcela tienen que ver con el conocer (dudar/saber) y con la sanción; sus parlamentos van encaminados a manifestar duda sobre las intenciones de los pretendientes y a resolverla: de forma directa o indirecta son parlamentos imperativos, y en último extremo —por su facultad para sancionar— acaban por tener valor perlocutivo: modifican la situación despidiendo a dos pretendientes y rebajando las pretensiones del tercero.

el tono

Como comedia de bromas, muy “teatral”, en *Marcela* el tono juega un papel destacado⁵⁴. Se juega con un buen número de tonos diferentes, hay constantes cambios de tono y escenas enteras desarrolladas en tono exaltado⁵⁵. Como ya hemos visto que ocurría

54. Baste como muestra del cruce entre teatralidad cómica y tono en esta comedia, la enorme profusión de exclamaciones y exclamativas. Así, *¡oh!* se pronuncia en 44 ocasiones (Amadeo, 21; Agapito, 6; Timoteo, 5; Juliana, 4; Martín, 4; Marcela, 4); *¡ah!* se pronuncia en 21 (Amadeo, 11; Agapito, 5; Timoteo, 2; Juliana, 1; Martín, 2); *¡ay!* en 10 ocasiones (Amadeo, 6; Agapito, 1; Martín, 2; Marcela, 1); *¡eh!* se pronuncia en 8 ocasiones (Amadeo, 1; Agapito, 2; Timoteo, 1; Juliana, 2; Martín, 2); *¡hola!* se pronuncia en 3 (Juliana, 1; Martín, 1; Agapito, 1); *¡pues!* en 2 (Juliana, 1; Marcela, 1); *¡pues qué!* aparece una vez (Juliana); otra *¡cómo!* (Timoteo), y otra *¡uf!* (Juliana). Oraciones exclamativas, más o menos largas, hay 112 en *Marcela* (Martín, 43; Juliana, 23; Marcela, 17; Agapito, 17; Amadeo, 12; y Timoteo, 9). Los dos personajes en los que la teatralidad exclamativa es más acusada son Amadeo y Martín (51 y 54 intervenciones exclamativas, respectivamente), pero lo son de manera distinta y con distintos procedimientos, ya que en el personaje de Amadeo lo que predominan son las exclamaciones breves, mientras que en el de Martín son las oraciones exclamativas las que lo caracterizan.

55. Las más destacadas son la 6ª del segundo acto, en la que Juliana da noticia con alborozo del parto de la gata; la 7ª del mismo acto en la que los amantes, dejados con la pretensión en la boca, se lamentan amargamente del desvío de la dama; y la 9ª del tercer acto, en la que Martín y Amadeo disputan con Agapito y lo zarandean. Esta escena, valga como muestra, contiene 24 exclamativas: 8 de cada uno de los tres personajes intervinientes.

con otros elementos integrantes de la comedia las indicaciones sobre tono hechas en el texto espectacular son más bien escasas⁵⁶; será, de nuevo, en el texto literario, en el discurso de los personajes, donde puedan encontrarse las indicaciones, más o menos precisas, sobre el tono⁵⁷, otras, faltas de estos apoyos, deberán extraerse del contexto situacional⁵⁸. Hay, no obstante, algunos parlamentos cuyo tono no puede decidirse por ninguno de los medios anteriores y quedan en ambigüedad⁵⁹, dejando campo a la interpretación del lector, o en su caso, del director de escena.

-
56. Son: “disputando (I,1), Entre dientes (I,1), distraído (I,4), Gritando (I,7), haciéndose el interesante (II,3), Con entusiasmo (II,4), remedándolo (II,4), le hablan con mucho misterio (II,8), Muy exaltado” (III,12)
57. Así, ha de haber un tono “amerengado”, cuando Marcela remeda los dengues de algunas damas en sociedad, porque se hace referencia a que los pronuncian con “amerengada voz” (I,7). Similar inferencia puede hacerse para decidir un tono exaltado o similar en el parlamento de D. Martín, “¡Malditos sean! (II,5), ya que viene antecedido de un “bufando de rabia estoy”. El parlamento de D. Martín, “Precisamente deseo /ahora más que nunca hablar” (II,5) ha de ser pronunciado con tensión, ya que viene precedido por “estoy hecho un alquitrán”. Inferencia similar puede hacerse sobre el tono alborozado de Juliana en II,6, “¡Señora!”, precedido como está por “Yo estoy loca”, o gozoso en el caso de Marcela, cuando dice “¡Oh, qué gozo!”. Otras averiguaciones de este tipo —por no alargar la nómina— pueden hacerse en II,7 (tono sañudo), II, 8 (amoscado), III,4 (contrariado), III,4 (horrorizado), III,11 (enfurecido), III,13 (asombrado).
58. Así, puede presumirse que el tono ha de ser entre asombrado e irónico en el parlamento de Martín: “¡Mire usted con qué embajada/ me sale el primito ahora!” (II,7); o que ha de ser enfático, sobreactuado, el tono de Amadeo en “Yo te cedo su conquista...” (II,9), y así en muchos otros casos.
59. ¿Cuál ha de ser, por ejemplo, el tono con que Juliana diga “¡Eh! ¿Qué hace usted?” (I,5), cuando Martín intenta abrazarla?: ¿ofendida?, ¿divertida?, ¿sorpresa?, ¿halagada?...; o el de Marcela en “¿seré yo esta Laura bella?” (II,4); o el de Amadeo en “¡Cómo! ¿Tú dudas, Martín, de mi amor?” (II,9); o el de Marcela en “¿de veras?” (III,1), cuando responde a D. Timoteo que le revela el amor de D. Martín, ¿asombrada?, ¿irónica?, ¿severa?...

el movimiento

Es evidente que *Marcela* no es una comedia en la que la acción física sea relevante; lo que en ella sucede se produce, fundamentalmente, en y por la palabra. Cuatro escenas presentan la singularidad de simultanear dos acciones⁶⁰, pero, por lo demás, los movimientos fundamentales de los personajes se limitan a los necesarios de entrar y salir, sentarse y levantarse, acercarse o alejarse o, en el caso de Juliana, como criada, arreglar ('limpiar') los muebles.

Estas acciones fundamentales se matizan mínimamente, en ocasiones⁶¹, o tienen ligeras variantes⁶². Algunas de las acciones de la *Marcela* corresponden a la relación social⁶³ y algunas son más bien singulares⁶⁴. Son mínimas, por el contrario, las acciones que suponen brusquedad o contacto violento⁶⁵, aunque por el contrario, si bien se mira, esta comedia (que es de galanteo y enamora-

-
60. En la 1ª del primer acto D. Timoteo y Julia disputan, mientras Marcela y D. Agapito hacen labores manuales; en la 7ª del primer acto D. Martín habla al oído con Marcela, D. Agapito intenta interrumpir ofreciendo una pastilla, pero los otros continúan con su charla aparte; en la 8ª de ese mismo acto Amadeo entra y habla aparte y se pasea, mientras Martín habla al oído de Marcela y Agapito, aburrido, se pone a trabajar en su cordón; por último, en la escena 10ª del tercer acto Juliana se lleva a Amadeo aparte para hablar con él y lo mismo hace D. Timoteo con D. Martín.
61. Retirarse *gesticulando*, (Amadeo en I,4), *pensativa*, (Marcela, III,5), llegar *corriendo*, (Juliana, II,6), irse *corriendo*, (Marcela, II,6), llegar *con un cucurucho de dulces* (Agapito, II,8), llevarse a alguien a un lado para hablar aparte (Timoteo a Martín, III,10)
62. Asomarse a la ventana (Juliana, I,3), dejarse caer sobre una silla (Amadeo, II,4), obligar a alguien a levantarse (Martín a Amadeo, II,7)
63. Coger una sombrilla para el paseo (I,2); ir a coger el sombrero para salir (I,3); dar y tomar el brazo para salir a otra sala (I,9); tomar unos billetes y leerlos (III,3); ofrecer unos dulces (I,7).
64. Hacer una petaca o un cordón (I,1) o confeccionar un belén o cuidar un palomar (I,1)
65. Tropezar con otro brazo, extendido (I,7); rodear a un adversario con misterio (II,8), golpear el hombro de un adversario (III,9), estirarle de un brazo y de otro (III,9).

miento) obliga a una cierta proximidad física de los actores, que han de conversar al oído, sentarse cerca, para conversar, o tomarse del brazo para caminar.

la mímica y el gesto

Marcela (como cualquier muestra de teatro cómico) es obra en la que la mímica y el gesto de los actores han de jugar un papel muy importante. De cualquier modo, el texto espectacular es también en esta faceta extremada y excesivamente escueto. No hay ni una sola apreciación sobre mímica, y, en cuanto al gesto son contadas las anotaciones⁶⁶, aunque el texto literario permite inferir también la gesticulación de otros pasajes⁶⁷.

otros códigos

Sobre luz y sonido se dan tan sólo sendas acotaciones⁶⁸ y no hay ni una sola relativa a música (que no es contemplada en esta obra como componente), maquillaje, peinado o traje. Tampoco hay referencia en el texto espectacular a los accesorios, aunque del texto literario se infieren algunos (petaca, cordón, caramelos, sombrilla...), cuya funcionalidad, de cualquier modo, es más bien modesta.

66. "Se retira gesticulante (I,4), Temblando (II,4), Dando palmadas (II,8), Se retira pensativa (III,5), Muy exaltado" (III, 12)

67. D. Martín ha de gesticular con los brazos para tropezar con el de D. Agapito, que "seguía ofreciéndole su pastilla" (I,7); D. Amadeo ha de temblar, ya que Marcela dice "temblando está" (II,4), y él mismo "Yo tiemblo como el azogue" (III,12)

68. *Va oscureciendo* (III,7) y *Suena una campanilla* (III,3)

BIBLIOGRAFÍA BRETONIANA FUNDAMENTAL

- BRETÓN DE LOS HERREROS, M., 1969, *Muérete, ¡y verás!*.
El pelo de la dehesa. Edición, prólogo y notas de Narciso
Alonso Cortés. Madrid.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M., 1969, *Marcela, o ¿a cuál
de los tres?*. Edición e introducción de José Hesse. Madrid.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M., 1975, *Marcela, o ¿a cuál
de los tres? Muérete, ¡y verás!*. *La escuela del matrimonio*. Edición,
prólogo y notas de Francisco Serrano Puente. Logroño.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, M., 1984, *El pelo de la dehesa*.
Edición de José Montero Padilla. Madrid.
- CALDERA, E., 1978, *La commedia romantica in Spagna*. Pisa,
Giardini.
- CAMPO, Agustín del, 1947, "Sobre la "Marcela" de Bretón", *Berceo*,
II, pp. 41-55.
- CHASKIN, S., 1968, *Social Satire in the Works of Manuel Bretón
de los Herreros*. University of Virginia.

- COREY, J. A., 1972, *The Comedies of Manuel Bretón de los Herreros*. Los Angeles.
- DÍEZ TABOADA, J.M. y ROZAS, J. M., 1965, *Bretón de los Herreros. Obra dispersa. I. El Correo Literario y Mercantil*. Edición y estudio de.... Logroño.
- FLYNN, Gerard, 1978, *Manuel Bretón de los Herreros*. Twaine, Boston.
- GARELLI, Patrizia, 1983, *Bretón de los Herreros e la sua 'formula comica'*. Imola, Galeati.
- GIES, David T., 1994, *The Theatre in Nineteenth-century Spain*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LE GENTIL, George, 1909, *Le poète Manuel Bretón de los Herreros et la société espagnole de 1830 à 1860*. Paris.
- MURO, M. A., 1985, *Ideas lingüísticas sobre el extranjerismo en Bretón de los Herreros*. Logroño, I.E.R.
- MURO, M.A. y SÁNCHEZ SALAS, B., 1989, "Una de tantas, Lances de carnaval, Por no decir la verdad. Introducción y notas de...Logroño, Gobierno de La Rioja.
- MURO, M.A., 1991, *El teatro breve de Bretón de los Herreros*. Logroño, I.E.R.
- QUALIA, Charles B., 1941, "Dramatic Criticism in the Comedias of Bretón de los Herreros", *Hispania*, 14, pp. 71-8.
- ROCA DE TOGORES, Mariano (Marqués de Molins), 1883, *Bretón de los Herreros. Recuerdos de su vida y de sus obras*. Madrid.
- SÁNCHEZ SALAS, B., 1990, *Manuel Bretón de los Herreros y La Rioja: una relación tangencial*. Logroño, I.E.R.

MARCELA, O ¿A CUÁL DE LOS TRES?
TEXTO

ADVERTENCIA PREVIA.

El texto de la presente edición es el perteneciente a las *Obras completas* que el autor publicó, tras corregir las versiones anteriores, en 1883 (tomo I, pp.97-123)⁶⁹.

Las únicas modificaciones que introduzco tienen que ver con la modernización de la ortografía⁷⁰, con la intención de facilitar la lectura.

-
69. No alcanzo a entender cuál es el texto seguido por Hesse y Serrano (éste parece copiar el de aquél) en sus respectivas ediciones, ya que, si bien dicen reproducir el de la edición de 1883, hay desviaciones textuales incomprensibles, que, además de alejarse del texto querido por Bretón, lo oscurecen (sea el caso de: *las que gasta el soprano* por *la donna soprano* (I,1), *hombre que cría el Japón* por *que iría al Japón*; *en la carretera* por *en la carretela* (I,5); *futil* por *fútil* (II,3); *ni Amadís ni Beltenebros* por *el cuitado Beltenebros* (II,5); *no a mucho* por *no ha mucho* (III,2).
70. Voces que en el XIX se acentuaban ortográficamente (á —preposición— y ó —conjunción— mientras, jóven, piés, ménos, etc.) ahora ya no se acentúan; y viceversa, voces que ahora es preceptivo que lleven tilde entonces no la llevaban (rigodón, ganapán, mocetón, llorón, baúl, etc). También se han adecuado a los usos ortográficos actuales los signos de exclamación e interrogación (Bretón suele escribir sólo uno de ellos, al final de la oración, frente a los dos actuales que la enmarcan) y los puntos suspensivos (frente a la forma de suspender actual —con los tres puntos—, Bretón presentaba una mayor generosidad).

Las notas que acompañan al texto son de dos tipos: unas de ellas (las que se relacionarán con un asterisco * son las que el propio Bretón introdujo en su edición; las otras, las que yo introduzco —queriendo interferir lo menos posible en la lectura del texto original— atienden meramente al léxico, y se ciñen a dar cuenta de las voces o expresiones cuyo significado pueda plantear serias dificultades de lectura a un lector medio actual.

MARCELA, O ¿A CUÁL DE LOS TRES?
COMEDIA EN TRES ACTOS

**Representada por primera vez en el teatro del Príncipe el
día 30 de Diciembre de 1831.**

PERSONAS

MARCELA	D. MARTÍN
JULIANA	D. AMADEO
D. TIMOTEO	D. AGAPITO

La escena es en Madrid en una sala de la casa de Marcela.

ACTO PRIMERO

ESCENA I.

MARCELA. D. TIMOTEO. D. AGAPITO. JULIANA.

[Don Timoteo y Juliana aparecen en el foro disputando: Marcela y D. Agapito más inmediatos al proscenio, sentados, haciendo aquélla una petaca, y éste un cordón.]

Timoteo. ¡Si no quiero! ¿Hay tal porfía?
Mi habitación es sagrada.

Juliana. ¿No he de dar una escobada
donde hay tanta porquería?

Timoteo. ¿Qué importa? No lo consiento,
no lo sufro; y si te atreves...

Juliana. Pero...

Timoteo. En tus manos alevés
va a morir mi nacimiento.
A tal ruina, a tal estrago
ya no hay paciencia que baste.
Ayer rompiste, o quebraste,
mi Baltasar, mi Rey mago.
Hoy con los zorros fatales

me has hecho trozos, añicos
dos pastores con pellicos,
o si se quiere, zagales.

Juliana. Pero, señor...

Agapito. Lindamente.

Primoroso va el tejido.

Timoteo. Reniego de tu barrido.

Juliana. [Entre dientes.]

¡Vejestorio impertinente!

Timoteo. ¿Qué dices de vejestorio?

Juliana. Yo...

Timoteo. Mira que si me irrito...

[Acercándose.]

¿Qué hace usted, don Agapito?

[Juliana arregla los muebles.]

Agapito. Nada. Un cordón de abalorio.

Marcela. Agapito es muy amable.

Agapito. Sabe usted cuál se desvela
por complacer a Marcela
mi amistad inalterable.

Prosigo, pues, mi cordón
mientras ella se ejercita
en su petaca de pita.

Juliana. (¡Qué enfadoso maricón!)

Timoteo. Según parece, es de moda
esa labor, o tarea,
entre las damas, o sea...
Pero di, ¿no te incomoda
esa mano de mortero
en la tuya delicada?
¡Qué moda tan desairada!
No llega al mes de Febrero.

Marcela. En algo se ha de pasar
el tiempo.

Agapito. No es usted justo
en impugnar su buen gusto

Marcela. Mejor es esto que holgar.

Agapito. Y yo diré en todas partes
que es obra muy singular,
y que la debe premiar
el Conservatorio de Artes.

Marcela. Alabanza lisonjera
digna de un joven tan fino
como usted.

Timoteo. ¡Oh! mi vecino
sabe muy bien la manera,
el modo y forma de hacer
a una dama cumplimientos;
es decir...

Marcela. [*Se levanta, y D. Agapito también.*]

En sus acentos
es muy fácil conocer
su educación esmerada.

Timoteo. ¡Oh! es un joven, un mancebo,
que puedo decir, me atrevo
a afirmar..., y nunca errada
me salió una profecía,
me atrevo a pronosticar
que le harán mucho lugar
las damas.

Marcela. Su bizarría,
su trato afable y cortés,
su gusto para cantar,
su destreza en el bordar,

y la gracia de sus pies
cuando baila un rigodón,
son prendas que sin empeño
bastan para hacerle dueño
del más yerto corazón.

Agapito. ¡Señora! ¡Ensalzarme así!...
Me confunde usted. Ya veo...

Marcela. Como lo digo lo creo.

Agapito. (Ciega, ciega está por mí.)

Marcela. Su contextura es endeble,
pero...

Agapito. Sí, soy delicado.

Marcela. Ya se ve, niño mimado...

Juliana. (¡Que no conozca este mueble
que se están mofando de él!)

Marcela. Mas la gordura, el color...
son de mal tono. ¡Qué horror!
No es de elegante doncel
presumir de pantorrillas
como un ganapán, un bruto.
¡Qué bello es un rostro enjuto
abismado en las patillas!
Ni sobre cuello macizo
arman bien los corbatines;
ni se pintan figurines
para un mancebo rollizo.
Rostro sano y carrilludo
propio es de gente ordinaria.
¡Qué feo al cantar un *aria*,
o lanzando un estornudo!
¡Qué mal sobre alfombra turca
quien tiene recios jamones,

qué mal mueve los talones
para bailar la *mazurca*!⁷¹
¿Qué vale la corpulencia?
El hombre alto, mocetón,
parece sauce llorón
cuando hace una reverencia.
Aunque escritores morales
viendo a un hombre encanijado
clamen: ¡fatal resultado
de las costumbres actuales!,
puesto que el hombre no es bueno,
lo prefiero chiquitín;
que en pequeño vaso al fin
no cabe mucho veneno.
De gigantesca figura
huye amor como del bu.⁷²
Vamos, valen un Perú
los hombres en miniatura.
Agapito. ¡Ah, que es celestial consuelo
el gustar a tal belleza!
Tome usted; tanta fineza
bien merece un caramelo.

71. *mazurca*.— ‘Danza moderna de origen polaco; especie de polca que se baila al compás de tres por cuatro en movimiento moderado y a veces bastante lento.’ Es un extranjerismo que aparece con mucha frecuencia en las obras de Bretón (*Un novio para la niña, Todo es farsa en este mundo, Un francés en Cartagena, La hipocresía del vicio, Una ensalada de pollos*). Viene del “polaco *mazurka*, propiamente ‘mazuriana’, perteneciente a Mazuria, región de la Prusia oriental.” (J. Corominas y J. Pascual, 1987, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, s.v.; en adelante las citas de esta obra se harán por *DCECH*.)

72. *bu*.— Como especifica el *DRAE* es, en expresión familiar, ‘fantasma imaginario con que se asusta a los niños’. Se registra esta voz con alguna frecuencia en las obras de Bretón (*Lances de carnaval*, I,3; *El pelo de la dehesa*, IV,8)

- ¡Ah! también una pastilla
menos dulce que esa boca.
Juliana. (¡Tonto! A risa me provoca.)
Agapito. Tiene esencia de vainilla.
[A D. Timoteo y Juliana]
Vaya unos caramelitos.
Timoteo. Gracias.
Agapito. Son pura ambrosía.
Timoteo. ¿Y de qué confitería?
Agapito. Calle de Majaderitos.
Timoteo. Como usted... es parroquiano,
le servirán...
Agapito. De rodillas.
Tome usted: de estas pastillas
gasta la *donna soprano*.
Timoteo. ¡Eh! yo os dejo ventilar,
discutir tan grave asunto.
Por mi parte he dado punto,
y me subo al palomar.
Allí me hechizo, me encanto,
y se me pasan las horas
muertas. ¡son tan criadoras!...
Quiero decir, ¡ponen tanto!...
Yo no paro, no sosiego
hasta pasar mi revista.
Conque abur⁷³, hasta la vista,
hasta después, hasta luego.

(*) Hoy es calle de Cádiz.

73. **abur**.— Agur (del vasco *agur*), interjección que se usa para despedirse.

ESCENA II.

MARCELA. D. AGAPITO. JULIANA.

Agapito. ¿Vuelve usted a su petaca?

Marcela. No. La cabeza me duele.

Agapito. Jaqueca. Quitarse suele
con parches de tacamaca⁷⁴.
¿Se los quiere usted poner?
Bueno será. En dos instantes
iré a casa de Collantes...

Marcela. ¿Para qué? No es menester.
En tomando el aire un poco...
Bajaremos al jardín.

Agapito. (¡Ya triunfé de don Martín.
Mía es Marcela. Estoy loco!)
El brazo.

[*Se le da Marcela*]

Juliana. (Ya está tan hueco.)

Agapito. La sombrilla.

[*La toma de Juliana.*]

¡Bravo, bravo!

¿*Allons?* (Mi ventura alabo.)

Marcela. (Me divierte este muñeco.)

ESCENA III.

JULIANA.

Sola estoy, y esta pereza...

Vamos, el viento del Sur

74. *tacamaca*.— Oleorresina producida por diversos árboles en Filipinas, Madagascar, Venezuela y Méjico.

me desalienta. Tenía
que arreglar el de la señorita; pero
para trabajar en tul
no estoy ahora. ¿Y qué haré?
¿Murmurar? El avestruz
de Juanillo no está en casa,
Bonifacio es un gandul,
la cocinera... ¡Ah! Gertrudis,
que ayer vino de Gallur,
y ahí en la casa de al lado
sirve a don Pedro Eguiluz...
Sí, sí; ¡Qué buena muchacha!
Y yo no le he dicho aún...,

[*Asomada a un balcón.*]

¡Paisana! ¡Gertrudis! —¡Hola!
Ya viene.

[*se supone que habla con ella desde otro balcón.*]

Tal cual, ¿Y tú?—

Me alegre.— ¿Sí? Ganas poco.
Yo cuatro duros y algún
regalillo, porque mi ama,
Dios le dé mucha salud,
es generosa y me quiere;
así tengo yo un baúl
que da gozo. Te aseguro
que mi eterna gratitud...
Su tío don Timoteo
es un pedazo de atún,
cominero, impertinente...
¡Qué lastima de ataúd!
Tan plomo para explicarse,

que cuando dice *según*,
si detrás no va el *conforme*
no está contento. ¡Jesús!
Y luego me da una guerra
con su palomar, con su...
Vamos, bien dijo quien dijo
que el servir es mucha cruz.
Mi ama, como viuda y rica,
goza de su juventud;
¡oh! pero con juicio, aunque esto
no es hoy día muy común.
No le faltan aspirantes;
pero ella, sea virtud,
sea orgullo, o lo que fuere,
no se ha decidido aún
por ninguno. Hay un poeta
que la mira de trasluz,
suspira, gime, se arroba
y no pronuncia una Q.
Reverso de la medalla
es un compadre andaluz,
capitán de artillería,
que lo mismo es entrar, ¡prum!
estalló la bomba. Aquella
no es boca, no, que es obús.
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*,⁷⁵
siempre hablando de piruetas,
y del solo y de la *pul...*
Hombre que iría al Japón
por bailar un *padedú*,⁷⁶
y siempre con golosinas...
¡Así está él que no echa luz!
Y dale con si el peinado
ha de llevar *marabús*,⁷⁷
y si es color más de moda
el de *hortensia* que el azul;
si el corsé... Mas viene gente.
Ya nos veremos. Abur.

ESCENA IV.

JULIANA. D. AMADEO.

Amadeo. Julianita, Dios te guarde.
Juliana. ¡Oh, señor don Amadeo!
Amadeo. ¿Y tu ama?
Juliana. Salió a paseo.
Amadeo. ¡Que siempre venga yo tarde!
Juliana. Ahí está don Timoteo.

75. *Mai piú*.— Fragmento de ópera de moda.

76. *padedú*.— Paso a dos (del francés *pas de deux*). Tipo de danza entre dos personas. También aparece en otras comedias de Bretón, como *El intendente y el comerciante* o *La escuela del matrimonio*.

77. *marabús*.— Adorno hecho de plumas de una cigüeña que lleva este nombre y que es (o era) ave sagrada entre los moros. La palabra proviene de una pronunciación vulgar africana *muràbit* 'ermitaño' sobre la que se forma el francés *marabout* y de aquí el castellano *marabú*.

- Amadeo.* Mi corazón sólo anhela
ver a la hermosa Marcela;
y no viéndola mi amor,
ese prosaico señor
me cansa, no me consuela.
- Juliana.* Puede que lejos no esté.
- Amadeo.* ¿Quién?
- Juliana.* Mi ama.
- Amadeo.* Dímelo. Iré...
- Juliana.* En cuatro saltos...
- Amadeo.* Al fin,
¿no me dirás dónde fue?
Habla.
- Juliana.* Ha bajado al jardín.
- Amadeo.* ¿Al jardín? Tú, según creo,
te burlas de un afligido.
¿no dijiste?...
- Juliana.* Que a paseo
salió. Y en esto ¿He mentido
al señor don Amadeo?
- Amadeo.* No, mas tu chanza enfadosa
el tiempo me hace perder.
¡Oh Marcela! ¡oh prenda hermosa!
Vuelo al jardín ¡oh placer!
¿Hay suerte más venturosa?
Allí entre el verde arrayán
le diré mi tierno afán,
y que enamorado, muerto...
¿Está sola?
- Juliana.* No por cierto,
que la acompaña un galán
- Amadeo.* ¡Ah!

- Juliana.* (Se quedó tamañito.)
- Amadeo.* ¡Ingrata y fatal mujer!
- Juliana.* ¡Oh! no es tan grave delito.
- Amadeo.* ¿Y quién pudo merecer...
- Juliana.* El señor don Agapito.
- Amadeo.* ¿Don Agapito? Ese mono...
No le temo; le desprecio;
mas al pesar me abandono
al ver que me usurpa un necio
dicha que tanto ambiciono.
- Juliana.* ¡Grande es sin duda el amor
que le inspira a usted mi ama.
- Amadeo.* Sí, mas ni un solo favor
paga mi amorosa llama,
y moriré de dolor.
¿Quién al mirarla tan bella,
quién no se abrasa de amores?
¿Quién no delira por ella?
Envidia tengo a las flores
que están besando su huella;
envidia al aire sutil
que en torno juega lascivo
de su cabello gentil;
y al ruiseñor que festivo
la canta diosa de Abril;
y a la fuente cristalina
que murmurando la llama;
y en la enramada vecina
envidia tengo a la grama
si en ella, ¡ay Dios! se reclina.
Envidio al rojo clavel
que la ofrece su carmín,

Juliana. envidio a todo el verjel...,
y a don Agapito en fin
porque la acompaña en él.
¡Qué relación tan discreta,
y cómo huele a azahar
a tomillo y a violeta!
para eso de enamorar
no hay hombre como un poeta.
¡Bien haya su boca, amén,
que con elocuencia tal
pinta el favor y el desdén!
Ellos suelen sentir mal,
pero ¡lo dicen tan bien!

Amadeo.

Juliana.

Mas mi señora bella,
¿por qué cuando está presente
esos labios siempre sella?
¡Conmigo tan elocuente,
y tan cartujo con ella!
Declare usted su pasión,
porque mentales amores
ya de este siglo no son.

Amadeo.

Juliana.

Yo temo que sus rigores...
¡Eh! No es tan fiero el león.
Es preciso ser más franco.
Ser cobarde con las damas
es querer quedarse en blanco.
No se ande usted por las ramas.
Herrar o quitar el banco.

Amadeo.

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

- Juliana.* ¡Hola! Vence según eso
al amor la vanidad.
- Amadeo.* Si Julianita quisiera,
pues tan tímido nací,
y es de mi bien camarera...
- Juliana.* ¿Qué?
- Amadeo.* Sé tú mi medianera.
- Juliana.* ¡Yo!
- Amadeo.* Declárate por mí.
Yo te ruego.....
- Juliana.* ¡Bueno es esto!
¡Pues, qué! ¿No tiene usted lengua?
O por ventura mi gesto....
- Amadeo.* Puedes servirme sin mengua,
que mi amor es puro, honesto.
¡Ah! si venzo sus desvíos...
- Juliana.* 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.
- Amadeo.* ¡Oh dicha! A tal beneficio
no hay humano galardón.
Si fueses tú camarera
de las que andan por ahí,
dinero y joyas te diera;
mas veo prendas en ti
superiores a tu esfera.
Tu talento es sin igual,
y mi pluma no profano...

Sí, voy a escribirte ufano
el más lindo madrigal
que se ha escrito en castellano.

Juliana. ¡Pues! Dádiva de poeta.
¿Y con esa fruslería
me paga usted la estafeta?

Amadeo. ¡Oh! La dulce poesía...

Juliana. ¡Buen dinero es la Gaceta!
Aunque tenga yo talento,
y guste de madrigales,
perdone usted si no miento,
daría por veinte reales,
no un madrigal, sino ciento.
Yo agradeciera, no obstante,
tal honor, fineza tal,
oh caballero galante,
si envuelto en el madrigal
me diese usted un diamante.

Amadeo. ¡Oh Pimpleas⁷⁸! No escuchéis
tan horrorosa blasfemia.
¡Huid, oh Musas! ¿Qué hacéis?
y hasta Rusia no paréis,
aunque os coja la epidemia.
¡Que tú discreta te llames,
tú que en el alma cobijas
pensamientos tan infames!

78. **Pimpleas.**— Es muy frecuente la utilización de alusiones mitológicas grecolatinas en las obras de Bretón. Suelen referirse, por lo general, a los mitos más usuales, aquellos que el lector-espectador podía reconocer o descodificar sin dificultad. Pimpleas es denominación de las Musas, deidades mitológicas, hijas de Zeus y Mnemosine (la Memoria), que, presididas por Apolo, habitan el Parnaso o el Helicón y protegen artes y ciencias.

(*) El cólera morbo, que a la sazón hacía estragos en aquellas tierras.

Juliana. Pues ¿yo...

Amadeo. Calla, no me aflijas.

*¡Oh auri, auri sacra fames!*⁷⁹

[*Da una moneda a Juliana*]

Toma, pues dinero quieres,
y perteneces, mezquina,
al vulgo de las mujeres.

Mayor será la propina
si con celo me sirvieres;
ya que por raro portento,
cuando las Musas están
en tan triste abatimiento,
no me pudro en un desván
descamisado y hambriento.

Toma, que la dulce lira
sólo consagro a la hermosa
por quien el alma suspira;
no a fámula codiciosa
que solo tedio me inspira.—
¡Ah! perdona. Loco estoy.
No te enojés.

Juliana. Bagatela.

Tan quisquillosa no soy.

Amadeo. Hazme dueño de Marcela
y cuanto quieras te doy.

Juliana. ¿No baja usted al jardín?

Amadeo. No, que me siento con vena,
y quiero a mi serafín
hacer una cantilena.
Abreme su camarín.

79. *Auri, auri sacra fames.*— Verso de la Eneida de Virgilio (III, 57), *auri sacra fames*, 'detestable sed de oro'.

Juliana. Vaya usted, que abierto está.
Amadeo. [*Distraído*]
Voy, voy. La primera estrofa...
[*Se retira gesticulando como quien compone versos.*]
Juliana. La cabeza perderá,
y luego si una se mofa...

ESCENA V.

JULIANA. D. MARTÍN.

Martín ¡Oh Juliana! ¿Cómo va?
Juliana. (Otro loco rematado.)
Muy bien, señor don Martín.
Martín Mucho de verte me agrado.
Desde Cádiz a Pekín
no hay un cuerpo más salado.
Juliana. Es favor que...
Martín No, mujer.
Y ese color... ¡cosa rara!
Y el cutis... No hay más que ver.
Hoy has estrenado cara.
Juliana. ¡Yo!
Martín No es esa la de ayer.
Te juro que desde ahora,
a no haberme ya flechado
la viudita encantadora...
¡Ah! pero aún no he preguntado
por el bien que mi alma adora.
¿Salió ya del tocador?—
¡Que un hombre de mi calibre
esté perdido de amor!—
Y ella independiente, libre,

fresca, tranquila... ¡Qué horror!—
¿Qué hace el viejo estafalario?
¿Recompone el nacimiento,
o le echa alpiste al canario?—
Hoy pasó mi regimiento
revista de comisario.
La vida de un militar
es vida perra, Juliana.
Suena el clarín. ¡A montar!
y por tarde y por mañana...
Es cosa de reventar.
Conque anda, sé diligente.
¿Puedo entrar? Pasa recado.—
El vecino encanijado
ahí estará. ¡Vaya un ente!
Ya me tiene estomagado.—
¿No respondes? Tú estás lela.
¡Si usted no me deja hablar!
Martín Vamos ¿Dónde está Marcela?
Juliana. Ha bajado a pasear.
Martín ¿Al Prado⁸⁰? ¿en la carretela?
Juliana. No. Al jardín.
Martín ¿Con el pelmazo
de su tío?
Juliana. No, señor.
Bajó...
Martín Terrible embarazo
es un viejo... ¡Ah! ven, primor:
te quiero dar un abrazo.
Juliana. ¡Eh! ¿Qué hace usted?

80. **El Prado.**— Famoso lugar de paseo del Madrid de la época. Véase, M. Herrero, *Madrid en el teatro*. Madrid, C.S.I.C., 1963.

Martín No hay escape.
¡Eh! si al fin me has de querer,
¿de qué sirve... ¿Ay, mona!...
[*Va a abrazarla, y Juliana, encogiendo el cuerpo, se le huye y le deja con los brazos abiertos.*]
Juliana. ¡Zape!

ESCENA VI.

D. MARTÍN.

Se escapó. ¡Cómo ha de ser!
Pero como yo la atrape...
Ea, vamos al jardín...
Mas ¿quién sube? ¡Hola! Es la viuda,
y el enfadoso arlequín
la acompaña; sí, no hay duda.
¡Formidable paladín!

ESCENA VII.

MARCELA. D. MARTÍN. D. AGAPITO.

Marcela. ¿Usted por aquí, mi amigo?
Muy buenos días.
Martín. Estoy
a los pies de usted, señora.
Agapito. Saludo a usted...
Martín. Servidor.
[*Se sienta Marcela, y en seguida don Martín a su derecha y D. Agapito a su izquierda.*]
Marcela. Hoy hace un día admirable.
Agapito. Casi, casi pica el sol.
Martín. Se equivoca usted: no pica.

Agapito. A mí sí.

Martín. Pues a mí no.

Agapito. Eso va en naturalezas.
[*Don Martín habla al oído con Marcela.*]

Yo tengo una complexión...

Vaya una pastilla...

[*Se la presenta.*]

Martín. [*Sin tomarla.*] Gracias.

Marcela. [*Aparte con D. Martín.*]

No me tengo...

Agapito. Es de licor...

Marcela. Por un monstruo...

Agapito. Una pastilla...

Marcela. Pero el cielo no me dio
las gracias que usted pondera.

Martín. Pues no es exageración.

Esos ojos, esa boca
son obra del mismo Amor.

Modestia sin sosería,
gracia sin afectación...

Y luego habrá quien alabe

las bellezas de Moscou,

de París, de Filadelfia,

de Edimburgo, del Japón...

¡Eh! No hay nada comparable

con el gracejo español,

con ese garbo, ese brío...

En la boca de un cañón

me vea yo si...

[*Tropieza con su brazo en el de don Agapito, que seguía
ofreciéndole su pastilla.*]

¿Qué es eso?

Agapito. Una pastilla...

Martín. ¡Eh! no soy
amigo de golosinas.

Agapito. Suavizan mucho el pulmón.

Martín. ¡Eh! ¿Soy yo tísico? ¡A mí
pastillas!...

[*Don Martín sigue hablando aparte con Marcela.*]

Agapito. Pero... (¡Es atroz!)

Marcela. ¡Dejaría usted de ser
andaluz! En fin, le doy
mil gracias por la lisonja.

Martín. Lo digo de corazón.

Si no lo sintiera así
no dude usted que...

Marcela. Mejor.

Así lo agradezco más.
Tengo una satisfacción
en gustar a mis amigos.
Ni dengosa ni feroz,
no me quiero parecer,
aquí para entre los dos,
a esas que arañan a un hombre
cuando les dice una flor;
o bien fruncen el hocico,
y con zalamera voz,
clavando en tierra los ojos,
suelen responder: "Favor
que usted me hace.— ¿Sí? ¿De veras?
¡Para que lo crea yo!-
¡Eh! No diga usted esas cosas,
que me cubro de rubor.-
¡Oh, qué malos son los hombres!-

Vaya, calle usted por Dios...”
Y nunca saben salir
de este mismo diapasón.

Martín. Nunca he gustado de tontas.

Agapito. Pues las hay de tan precoz
talento, que...

Marcela. El hombre fino,
de mundo, de educación,
es galante con las damas,
y, siempre que su pudor
no ofenda, si las requiebra
cumple con su obligación.
Porque eso de si el *poplín*⁸¹
es más de moda que el *gró*;⁸²
si recibió más aplausos
el contralto que el tenor;
“¿se divierte usted? ¿estuvo
muy concurrido el salón?...
son ripios insustanciales,
por más que entre col y col
se suela mezclar un poco
de amable murmuración.

Agapito. Ciertamente...

Marcela. Ni a una dama
se le ha de hablar del Mogol,
de la guerra de los rusos,

81. *poplín*.— (Del francés *popelina*). ‘Tela de algodón o de seda, muy usada para camisas de hombre, que tiene algo de brillo.’ Es voz que también aparece en la obra de Galdós (*La de Bringas*) y en la de Mesonero Romanos.

82. *gró*.— (Del francés *gros*). ‘Tela de seda sin brillo, más gruesa que el glase y de más cuerpo que el tafetán.’ También aparece en otras obras de Bretón (*La Minerva, Mi dinero y yo*) y de Galdós (*Fortunata y Jacinta, León Roch, La de Bringas*) y en la de Mesonero Romanos.

de si vino el paquebot
de la Habana, de...
Martín. A las bellas
se les debe hablar de amor.
Agapito. Y cuando más de algún baile,
de alguna...
Martín. [*A Marcela.*]
Prendado estoy
de esa gracia peregrina.
Agapito. Marcelita... (Se acabó:
no me deja meter baza.
[*Se levanta.*]
¿Hay hombre más hablador?)

ESCENA VIII.

MARCELA. D. MARTÍN. D. AMADEO. D. AGAPITO.

Amadeo. (¡Eh! ya acabé mi letrilla.
Jamás Apolo...) Señora...
Marcela. Beso a usted la mano.
Martín. ¡Oh, primo!—
Pues, señor, vuelvo a mi historia.
[*Habla al oído con Marcela.*]
Amadeo. (¡Ingrata! ¡Apenas me mira;
me saluda desdeñosa,
y habla con otro en secreto!
Yo no sé cómo soporta
tantos ultrajes mi amor.)
[*Se pasea.— D. Agapito, aburrido, se pone a trabajar
en su cordón.*]
Marcela. ¡Que siempre ha de estar de broma
este don Martín!

Agapito. [A D. Amadeo.]

Amigo,
poco favorable sopla
el viento para nosotros.
Don Martín es quien la logra.
Mire usted ¡qué amartelado,
qué ufano está... No me importa.
Yo sé bien que si Marcela
de algún galán se enamora
será de mí, porque al cabo
y al fin, aunque no me toca
alabarme... ¡Ah qué ocurrencia!
¿Por qué no hace usted unas coplas
satíricas contra ese hombre
que tanto nos encocora⁸³?

Amadeo. No estoy para coplas.

Agapito. Pero...

Amadeo. Ni jamás contra personas
determinadas...

Agapito. No le hace.
La venganza es muy sabrosa.
Pero, ya se ve, no siempre
las deidades de Helicon⁸⁴...
¿Y qué tiene usted entre manos
ahora?

Amadeo. Nada. (¡Qué mosca
es el hombre!)

Agapito. ¿Algún soneto
a los desdenes de Flora?

83. **encocora**.— 'Fastidia, molesta con exceso?' (*DRAE*). Bretón también emplea esta palabra en *Por no decir la verdad*.

84. **Helicon**.— Vid. nota 78.

- ¿Algún agudo epigrama?
¿O bien algunas estrofas...
Amadeo. ¡Hombre!...
Agapito. ¿O quizá algún poema
al céfiro y a la aurora?
Amadeo. No pienso...
Agapito. ¿Alguna elegía?
¿Alguna oda? ¡Oh! las odas...
Amadeo. No, señor. Voy a escribir,
no con tinta, con ponzoña,
una sátira sangrienta
contra hombrecillos de alcorza⁸⁵,
que sólo tienen talento
para bailar la gavota⁸⁶;
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...

85. **alcorza**.— ‘Pasta muy blanca de azúcar y almidón, con la cual se suelen cubrir varios géneros de dulces y se hacen diversas piezas y figurillas.’ (*DRAE*)

86. **gavota**.— (Del francés *gavotte*, referido a la ciudad de *Gap*). ‘Especie de danza grave entre dos personas, hoy en desuso, en la que, como peculiaridad frente a otras danzas graves, los bailarines levantaban los pies del suelo.’ También utiliza esta voz Bretón en *Elena*, *Muérete y verás!* y *El pelo de la dehesa*.

y en fin, con necias preguntas
me fastidian, me sofocan.

Agapito. Ya pero eso ha de entenderse
con quien...

Marcela. Dobleemos la hoja,
don Martín, y guarde usted
para quien no le conozca
esas frases de cartilla.

Martín. ¿Y por qué ha de ser lisonja,
y no...

Marcela. ¡Por Dios, don Martín!
Mire usted que no soy tonta.

Martín. (Otra será su respuesta
cuando me declare en forma.)

Marcela. Amigo don Amadeo,
¿teme usted que se le coman?
¿cómo así tan retirado?

Amadeo. Quien de prudente blasona,
señora mía, se aleja
si conoce que incomoda.

Marcela. ¡A mí incomodarme usted!
Con decirlo me sonroja.
Don Martín me estaba hablando,
y como siempre es chistosa
su conversación...

Martín. (Yo venzo.)

Marcela. Me hacen gracia hasta las bolas
que suele ensartar.

Martín. ¡Marcela!

Marcela. Yo le oigo como una boba.
Ni era cosa de dejarle
con la palabra en la boca.

- Agapito.* ¡Sí, fácil es!
- Martín.* Yo protesto...
- Marcela.* Bien está; pero mi norma
es ser imparcial con todos
mis amigos.
- Amadeo.* Si yo...
- Marcela.* Ahora
soy de usted.
- Amadeo.* [Sentándose.] (¡Oh dulces ojos!
¡Oh voz que el alma me roba!)
Marcelita...
- Marcela.* ¿Piensa usted
publicar alguna obra
de su ingenio?
- Martín.* Mal hará
si no es alguna espantosa
novela donde haya espectros,
y violencias, y mazmorras,
y almas en pena, y suicidios...
y en fin, eso que está en boga.
Sobre todo, gran cartel
con cada letra tan gorda,
y te haces hombre. Si aspiras
a merecer la corona
de escritor discreto, puro;
si cuidas más de tu gloria
que del dinero, ¡ay de ti!
Ningún cristiano te compra.
- Amadeo.* No me desvela el afán
de verme impreso. ¡Es tan poca
la confianza que tengo
en mis versos...

Marcela. Es muy propia
del verdadero saber
la modestia.

Amadeo Usted me honra.
(¡Oh bella!)

Marcela. Mas yo, que soy
su amiga y admiradora,
y por usted me intereso
tanto...

Amadeo. (¡Bien haya tu boca!)

Marcela. Siento que versos tan lindos,
y que justamente elogian
sujetos de ciencia y gusto,
el público desconozca,
cuando hace gemir las prensas
tanta fementida copla.

Amadeo. (¡Ah!...) La aprobación de usted
es mi más satisfactoria
recompensa.

Agapito. (Estoy volado.)

Martín. ¿De qué valen las cien trompas
de la fama⁸⁷? Quien merece
la aprobación de una hermosa...
Cuando voy yo a la cabeza
de mi veterana tropa,
y agitando el abanico
con sonrisa que enamora
alguna humana deidad
me saluda,... vaya, es cosa

87. **las cien trompas de la fama.**– La Fama es diosa mitológica. Hija y mensajera de Zeus, representaba la propagación por el mundo de los hechos extraordinarios; por ello era representada con cien trompetas.

de perder el juicio.— Estando
mi escuadrón en Tarragona...
A propósito, hoy me ha escrito
el ayudante Mendoza.
[*Se levanta Marcela, y enseguida
todos, menos D. Agapito.*]
¡Qué buen muchacho! Se casa
por poderes en Daroca
con una... Don Agapito,
deje usted esa maniobra.
¿Qué diablo...

Agapito. Sí, ya la dejo,
que no estoy de humor. Las borlas
para mañana.
[*Se levanta.*]

ESCENA IX.

MARCELA. D. AMADEO. D. MARTÍN.
D. AGAPITO. D. TIMOTEO.

Timoteo. ¡Oh señores!
Tanta dicha, tanta honra...
Martín. ¡Oh amigo mío!
Timoteo. Yo estaba
arriba con las palomas...
Amadeo. ¡Las tres!
[*Va a tomar el sombrero, y lo mismo
D. Agapito y D. Martín.*]
Timoteo. ¡Alto! No se van
ustedes: quiero que coman
con nosotros.
Amadeo. Por mi parte...

Timoteo. ¡Cómo! Ninguno se oponga,
se resista a mi convite,
a mi obsequio.

[*A la puerta.*]

Juan, la sopa.

Martín. Pero...

Timoteo. No hay pero que valga.
No somos gente tan sobria,
tan frugal, que nuestra mesa
se asuste por tres personas,
por tres convidados más
o menos.

Marcela. Soy muy gustosa
en que ustedes me acompañen.

Martín. Acepto pues.

Timoteo. Buena olla;
quiero decir, buen cocido
no ha de faltar, y unas ostras,
que no se comen mejores
en la fonda de *Perona*.

Amadeo. Con mucho placer...

Agapito. No debo
despreciar...

Timoteo. Sin ceremonia,
sin cumplimiento. No gusto
de etiquetas enfadosas.—
Ea, al comedor conmigo.—
¿Qué haces tú que no te apoyas
en un brazo...

[*Los tres se lo ofrecen, y Marcela
toma el de D. Agapito, que está más cerca.*]

¡Bravo! Adentro.

[*Se lleva como a remolque a D. Martín y a D. Amadeo.*]
Martín. (¡Maldito goloso!...)

ESCENA X.

D. AGAPITO. MARCELA.

Agapito. (¡Hola!
Me prefiere.) Marcelita,
si usted a mal no lo toma,
después de comer quisiera...
Marcela. ¿Qué?
Agapito. Hablar con usted a solas.
Marcela. Muy bien. (¿Qué querrá decirme?)
Agapito. (¡Qué de finezas me otorga!
¡Si digo yo que mi amor
navega con viento en popa!)

ACTO SEGUNDO

ESCENA I.

MARCELA. JULIANA.

- Juliana.* Pronto deja usted la mesa.
Marcela. Ya han levantado el mantel;
no tienen por qué quejarse.
Les he servido el café,
y huyendo de los cigarros,
que maldiga Dios, amén,
aquí me vengo, Juliana.
Juliana. Pero esa es mucha esquivez,
señorita. ¿Qué dirán
viendo que se aleja usted
tan pronto?
Marcela. ¿Qué han de decir?
Que preciándome de ser
amiga suya, los trato
con franqueza.
Juliana. Eso está bien,
y en punto a conversación,

ya que usted no se la dé
harto la suple su tío,
que habla él solo más que diez;
mas no es esa la cuestión,
sino...

Marcela.

¿Qué?

Juliana.

Que a mi entender,
motivos menos triviales
harán sensible y cruel
esa retirada.

Marcela.

¡Cómo!

Yo no te entiendo.—

Juliana.

¡Pues qué!

mi señorita ¿no sabe
que el invencible poder
de dos ojos hechiceros
cautivos tiene a los tres?

Marcela.

¿Qué estás diciendo?

Juliana.

En verdad,

señora, no es menester
ser profeta para eso.
El amor luego se ve,
y en materias semejantes
es un lince la mujer.

Marcela.

Pues yo, que tal no he notado,
no lince, topo seré.

Juliana.

¿Disimula usted conmigo?
Eso, señora, es hacer
agravio a mi descreción.
¿O desea usted tal vez
que le regale el oído?

Marcela. No por cierto. Pero ¿quién
te ha contado esas patrañas?
En nuestro trato ¿qué ves
sino una amistad sencilla...

Juliana. Me gusta la sencillez.
Digo a usted que están prendados
de esos hechizos. Lo sé
de buena tinta.

Marcela. Confieso
que muy galantes los tres
me suelen decir lisonjas,
que ni puedo reprender,
porque al fin las alabanzas
nunca se oyen con desdén,
ni les doy otro valor
que el debido al oropel
de cortesanas finezas.
Uno entre ellos suele ser
más pródigo de requiebros...

Juliana. Don Martín, sin duda.

Marcela. Pues,
pero yo le oigo, Juliana,
como quien oye llover,
porque es aquella cabeza
otra torre de Babel;
y tan pronto me enamora
diciendo que al rosicler
de la aurora dan envidia
mis ojos, y que el clavel
no es más rojo que mis labios,
y cosas de este jaez,
como me habla de un tordillo

que le envían de Jaén,
y del pienso, la parada,
la patrulla y el cuartel.

Juliana. Pues crea usted...

Marcela. Ahora dime,

¿no sería una sandez
el juzgarme yo querida,
solicitada por él?
Don Agapito me asedia,
y suele decir también
sus piropos; pero un hombre
que gasta todo su haber
en perfumes y pastillas,
víctima de su corsé,
bailarín afeminado,
¿cómo es capaz de querer?
Resta el poeta, y tú sabes
que es la suma timidez
para con las damas. Puede
que por mí perdido esté
de amor, y aun suele mirarme
con melosa languidez;
pero mientras no se explique
mal le puedo comprender.
En fin, tiempo ha que me tratan
todos ellos. La viudez
me da cierta independencia;
mas, aunque a solas me ven,
de ninguno he recibido
hasta ahora ni papel,
ni declaración verbal
por donde pueda creer

que me aman. Los tres me estiman,
y no fuera yo cortés
si tan finas atenciones
me negase a agradecer.

Juliana. Sin embargo, muchas veces,
mientras una no da pie,
callan los hombres y... Vamos,
ya sabe usted que soy fiel.
Ese cuerpo ha dado a todos
flechazo: sí; yo doy fe.
¿Cuál de los tres ha logrado
inspirar más interés...?

Marcela. Vete, que don Agapito
quiere hablarme a solas.

Juliana. ¿Eh?
¿Qué tal?

Marcela. Y aquí viene.

Juliana. Pronto
le verá usted a sus pies
tierno, rendido...

Marcela. ¡Bobada!
Algún nuevo *balancé*⁸⁸
querrá enseñarme, o quizá...

Juliana. Ello presto se ha de ver.
Yo me voy. (Ya por el pronto
cayó en el anzuelo un pez.)

88. *balancé*.— (Del francés *balancé*). 'Paso de baile en que se balancea el cuerpo al apoyarse alternativamente sobre un pie u otro.'

ESCENA II.

MARCELA. D. AGAPITO.

Agapito. Ahora, bella Marcelita,
que no está aquí el artillero,
y sobre la mesa el coplero
no sé si duerme o medita;
pues benévola ha querido,
colmándome de bondades,
darme a solas una audiencia,
prepare usted el oído...

Marcela. (Para escuchar necesidades.
¡Paciencia!)

Agapito. Sin vanidad, yo nací,
señora, con tal estrella,
que apenas hay una bella
que no delire por mí.
Yo las dejo suspirar
y, prendido en otra red,
las miro con menosprecio;
que a todas no puedo amar,
y mi alma...

Marcela. Prosiga usted.
(¡Qué necio!)

Agapito. Ya prosigo. el alma mía
sola usted ha cautivado
y a la de usted se ha ligado
por secreta simpatía.
No es dura roca Marcela,
no es insensible diamante
al tierno amor que me inspira.

Sé que por mí se desvela;
me lo prueba a cada instante...

Marcela. (¡Mentira!)

Permita usted...

Agapito. Seré breve.—

Pero sus ojos fatales
alientan a mis rivales,
y esta conducta es aleve.
Fijo yo en su corazón,
poco me debe afligir
algún amor transeúnte.

Marcela. Pero ¿qué demostración...

Agapito. Déjeme usted concluir.

Marcela. (¡Qué apunte!)

Agapito. Si a solas conmigo,
su sonrisa seductora
me prueba... [*Se ríe Marcela.*]

pues, como ahora,
que soy su más dulce amigo;
mas si viene el atronado
de don Martín..., ¡fuego en él!
o el mustio don Amadeo,
hago yo siempre a su lado
un ridículo papel.

Marcela. (Lo creo.)

Agapito. Pretendo, pues, y ya es hora,
que ese labio lisonjero
ponga fin con un te quiero
al ansia que me devora.

[*Viene D. Amadeo, Marcela le sale al
encuentro, y hablan aparte.*]

Entonces, si gloria tanta

que mi ventura completa
me disputa un temerario...
¡Calla! ¡Esta es buena! Me planta
para hablar con el poeta.
¡Canario!

ESCENA III.

MARCELA. D. AGAPITO. D. AMADEO.

- Marcela.* [Aparte con D. Amadeo.]
No, no me lo niegue usted;
ocioso es que disimule.
¡Si Juliana me lo ha dicho!
- Agapito.* (Merece quien esto sufre...
Pero no; estará picada,
y darme celos presume.)
- Amadeo.* Estaba solo, y supliendo
en mí al estro la costumbre,
una letrilla amorosa
por pasatiempo compuse;
pero está tan incorrecta...
- Agapito.* (Si me ve con pesadumbre
logra su objeto.)
- Marcela.* ¿Qué importa?
No es razón que se sepulte
en el olvido. Veamos.
- Amadeo.* Bien, con tal que no la escuche
don Agapito...
- Marcela.* ¿Y por qué?
- Amadeo.* No temo a una mala nube
tanto como a un necio.

Agapito. (¡Oh! sí,
aunque se finge voluble,
ella me ama. Lleva a mal
que sin motivo la acuse...
Bien puedo yo ser su amante
sin exigir que renuncie
a tener amigos.)

Marcela. Bien,
pues yo haré que desocupe
el puesto.— Don Agapito.
[*Se acerca a él.*]

Agapito. (¡Miren qué pronto sucumbel!)

Marcela. Quisiera... Perdona usted.

Agapito. (¿No digo?)

Marcela. Mandar por dulces...

Agapito. Aún he de tener pastillas
aquí... mas ¡son tan comunes!
Usted prefiere merengues;
¿no es cierto?

Marcela. Lo que usted guste.
(Yo no los he de probar.)

Agapito. No sé si en casa de Núñez
los habrá. Si no los tiene,
yo veré en los andaluces...

Marcela. No; yo mandaré a Juanillo...

Agapito. ¡Qué! ¡Si ese hombre es tan inútil...!

Marcela. Es verdad. Bien, vaya usted;
mejor será.

Agapito. Me confunde
tanta bondad. Voy volando.
(Ya no es posible que dude
de su amor. ¡Para que hiciera

tal distinción de ese fútil
poetilla, o del insigne
don Martín! ¡Ah, cuál me bulle
el corazón de alegría!
¡Digo a ustedes que se lucen,
señores míos!).

[A Marcela con misterio, y haciéndose
el interesante.]

Supongo

que...

Marcela. [Riéndose.]

Ya.

Agapito. Bien, bien; pero urge...

Marcela. Sí.

Agapito. [Muy satisfecho.]

Basta, basta. (Lo más
que resiste es hasta el lunes.)

ESCENA IV.

D. AMADEO. MARCELA.

Marcela. (¡Habrás títere más...) Vamos,
ya nadie nos interrumpe.

Lea usted esa letrilla.

Amadeo. Será fácil que me turbe.

Léala usted, si merece
tal dicha mi pobre numen,
y perdone mi osadía.

Marcela. (Temblando está.)

Amadeo. (Amor me ayude.)

Marcela. [Leyendo.]

"Letrilla a Laura."

Amadeo. (No sangre,
hielo por mis venas cunde.)

Marcela. “Mis ojos, que admiran
tu talle gentil,
y a los tuyos piden
cadena feliz,
y ven en tus labios
las Gracias reír,
te dicen, bien mío,
que muero por ti.

Si veo a tu mano,
que envidia el marfil,
del arpa divina
las cuerdas herir,
mi dulce embeleso,
mi gozo sin fin
te dicen, ¡oh Laura!
que muero por ti.

Tú ves abrasado
mi pecho latir
desque Amor me hiere
con dardo sutil.
Mis hondos gemidos,
mi llanto infeliz
te dicen sin tregua
que muero por ti.

Erato⁸⁹ desdeña
mi plectro⁹⁰ regir,
si no es que te canto

89. **Erato.**— Es la Musa del Himeneo y lleva como atributo la lira.

90. **plectro.**— ‘Inspiración y estilo’.

gloria de Madrid,
y en versos que aspiran
a eterno buril,
¡oh Laura! te juro
que muero por ti.

Cautivo en tus ojos
me consumo así
cual roto y perdido
capullo de abril.
Tú me ves, ¡oh Laura!
penando morir,
y quizá no sabes
que muero por ti.

Ya es vano el silencio.
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."

¡Oh qué preciosa canción!
(¿Seré yo esta Laura bella?)

Amadeo. Si hay algún mérito en ella,
es todo del corazón.

Marcela. No se llame sin ventura
quien maneja así la lira,
ni la belleza que inspira
tanto amor, tanta ternura.

Amadeo. ¡Ah! Si...

Marcela. Nombre imaginario

Laura sin duda será,
que los poetas allá
tienen otro calendario.
Y la razón es muy llana:
¿Quién en los versos tolera
a una Blasa o Baldomera,
Jerónima o Sinforiana?—
¿Y tanta es la perfección
de esa Laura? ¿Ha sido fiel
el poético pincel?
¿No ha habido exageración?

Amadeo.

[*Con entusiasmo.*]

Es de las gracias modelo,
la formaron los amores,
sus ojos encantadores
robaron la luz al cielo,
flores nacen donde pisa...

Marcela.

[*Remedándole.*]

Su dulce voz enajena,
y a las almas encadena
con su hechicera sonrisa;
su boca es fragante rosa
de Chipre... o de Jericó.—
¿Piensa usted que no sé yo
cómo se pinta a una hermosa?

Amadeo.

(Se burla. No me declaro.)

Marcela.

(¿Tendrá Juliana razón?)

Pero ¿quién en conclusión
es ese portento raro?

Amadeo.

No seré yo quien le nombre.

Marcela.

¿Es delito por ventura
el adorarla?

- Amadeo.* Es locura.
Marcela. ¡Locura! ¿Eso dice un hombre?
¿Es de áspera condición?
Amadeo. No, que su agrado enamora.
Marcela. ¿Es casada?
Amadeo. No, señora.
Más honesta es mi pasión.
Marcela. (Yo de mi duda saldré.)
¿Es amiga mía?
Amadeo. Sí.
Marcela. ¿Vive muy lejos de aquí?
Amadeo. No.
Marcela. ¿Quiere a otro?
Amadeo. No sé.
Marcela. Hoy la habrá usted visto.
Amadeo. Ya.
Marcela. ¿Puso mala cara?
Amadeo. No.
Marcela. ¿Le ha dado a usted celos?
Amadeo. ¡Oh!
Marcela. ¿Le ha hecho a usted preguntas?
Amadeo. ¡Ah!
Marcela. ¡Qué lacónico es usted!—
Vaya, tome su canción,
y a la primera ocasión...
Amadeo. ¡Ah! ya es inútil.
Marcela. ¿Por qué?
Amadeo. Porque su rigor me hiela.
Marcela. Cualquiera de esto se halaga,
y si tanto amor no paga,
lo agradecerá...

Amadeo. ¡Marcela!
Marcela. Tome usted sus versos.
Amadeo. ¡Oh!
Marcela. ¡Dale con tanto gemir!
Acabe usted de decir
que soy esa Laura yo.
Amadeo. [*Turbado.*]
¡Ah! si... Mi... La...
Marcela. [*Riéndose.*]
Si... Mi... La...
¿Me enseña usted el solfeo?
(Perdido soy; bien lo veo.)
Marcela. (Lástima y risa me da.)
Vaya, hable usted con franqueza,
monosílabo señor.
¿Soy yo causa de su amor?
Amadeo. ¡Oh desventura! ¡Oh flaqueza!
Marcela. De nada me maravillo;
y...
Amadeo. ¡Dura fuerza del hado!
Marcela. Vaya, hable usted o me enfado.
Amadeo. ¡Ay Marcela!
Marcela. ¡Ay tabardillo!
Amadeo. Conque al fin ¿he de romper
mi silencio?
Marcela. Sí; ya es hora.
Amadeo. Pues la que mi pecho adora...
Marcela. Ya no lo quiero saber.
Amadeo. ¡Ah!
[*Se deja caer sobre una silla.*]

ESCENA V.

D. AMADEO. MARCELA. D. MARTÍN.

Martín. ¡Gracias al cielo doy
que al fin ya libre me veo...

Marcela. ¿De quién?

Martín. De don Timoteo.
Bufando de rabia estoy.

Marcela. Pues ¿cómo?...

Martín. ¡Malditos sean
sus sinónimos eternos!
Hay hombres de los infiernos
que cuando hablan aporrean.
No acabara en quince días
a no hacerle yo acostar.
Y vuelta a su palomar,
y torna a sus profecías,
y retorna al nacimiento...
¡Digo! ¡Pues tenía traza
de dejarme meter baza!
¡Oh qué hablador tan sangriento!
Aquello era por demás.
Hija, ¡qué nube! ¡qué nube!
Intención mil veces tuve
de enviarle a Satamás.
No lo puedo resistir;
me desesperan, me endiablan
esos que hablan y hablan y hablan
sin respirar ni escupir.
Sirve en mi cuerpo un alférez,
que es hablador furibundo,
y se llama don Facundo

Valentín Pérez y Pérez.
No hay poder hablar con él
¡Sí, sí, facilito es eso!
En soltando la sin hueso
a ninguno da cuartel.
Un día se puso a hablar
conmigo; yo le quería
interrumpir. ¡Bobería!
Sintió que iba a estornudar.
En tan crítico momento
¿qué hace? La boca me tapa,
el estornudo se le escapa,
y prosigue con su cuento.
¡Digo! esto es ser hablador.
Pues con tanta algarabía,
por cartujo pasaría
al lado de ese señor.
Es mucha crueldad.
¡Válgame Dios, qué carcoma!...

Marcela.

Martín.

Marcela.

¡Cuenta con la maldición!
¡Pues, qué! ¿Me puede alcanzar?
No, a usted no, que es para hablar
la suma moderación.
Mas ¡oh prodigio admirable!
En el próximo aposento
a usted le ha dado tormento

un hablador perdurable.
Pues véame usted; yo sudo
de fatiga y de pesar
porque acabo de lidiar
con un sempiterno mudo.

Martín. ¡Mudo! Y ¿quién...

Amadeo. ¡Abrete, abismo!

Martín. ¡Calla! ¿No es mi primo aquél?—
Diga usted, Marcela, ¿es él
el mudo?

Amadeo. ¡Ay Dios!

Marcela. El mismo.

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

Martín. Pero ¿cuál es tu quebranto?
Amigos somos los dos.
Habla; di...

Amado. ¡Pluguiera a Dios
que no hubiese hablado tanto!

Marcela. Amor le saca de tino,
mas no sé quién le avasalla.
Si se lo pregunto, calla;
solloza si lo adivino.
Y por cierto que hace mal,
y procede como necio;
que de sensible me precio,
si no de sentimental.
Siento los males ajenos,
soy su amiga verdadera,
y satisfacer debiera

mi curiosidad al menos.
Pero si tanto le halaga
dentro del pecho su pena,
guárdesela en hora buena
y buen provecho le haga.

Amadeo. Yo...

Martín. ¡Quita allá, que eso es mengua!

¡Nada! a salir del barranco.-
A bien que yo soy más franco:
no me morderé la lengua.
Yo no soy nada hablador,
que de prudente me paso;
pero cuando viene al caso
hablo más que un sangrador.
Precisamente deseo
ahora más que nunca hablar:
¡tal dieta me ha hecho pasar
el señor don Timoteo!

[*A Marcela.*]

Ya que usted me da licencia,
y puesto que el Dios vendado
al más lego, al más callado,
da facundia y elocuencia;
basta, basta de tormento;
salga del pecho mi afán,
que estoy hecho un alquitrán,
y si no canto reviento.
No hay que dudar de mi fe
porque Dios me hizo soldado,
que Aquiles fue enamorado
y Marte lo mismo fue.
No sirve contra Cupido

el vestir férrea coraza,
que cual si fuera de estraza
la taladra el fermentido.
Harto he mostrado a mi dama
celebrando su belleza
la intensidad, la fiereza
de esta pasión que me inflama.
Ni el cuitado Beltenebros⁹¹,
ni cuantos de amor bramaron
a sus bellas regalaron
tantos, tan dulces requiebros;
mas temiendo sus enojos,
¡admiro mi cobardía!
no le he dicho todavía:
“muerto me tienen tus ojos.”
Mis intenciones son rectas;
bien lo puede conocer;
pero está visto, es mujer
que no entiende de indirectas.
Yo con mi amor no la ultrajo,
porque al fin soy caballero.
Pues pecho al agua. ¿Qué espero?
Echemos por el atajo.

Marcela. (¡Oh qué exordio impertinente!)

Martín. ¿Qué dice usted?

Marcela. Nada digo.

Prosiga usted.

Amadeo. ¡Ah!

Martín. Prosigo,
que ya he soltado el torrente.

91. **Beltenebros.**— Sobrenombre de Amadís, el héroe protagonista de la novela medieval de caballerías *Amadís de Gaula*, amante fidelísimo de su dama, Oriana.

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.
Gracias, discretas, bellas
y apacibles como el cielo,
¿cuál es el hombre de hielo
que no suspira por ellas?
Una entre todas domina,
como suele en los collados
entre tomillos menguados
alzarse gigante encina.
Por ella estoy con el Credo
en la boca⁹²... ¡Oh! y no, no es chanza;
si no cumple mi esperanza
dará conmigo en Toledo⁹³.
Si el hombre más insensible
la adora mal de su grado,
¿qué haré yo, desventurado?
¡Yo, que soy tan combustible!
Pues ese dulce martirio,
esa deidad de la tierra,
que me mueve tanta guerra,
que me infunde tal delirio;

92. **estar con el credo en la boca.**— “expr. fig. y fam. de que se usa para dar a entender el peligro que se teme o el riesgo en que se está.” (*DRAE*)

93. **dará conmigo en Toledo.**— Se refiere al manicomio de Toledo, famoso en la época.

ese apetecido bien,
esa suspirada aurora,
ese prodigio...

ESCENA VI.

D. MARTÍN. MARCELA. D. AMADEO. JULIANA.

Juliana. [Llega corriendo.]
¡Señora!
Martín. ¡Maldita seas, amén!
Juliana. Venga usted, que hay novedad
¡Yo estoy loca!
Marcela. ¿Qué ha ocurrido?
Juliana. Que Clitemnestra ha parido
con toda felicidad.
Martín. ¡Clitemnestra⁹⁴!
Juliana. ¡Pobrecita!
Marcela. ¡Oh qué gozo! ¿Y cuántos?
Juliana. Tres.
Martín. ¿Se puede saber quiénes...
Juliana. ¿Quién ha de ser? La gatita.-
Venga usted: el uno es negro,
el otro tiene collarín...
Marcela. Perdone usted, don Martín.-
Vamos, vamos.
[Se van corriendo.]

94. **Clitemnestra**.— El nombre propio, que en esta escena es referido a una gata, está buscado, obviamente, para producir el equívoco jocosos de la escena 8ª. Como es sabido, es, en la mitología griega, el nombre de la mujer y asesina de Agamenón, rey de los aqueos, que manda las tropas de su pueblo en el sitio de Troya.

ESCENA VII.

D. AMADEO. D. MARTÍN.

Martín. ¡Pues me alegro!

¡Oh mujer aleve, ingrata!
¡Con la palabra en la boca
me deja como una loca
porque ha parido la gata!

Amadeo. ¡Oh cielo!

Martín. ¡Tratarme así!
Si lo veo, y no lo creo!—
¿Qué dices de esto, Amadeo?
Responde.

Amadeo. ¡Triste de mí!

Martín. ¡Quedamos lindas figuras
para adornar un retablo!

Amadeo. ¡Ay!

Martín. Jeremías⁹⁵ del diablo,
ya la paciencia me apuras.
¿De qué te quejas, maldito?

Amadeo. De mi desdicha.

Martín. Si es tanta,
¡mala angina en tu garganta!...,
pon en las nubes el grito,
desahoga el corazón,
truenas; y no con esa calma
te estés repudriendo el alma,
amoroso moscardón.

95. *Jeremías*.— Se refiere al profeta de Israel que predijo la destrucción de Jerusalén.
Se lo relaciona con las lamentaciones o las muestras constantes de dolor.

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

[*Le hace levantarse.*]

deja de hacer
en ese rincón el búho,
y reneguemos a dúo
de esa funesta mujer.
Toma parte en mi rabieta,
y pues tanto me ultrajó,
llámala tú como yo
frívola, falsa, veleta.
Por mucho que tú te asombres
de su garbo sin segundo,
dí que Dios la ha echado al mundo
para acabar con los hombres.
Di conmigo, pues me mata:
“mujer inicua y sin fe,
¡permítame Dios que te dé
veinte arañazos la gata!”

Amadeo. No le haré yo tal agravio,
no tomaré tal venganza.
Sólo para su alabanza
osaré mover el labio.
Mientras con saña importuna
te quejas de su desvío,
yo la pondré, primo mío,
en los cuernos de la luna.
Diré que eclipsa la gloria

de Cleopatra, de Lucrecia⁹⁶,
y de aquella que en la Grecia
dejó perpetua memoria.
Diré que es cual otro Edén
aquel rostro afable, hermoso.
Diré que es grato y sabroso
hasta su mismo desdén.
Con tierna solitud,
si tanto puede mi acento,
encomiaré su talento,
ensalzaré su virtud.
Diré que es dulce, sencilla,
cuerda, apacible, donosa,
y diré en verso y en prosa
que es la octava maravilla.

Martín. ¡Qué fuego! ¡Qué ponderar!
Estoy de oírte pasmado.
O la viuda te ha flechado,
o yo no sé qué pensar.

Amadeo. ¡Ah! sí, mi pecho la adora,
y en él su imagen grabada...

Martín. ¡Mire usted con qué embajada
me sale el primito ahora!
Yo bien decía entre mí:
ese pisó mala yerba⁹⁷;
pero es tanta tu reserva...

96. **Lucrecia.**— Se refiere a la célebre dama romana que, violada por Sexto Tarquino, se suicidó para no sobrevivir a su deshonra.

97. **pisar mala hierba.**— No creo que el significado que ofrece el *DRAE* ('salirle a uno mal las cosas) sea el adecuado; considero más bien que su significado es el que ya puede verse en los *Milagros* de Berceo, algo así como 'tener el humor extraño'.

Nunca obsequiarla te vi...
Yo atendía a mi negocio,
y con afán no advertía...
Pues escucha: juraría
que tenemos otro socio.

Amadeo. ¡Otro! ¿Y quién?

Martín. Don Agapito.

Amadeo. Sí, pero en vano porfía.

Martín. Querer a ese hombre sería
imperdonable delito,
bien lo conozco. No obstante,
como amor todo es chiripas...

Amadeo. ¡Qué! ¡si da dolor de tripas
sólo el mirar su semblante!
Menospreciarle debemos,
porque a un bicho tan cuitado
le honraría demasiado...

Martín. Calla, que aquí le tenemos.

ESCENA VIII.

D. MARTÍN, D. AMADEO. D. AGAPITO.

Agapito. [*Con un cucurucho de dulces.*]
Todo Madrid he corrido
por traer de los mejores,
hasta que al fin... ¡Oh, señores!—
¿Y Marcela? ¿A dónde ha ido?
[*Don Martín y D. Amadeo rodean a D. Agapito,
y le hablan con mucho misterio.*]

Martín. A una solemne función.

Agapito. ¡A estas horas! No sospecho...

- Amadeo.* Está postrada en su lecho...
la viuda de Agamenón.
- Agapito.* ¡Eh, señores! Esa chanza...
- Martín.* No es ilusión.
- Amadeo.* ¡Oh maldad!
¡Oh perfidia!
- Martín.* ¡Oh liviandad
que está clamando venganza!
- Agapito.* Vaya, basta de tramoya,
que es para aspar a cualquiera...
- Martín.* ¡Oh Atrida⁹⁸! ¡Más te valiera
haber fenecido en Troya!
- Agapito.* ¡Pues digo que es buen humor...
- Amadeo.* ¡Ay, señor don Agapito,
tres de una vez! ¡Oh delito!
- Martín.* ¡Y el uno es negro! ¡¡¡Qué horror!!!
- Agapito.* Véame yo confundido
si entiendo un solo vocablo.
- Amadeo.* ¡Silencio!
- Agapito.* Pero ¿qué diablo...
- Martín.* ¡Chist!... Clitemnestra ha parido.
- Agapito.* ¿Clitemnestra? Por mi abuela...
- Martín.* ¿Quiere usted que lo repita?
- Agapito.* [*Dando palmadas.*]
¡Ah! ya entiendo. La gatita,
la gatita de Marcela.
¡Por vida... Me alegro mucho.
Voy corriendo, voy a ver...
[*Despidiéndose.*]
Señores...

98. *Atrida*.— Se refiere, dentro de la broma, a Agamenón, el marido y víctima de la Clitemnestra clásica.

Martín. ¿Puedo saber
qué encierra ese cucurucho?
Agapito. Son merengues, capuchinas,
almendras garrapiñadas,
yemas acarameladas,
y pastillas superfinas.
Gusta usted, don Amadeo?
¿Y usted?
Martín. La ventura alabo
de don Agapito. ¡Bravo!
Ya hay dulces para el bateo.
Corra usted.
Amadeo. Corra usted, sí.
Mi enhorabuena le doy.
Martín. Cuidarla mucho.
Agapito Voy, voy.—
El negrito para mí.

ESCENA IX.

D. MARTÍN. D. AMADEO.

Martín. ¿Has visto, primo, en tu vida
más ridículo animal?
Amadeo. Ya se iba amoscando un poco.
Martín. ¡Oh! y si él se enoja es capaz...
de caerse muerto.— Pero
dejémosle acariciar
a su Clitemnestra, y vamos
a otra cosa más formal.
¿Conque amas a la viudita?
Amadeo. ¿Y quién, oh primo, verá
tantas gracias en su rostro,

quién su talle celestial
sin sentir dentro del pecho
un amoroso volcán?

Martín. A mí también me ha gustado
más de lo que es regular;
y por cierto no esperaba
que fueses tú mi rival.
Yo creí que, satisfecho
con merecer su amistad,
no aspirabas a la dulce
coyunda matrimonial.

Amadeo. Tampoco yo imaginaba
que fueses tú su galán.

Martín. ¡Poeta y amar de veras;
es cosa particular!

Amadeo. ¿Y qué diremos de ti,
andaluz, y capitán?

Martín. Como que iba yo a pedirte
me hicieses un madrigal
para pintar a Marcela
mi dulce cautividad.

Amadeo. Yo me iba a valer de ti
para decirle mi afán.

Martín. Pues querernos a los dos
no es posible.

Amadeo. Claro está.

Martín. Dejarla es duro; matarnos...
sería una necedad.—
¿Qué haremos?

Amadeo. Querido primo,
ya sabes tú cuán fatal

soy en amores. La adoro.
Sólo la tumba podrá
de mi triste corazón
la activa llama apagar;
mas, sea que no merezco
tan peregrina beldad,
sea que con tantos ayes
la he llegado a fastidiar;
bien conozco que Marcela
no será mía jamás.
Tú sabes mejor que yo
la ciencia de enamorar.
Yo soy tímido en extremo;
tú eres en extremo audaz:
a mí no me da esperanzas;
acaso a ti te las da.-
Yo te cedo su conquista:
sí, Martín, y de este umbral
apartado para siempre,
triste, desvalido, ¡ay!
lloraré mi desventura
en amarga soledad.

Martín. ¡Ah, ah!... Déjame reír.

Amadeo Conque estoy para expirar,
¿y te ríes?

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

Amadeo. ¡Cómo! ¿Tú dudas, Martín
que mi amor...?

Martín. No dudo tal,
pero hablemos con franqueza,
pues nos conocemos ya.
Hoy por Marcela suspiras;
mañana suspirarás
por otra.

Amadeo. Yo soy sensible;
yo no vivo sin amar.

Martín. Pues por eso mismo es fácil
que rinda tu voluntad
otra Filis, u otra Laura,
amartelado zagal.—
Tres damas te he conocido
desde el día de San Juan.
La cuarta es Marcela.— Vamos,
dime ahora la verdad:
¿No te atreves con la quinta?
no hay en tu pecho lugar
para hospedarla? ¿Qué diablos!
Aunque sea en el zaguán.

Amadeo. Aún me harás reír, Martín,
y eso es una iniquidad.

Martín. 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.
Cuando la veo me inflamo,
pierdo la chaveta, y más
si me esgrime aquellos ojos
que tanta guerra me dan.

Confieso que si lograra
su mano, fuera el mortal
más dichoso; pero, amigo,
no me dejaré enterrar
como amante de novela
si calabazas me da.

Amadeo. Pero en suma, ¿qué partido
tomaremos?

Martín. Declarar
formalmente nuestro amor
a la viuda, y cada cual
ver cómo puede rendirla.
No es mucha temeridad,
que ella nos anima a todos
con su carácter jovial.
Manos a la obra, Amadeo.
¡Al grano! que lo demás
es perder el tiempo. Al que venza
su fortuna le valdrá,
y el que quedare vencido
ceda el campo a su rival.

Amadeo. Pues lo quieres, me conformo.

Martín. Entre tanto dame acá
esos cinco. Siempre amigos.

Amadeo. Siempre amigos.— Y del tal
don Agapito ¿qué hacemos?

Martín. Declararle sin piedad
la guerra, mortificarle,
perseguirle y no parar
hasta echarle de esta casa;
y aunque él es moro de paz,
y no puede desbancarnos

semejante orangután,
sin embargo, sera útil...

Amadeo. ¿Para qué?

Martín. Para estorbar.—

Sígueme; vamos a casa,
y dispondremos el plan
de ataque. (Mucho me engaño,
o la hago capitular.)

ACTO TERCERO

ESCENA I.

D. TIMOTEO. MARCELA.

Timoteo. Pues hemos quedado solos,
ven; sentémonos aquí,
sobrinita.

Marcela. Está muy bien.

[*Se sientan.*]

Timoteo. ¿Qué me quiere usted decir?
Muerto, o difunto, tres años
hará el día de San Luis,
tu marido, tu consorte,
tu esposo don Valentín,
eres viuda, pero viuda
todavía en el Abril;
quiero decir, en la flor
de tus años. ¿No es así?

Marcela. Cierto. (¿Adónde irá a parar?)

Timoteo. Aunque en edad juvenil,
por tu estado, tu talento,

tu independencia, y en fin,
porque te dan tus haciendas
una renta de seis mil
y quinientos pesos fuertes,
que hoy día es un Potosí,
eres hábil, apta, idónea,
según el fuero civil;
digamos, según las leyes
y costumbres del país,
para hacer lo que te agrade
de tu persona gentil.

Marcela. Pero...

Timoteo. Sentado y supuesto
que tienes maravedís;
esto es, dinero, caudal
para poder subsistir...
Digamos...

Marcela. Al grano, tío.

Timoteo. Aunque no es tampoco ruin,
o, si se quiere, mezquina,
cicatera, baladí
mi fortuna, pues poseo
gozo y disfruto en Madrid
diez mil ducados anuales,
que no es un grano de anís;
no te hago ninguna falta,
no necesitas de mí.
Pero apenas cinco lustros
acabas tú de cumplir,
o sean veinte y cinco años;
y supuesto que en monjil
no se han de trocar tus galas

y, si no quieres mentir,
una voz dentro del pecho
a nueva amorosa lid
te está brindando; Marcela,
sobrina, por San Dionís,
al yugo del himeneo
vuelve a humillar tu cerviz.
Cásate, y antes que llegue al confín,
al término de mi vida,
que ya la tengo en un tris,
véame yo en tus hijuelos
renacer, ultravivir,
ya que no pueda en los míos
por culpa de Beatriz,
que en gloria descansa, aunque ella
me echaba la culpa a mí.

Marcela. Aún no soy tan vieja, tío,
que me tenga sin dormir
el ansia de pronunciar
en los altares un sí.

Doy por sentado que el hombre,
lo mismo aquí que en París,
es de la mujer apoyo,
como el olmo de la vid;
pero aunque tanta viudez
ya me empezase a aburrir,
porque insensible no soy
cual figura de tapiz,
eso de casarse, tío,
no se hace así como así.
¿He de pregonar mi mano
a son de caja y clarín?

Timoteo. No digo tal. ¡Dios me libre
de pensamiento tan vil,
porque vale más tu mano
que el imperio marroquí!
Quédese para las feas
el descaró y el ardid,
o sea... ¡Cuántos habrá
que suspiren entre sí;
quiero decir, en silencio,
por enlazar, por unir,
su destino con el tuyo!
Ahí tienes a don Martín,
al capitán, que delira,
bebe los vientos por ti.

Marcela.

¿De veras?

Timoteo.

Sí; me lo dijo
sobre mesa, y no en latín,
porque, como al fin criado
en la orilla del Genil,
tiene un desparpajo... Y vaya,
que no es cosa de escupir,
de menospreciar... Treinta años,
hombre fuerte, varonil,
capitán de artillería,
con haciendas en Coín,
y en Loja, y en Antequera,
noble como el mismo Cid,
franco, alegre... Para esposo,
vamos, no hay más que pedir.—
¡Ah, picaruela! ¿Te ríes?
El se ha valido de mí...

Marcela.

Pero...

Timoteo. Entiendo. Tu modestia,
tu rubor... ¡Oh, qué sutil,
qué sagaz soy yo, qué fino
para esto de descubrir,
adivinar, sorprender
un secreto femenino!
Esto es hecho. Ahora a tus solas...
Adiós. Me voy al jardín.
Echaré pan a los peces,
y subiré perejil
para mañana. ¡Qué boda!
¡Qué brillante porvenir!
Serás muy afortunada,
muy dichosa, muy feliz.

ESCENA II.

MARCELA.

¿Pues! Porque ve que me río
ya se va tan satisfecho,
ya presume que mi pecho...
¡Qué original es mi tío!
Sensible soy como todas,
no me pienso emparedar,
pero me pongo a temblar
con sólo hablarme de bodas.
Me hallo bien con mi reposo,
con mi dulce libertad,
y temo hallar en verdad
un tirano en un esposo.
Mas si al fin como mujer
me es forzoso sucumbir,

ya que yo le he de sufrir,
yo me lo quiero escoger.

ESCENA III.

MARCELA. JULIANA.

Juliana. ¡Buenas nuevas! El criado
de don Agapito ahora
me acaba de dar, señora,
este billete cerrado.

Marcela. ¿Y a quién dirige esa esquila
el señor don Agapito?

Juliana. Lea usted el sobrescrito.

Marcela. [Toma el billete y lee el sobre.]

“Para la hermosa Marcela.”

Extraño, por vida mía,
que un papel quiera enviarme
un hombre que puede hablarme
a cualquier hora del día.

Juliana. Faltándole atrevimiento
para hablar, la cosa es clara,
en ese papel declara
su amoroso pensamiento;
pues, por mucho que presuma
de la victoria, es constante
que maneja todo amante
mejor que el labio la pluma.
Sí, carta es de amor.

Marcela. Lo creo,
porque ya me dijo no ha mucho...

Juliana. Ya con impaciencia escucho.
Abra usted pues.

Marcela.

Abro y leo.

“Adorable y adorada Marcelita, 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...”

¡Buen principio! Esto promete.

Me pasma tanta elocuencia.

Juliana.

Con melodiosa cadencia...

Vale un mundo ese billete.

Marcela.

“Días ha que nuestros ojos son los únicos intérpretes de nuestra recíproca ternura; pero ha tomado tal incremento la mía, que ya no la puedo contener en los límites de mi silencio, aunque expresivo y elocuente. Un poeta misántropo y calenturiento, un militar atolondrado y hablador la bloquean a usted y, envidiosos de mi ventura, parece que se empeñan en secuestrar mis amores. Declaro pues por escrito, desesperado de poderlo hacer de palabra, que mi gusto por la danza, mi pasión por la moda, mi fanatismo por las sedentarias e inocentes labores del bello sexo, a que usted pertenece y con el cual aspiro a identificarme, y últimamente mi afición a las pastillas de coco y a los merengues, no embelesan tanto mis sentidos como una sola mirada de la interesante Marcela. Arda pues para nosotros la antorcha de Himeneo, y envidien todos los elegantes de Madrid al derretido y amartelado

Agapito Cabriola y Bizcochea.”

Juliana. ¡Oh qué melifluo papel!

Marcela. Su lectura causa tedio.

¡Qué novio para un remedio!

Juliana. Pues calabazas en él.

Marcela. Me enfada su presunción

y su descaro inaudito.

¿Cuándo el tal don Agapito

conquistó mi corazón?

Si a mi despecho tal vez

sus visitas he sufrido,

porque mi paciencia ha sido

mayor que su estupidez;

si su necia petulancia

me ha dictado con razón

algún elogio burlón

que ha convertido en sustancia;

si, como hago con cualquiera

por no poderlo evitar,

mi mano le suelo dar

al subir una escalera;

si sufro, por no hacer dengues

sobre lo que nada vale,

que alguna vez me regale

caramelos y merengues;

no le autorizo por esto

a tan extraña osadía,

ni mi amor jamás pondría

en hombre tan indigesto.

Juliana. ¡Uf! me da dolor de muelas;

de mirarle me empalago.

Déle usted carta de pago
y vaya a las covachuelas.
Marcela. No pasará de esta noche,
puesto que a tanto se atreve.
Ya que el demonio me lleve
quiero que me lleve en coche.
Juliana. ¿Y qué le digo al criado
que espera contestación?
Marcela. Le dirás que a la oración...
[*Suena una campanilla.*]
Anda a ver quién ha llamado.

ESCENA IV.

MARCELA.

¡Posible es que así se engría
con mi pretendido amor!
¿Yo su esposa? Antes, ¡qué horror!
la mano me cortaría.
Yo le haré con mis desprecios...
Señor, ¡que no ha de poder
ser amable una mujer
sin que la persigan necios!

ESCENA V.

MARCELA. JULIANA.

Marcela. ¿Qué hay?
Juliana. De recibir acabo

(*) Tenduchos subterráneos donde principalmente se vendían juguetes para niños.
Existían bajo las gradas de *San Felipe el Real* y desaparecieron cuando este monas-
terio fue demolido.

dos cartas más. ¡Qué fortuna!
Don Martín manda la una,
la otra el poeta. ¡Bravo!
También esperan respuesta
los criados de los dos.

Marcela. Dame, dame. Santo Dios,
¿qué conspiración es esta?

Juliana. ¡Bueno! ¿Qué hace usted con tres
declaraciones ahora?

Marcela. Leamos. “A mi señora
doña Marcela Cortés.”

Juliana. (La veo en terrible aprieto.
¿Quién se llevará la torta?

Marcela. Esta a lo menos es corta.

“A Marcelita, soneto.

Si digno fuera de tu ansiada mano
quien más rendido tu belleza adora,
pronto luciera la benigna aurora
término a tu desdén, que lloro en vano.

Mas, ¡ay! jamás logró poder humano
dar leyes al amor, jamás, señora;
que, a poderlas dictar, mi pecho ahora
se holgara de romper su yugo insano.

No con dulce esperar me lisonjeo:
sólo te pido en premio a mi ternura
el fatal desengaño que preveo,

Bien como en cárcel hórrida y oscura
solía un tiempo el inocente reo
la muerte preferir a la tortura.

Amadeo Tristán del Valle.”

Juliana. A ese no habrá quien le tilde
de vano y de presumido.
¡Qué modesto, qué rendido,
qué respetuoso, qué humilde!

Marcela. Si es cierto amor tan extraño,
yo estoy muy comprometida,
porque va a perder la vida
si lo doy un desengaño.

Juliana. ¡Pero es tan bello sujeto,
tan amable...! Bien merece...
(Buena señal, que enmudece.)

Marcela. Mucho me agrada el soneto,

Juliana. Por fuerza ha de ser muy fiel
quien tales sonetos fragua.
¡Eh, señora! ¡Pecho al agua!
Decídase usted por él.

Marcela. No es imposible que sienta
lo que me dice.

Juliana. Pues ya.

Marcela. Pero el soneto quizá
se ha escrito para cuarenta.

Juliana. Con tal marido yo espero...

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

Juliana. Mi corazón se conmueve;
y a ser la cosa conmigo...

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

Juliana. ¡Voto a San...!
Si no nos aventuramos,
señora mía...

Marcela. [Después de un momento de reflexión.]

Leamos
la carta del capitán.

“Amable Marcelita, esta tarde me hubiera declarado verbalmente a no habérmelo impedido el parto de *Clitemnestra*. Me dejó usted plantado por una gata...”

Aunque nada hay malo en esto,
nunca tan frívola fui.
Para escaparme de aquí
me valí de aquel pretexto;
porque estaba ya en un potro,
y no podía sufrir
al uno por su gemir,
y por su charlar al otro.

“Pero yo no lo atribuyo a desprecio, sino a un capricho,
a
una chanza, o tal vez al designio de hacerme ver que
ciertas materias se deben tratar sin testigos.— Ya es
tiempo de explicarme.

Treinta años hace que soy soltero, y no
es para hombres de mi temple el ser toda la vida de Dios
una misma cosa. Unos me pintan el matrimonio como
el más espantoso cautiverio; otros dicen que es un manantial de dichas y de placeres. Cada uno cuenta de la feria como le va en ella. Yo quiero salir de dudas, porque siempre he sido curioso, y porque empiezo a cansarme de andar, como suelen decir, a salto de mata. Los mandamientos de la ley de Dios me prohíben hostilizar a la mujer del prójimo. Dicen que todo lo puede el

dinero: mentira. Yo tengo tres mil duros de renta, y nunca he podido comprar los verdaderos placeres, que otros más afortunados disfrutan *gratis*. —Me canso de lidiar con patronas y lavanderas.— Por otra parte, cuando yo nací mi padre fue lo que yo no he sido todavía; y un hombre como yo no ha de ser menos que su padre. Por estas y otras razones he resuelto casarme; y habiendo de elegir una esposa, ¿quién mejor que usted, viudita mía? Talento, gracia, hermosura... ¡Cuántos presagios de ventura matrimonial! Aunque creo que no me mira usted con repugnancia, ignoro todavía el lugar que ocupo en ese corazón; pero me parece que no haría usted ningún disparate en casarse conmigo, porque, sin vanidad, me atrevo a ser tan buen consorte como el primero.

Ya ve usted que esto es hablar al alma. Responda usted ahora con la misma franqueza a su resuelto pretendiente Q. S. P. B.

Martín Campana y Centellas.”

¡Epístola singular!

¿Has visto un novio más brusco?

Juliana. Por cierto que el hombre es chusco.

¡Qué modo de enamorar!

Marcela. Alabo su buen humor
y su carta me da gozo,
que al fin es soberbio mozo...

Juliana. Y muy soberbio hablador.

Marcela. Mas con gracia.

Juliana. No ha de ser
por mi voto el preferido.
¡Dios me libre de un marido
que hable más que su mujer!

- Marcela.* ¿Conque no te agrada?
Juliana. No.
Yo le haría mil desdenes.
- Marcela.* Juliana, mal gusto tienes.
¿Y si le escogiera yo?
Juliana. Preciso es que la chaveta perdiera usted, ama mía.
A quien yo preferiría es al poeta.
- Marcela.* El poeta...
Sí...
Juliana. Yo hablo sin interés.
Ello, usted se ha de casar.
- Marcela.* ¡No me dejan respirar!
Juliana. Vamos, ¿a cuál de los tres...?
Marcela. Poco a poco. ¿Es puñalada de pícaro⁹⁹? Loca estoy.
¡Tres a un tiempo! Se lo doy, Juliana, a la más pintada.
- Juliana.* Pero ¿qué contestación a los criados daré?
Marcela. Que aquí vuelvan les diré sus amos a la oración.
- Juliana.* Pues qué, ¿va usted a salir?
Marcela. Voy a hacer una visita ahí arriba a doña Rita.
- Juliana.* ¿No me quiere usted decir...?
Marcela. Muy pronto, te lo prometo, todos mi elección sabrán.
(¡Qué franco es el capitán!

99. **puñalada de pícaro.**— Hacerse las cosas con precipitación, con urgencia.

¡Qué letrilla y qué soneto!
[*Se retira pensativa.*]

ESCENA VI.

JULIANA.

¡Mal haya tanto misterio!
Ahora iría con el chisme
a Gertrudis si supiera...
¡Desgraciadas las que sirven
a estos señores que quieren
que todo se lo adivinen!-
Vamos, no dirá el poeta
que Juliana es insensible
a su regalo.— Y presumo
que la viuda le distingue.—
Por otra parte, yo temo
que la balanza se incline
a don Martín.— Esta duda
tanto me aburre y me aflige,
como si fuera yo alguno
de los tres novios insignes.—
Con esto, y con que después
se la lleve el alfeñique
de don Agapito... ¡Oh! no.
¡Qué locura! No es posible.—
¿Quién se acerca?— Él es.

ESCENA VII.

JULIANA. D. AGAPITO.

Agapito.

Juliana,
muy buenas tardes.

- Juliana.* Felices.
- Agapito.* Ya sé que tu ama ha leído
mi billete. Dime, dime...
- Juliana.* Le cita a usted...
- Agapito.* Ya lo sé.
¡Si me lo ha dicho Felipe!
Pero yo estoy impaciente,
y es preciso que averigüe...
- Juliana.* También ha citado...
- Agapito.* ¿A quién?
- Juliana.* Al poeta.
- Agapito.* ¿Qué me dices!
¿Se ha declarado por fin?
- Juliana.* Sí, señor.
- Agapito.* ¡Mire usted!
- Juliana.* *Item.*
Comparecerá también
a su tribunal temible
el capitán don Martín,
a fin de que se administre
recta justicia a los tres.
- Agapito.* ¡Bien! Comparecencia triple.
¿Es concurso de acreedores?—
Con tal que a mí me adjudiquen
la hipoteca... ¡Oh! ¿Quién lo duda?
Me alegro de que nos cite
a un tiempo a los tres. Mi triunfo
así será más plausible,
más solemne, y mis rivales...
¡Cuánto voy a divertirme!—
Di; ¿cómo, cómo leyó

mi carta? ¿Con apacible
sonrisa, con cierta... Aguarda:
te gustan los diabólicos¹⁰⁰?
Aún tengo...

Juliana. No soy golosa.

Agapito. ¿Qué le ha parecido el símil...?

Juliana. No entiendo.

Agapito. La consonancia
de trombones y violines
comparada a nuestro amor.
El pensamiento es sublime.
¿Lo celebró?

[*Va oscureciendo.*]

Juliana. Sí por cierto,
soltando el trapo a reírse
como yo.

Agapito. Pues, de alegría.
Y dime, ¿tú no advertiste
palpitación en su pecho,
y así..., un rubor...?

Juliana. (¡Oh, qué chinche!)

Excuse usted las preguntas,
porque yo no he de decirle
ni una palabra.

Agapito. Está visto:
sin duda se me apercibe
alguna dulce sorpresa.
¡Oh! pero yo soy muy lince.

Juliana. Al más lince se la pegan.

100. **diaboline.**— “Pastilla de chocolate cubierta de azúcar y envuelta en un papel con mote.” (*DRAE*)

Agapito. ¡Oh! lo que es a mí es difícil.—
Hablemos claro; yo sé
que Marcela se desvive
por mí, y esos mentecatos
en vano, en vano compiten
conmigo.

Juliana. Tengo que hacer;
y si usted me lo permite...

Agapito. Anda con Dios.— ¡Ah!, te ofrezco
para cuando se realice
mi casamiento...

Juliana. ¿Un vestido?

Agapito. Una libra de confites.

Juliana. Mil gracias por la fineza.
(Mala vívora te pique.)

ESCENA VIII.

D. AGAPITO.

¡Bravo! La victoria es mía.
Esta noche se despiden
mis rivales y, no bien
me dejen el campo libre,
trataremos de la boda.
A medio día convite
gastronómico; a la noche
gran concierto, baile... Envidien
mi fortuna los que tanto
con sus bromas me persiguen,
los que me llaman enclenque
y fatuo y... Yo sé el *busilis*

mejor que nadie, y mujer
que a mis gracias no se rinde
bien puede decir... ¿Qué veo!
Allí vienen el belitre¹⁰¹
de don Martín y su primo
don Amadeo. ¡Infelices!

ESCENA IX.

D. AGAPITO. D. MARTÍN. D. AMADEO.

Martín. No puede tardar. Aquí
la aguardaremos.

Amadeo. ¡Terrible
momento!

Martín. [*En voz baja.*]

Don Agapito.
Hagamos lo que te dije.
¡Duro en él! Yo por un lado;
tú por otro.
[*Acercándose a D. Agapito y dándole una fuerte
palmada en el hombro.*]

Don Melindre,
buenas noches.

Agapito. Poco a poco.
No quiero que me acaricien
de ese modo.

Amadeo. [*Por el lado opuesto haciendo lo mismo.*]

Buenas noches.
¿A cómo van los anises?

101. **belitre.**— (del francés *belitre*) 'Pícaro, ruín, de costumbres viles.'

- Agapito.* ¡Eh que mis hombros no son de piedra!
- Martín.* No; son de mimbre, ya lo sé; pero mi afecto...
- Agapito.* Bueno está que usted me estime, pero...
- Amadeo.* ¡Cuidado, que soplan unos vientos muy sutiles, y usted no está para fiestas! Le aconsejo que se cuide.
- Agapito.* Pero, señores, ¿qué diablos... Quiero que ustedes descifren...
- Martín.* Guárdese usted del sereno.
- Agapito.* Pero aunque yo me constipe, ¿qué le importa a nadie?
- Martín.* Vamos, el que de esto no se ríe no tiene gusto.
- Agapito.* ¡Señores!
- Martín.* Oye para que te admires. Ese apéndice...
- Agapito.* ¡Qué frases! No, pues como yo me irrite...
- Martín.* Quiere casarse.
- Amadeo.* ¿De veras? No haga usted caso. Son chistes de mi primo. ¡Usted casarse!
- Agapito.* Sí, señor. ¿Y quién lo impide?
- Martín.* Y con Marcela. ¡Ahí es nada!
- Agapito.* ¡Bueno es que ustedes me priven...!
- Martín.* Hombre, no sea usted fatuo.

Amadeo. Hombre, no sea usted simple.

Martín. ¿Dónde se ha metido usted?

Amadeo. Mejor es que se retire
con sus honores...

Agapito. ¡Por vida...

Desde que tengo narices
no me he visto...

Martín. ¿Quiere usted

con esa traza de tiple
enamorar a Marcela?

Si fuera entonar un kyrie...

Agapito. ¡Oiga usted...!

Amadeo. ¡Marido un *quidam*¹⁰²

que padece de raquitis!

Martín. Si usted se casa..., perdone
que su fin le pronostique,
no vive usted veinte días.

Amadeo. ¿Qué veinte días? Ni quince.

Agapito. ¿Quieren ustedes dejarme?

Martín. ¡Vaya una figura triste!

Agapito. Pero ¿hay valor para esto?

Amadeo. ¡Vaya una cara de tisis,
que da gozo!

Agapito. ¡Voto a briós!

Amadeo. ¡Lindo mueble!

Martín. ¡Lindo dije!

Agapito. ¡Me ahorcara!

Amadeo. ¡Vaya un apunte!

Martín. ¡Vaya un ente inverosímil!

102. *quidam*.— 'Sujeto despreciable y de poco valer, cuyo nombre se ignora o se quiere omitir.' (vid. *DRAE*)

- Agapito.* Señores, basta de broma.
Martín. ¿Eh? ¿Quiere usted que me explique de otro modo?
Amadeo. Mejor es.
Dejémonos de perfiles.
Renuncie usted a la mano de Marcela.
Agapito. Es imposible.
Martín. Deje usted de visitarla.
No es justo que nos fastidie...
Amadeo. Que nos estorbe...
Agapito. Esas cosas de ningún hombre se exigen, y primero...
Martín. ¿Conque usted gallea?
Amadeo. ¿Usted se resiste?
Martín. [Tirándole de un brazo.]
Pues véngase usted conmigo.
Amadeo. [Tirándole del otro.]
Pues veremos si usted riñe como habla. Sígame usted.
Agapito. Señores, no me desquicien.
Martín. Déjale. Vamos al campo.
Amadeo. Es inútil que porfíes.
Antes lidiará conmigo.
Agapito. Pero entre Escila y Caribdis¹⁰³
¿Qué hago yo?
Martín. Suéltale

103. **entre Escila y Caribdis.**— “expr. fig. con que se explica la situación del que no puede evitar un peligro sin caer en otro. Dícese por alusión al escollo y al abismo o remolino que se encuentran próximos en la boca del estrecho de Mesina.” (DRAE)

Amadeo. *Aparta.*

Agapito. ¡Por piedad, no me asesinen
ustedes!

Martín. ¡Al campo!

Amadeo. ¡Al campo!

Agapito. ¿Quién me socorre? ¡Ah caribes!

ESCENA X.

D. AMADEO. D. AGAPITO. D. MARTÍN.

D. TIMOTEO. JULIANA.

[*Don Martín y D. Amadeo suelan a D. Agapito.— Juliana trae luces.*]

Timoteo. ¿Qué es esto?

Juliana. ¿Qué es esto?

Amadeo. Nada.

Timoteo. Esos gritos...

Martín. Una broma.

Agapito. Pero broma muy pesada.

Martín. ¿Se pica usted, camarada?

Pues con su pan se lo coma.

Timoteo. ¿Picarse? ¡Qué disparate!

Pero al oír tal debate

yo pensaba, por mi abuelo,

que se trataba de un duelo,

o desafío, o combate.

Martín. ¡Qué! No, señor. Le hemos dicho

que deje de pretender

a Marcela.

Timoteo. ¡Buen capricho!

Martín. Porque ella es mucha mujer
para semejante bicho.

- Agapito.* ¿No ve usted cómo me insultan?
Yo lo sufro...
- Amadeo.* Por desidia.
- Agapito.* Mas si antes no me sepultan,
Marcela... En vano lo ocultan;
se están muriendo de envidia.
- Timoteo.* ¡Silencio! Amigos ahora;
luego, más tarde, después...
- Juliana.* Fuego de amor los devora;
mas ya vendrá mi señora,
y escogerá entre los tres.-
Oiga usted, don Amadeo.
[*Le lleva a un lado, y hablan aparte. Lo mismo
hace D. Timoteo con don Martín.*]
Hablé por usted a mi ama.
De usted será. Así lo creo.
- Amadeo.* ¡Fausto amor! ¡dichosa llama!...
Mas, ¡ay! te engaña el deseo.
- Timoteo.* Usted va a rendir el muro
- Martín.* ¿Será mía?
- Timoteo.* Lo aseguro...
- Martín.* ¡Si vale usted un tesoro!
- Timoteo.* Lo afirmo y lo corroboro,
y lo sostengo, y lo juro.
- Agapito.* ¡Cuánto tarda! Me impaciente.
¡Oh! con tisis, o sin tisis,
ya se verá... Pasos siento.
- Juliana.* Ya está aquí.
- Timoteo.* Llegó el momento
decisivo; esto es, la crisis.

ESCENA XI.

D. TIMOTEO. D. AGAPITO. D. AMADEO.
D. MARTÍN. JULIANA. MARCELA.

Timoteo. Bienvenida.

Amadeo. (¡Oh dulce vista!)

Marcela. Caballeros, buenas noches.

Timoteo. Aquí tienes tres amantes,
o bien, tres adoradores,
que solicitan, pretenden,
anhelan ser tus consortes.
Todos tienen buenas prendas,
o cualidades, o dotes,
y es fuerza que alguno de ellos
tu preciosa mano logre.

¿A cuál de los tres eliges?

¿A cuál de los tres escoges?

Marcela. Declarados ya los tres,
el triste deber me imponen
mi amistad, mi honor, mi estado
de decir a estos señores
libremente mi sentir;
y pues el poder del hombre,
como ha dicho uno de ellos,
no manda en los corazones,
yo espero que sin rencor
a mi fallo se conformen.

Agapito. Lo prometo.

Martín. Y yo también.

Amadeo. Y yo.

Marcela. Tres declaraciones
he recibido esta tarde

que me colman de favores.
Ahora bien, responderé
a todos tres por su orden.—
Don Agapito...

Agapito. ¡Ay, Marcela!
(Sólo a mí me corresponde.
Sus ojos lo están diciendo.)

Marcela. Aunque me sobran razones
para quejarme de usted,
pues no sé cuándo ni dónde
le he dado yo fundamento
para que tanto blasone
de mi soñado cariño...

Agapito. Señora,... yo...

Martín. Aquí se oye
y se calla.

Marcela. La indulgencia
ha sido siempre mi norte,
y mal puedo yo evitar
que usted viva de ilusiones.
Le perdono su osadía.
Por lo que hace a sus amores,
los agradezco en el alma;
mas le ruego no se enoje
si digo que para usted
mi corazón es de bronce.

Agapito. ¿Qué escucho!

Marcela. No hay que afligirse.
Siendo tantos los primores
de esos pies y de esas manos,
mujeres hay más de doce
a las cuales un marido

como usted vendrá de molde,
ya que yo no haga justicia
a un mérito tan enorme.
Pero le daré un consejo
siempre que a mal no lo tome.
Si usted pretende, hijo mío,
ser venturoso en amores,
déjese de caramelos,
robustezca sus pulmones,
emancipe su cintura
del corsé que se la come,
déjese de figurines,
déjese de rigodones¹⁰⁴;
que el hombre ante todas cosas
está obligado a ser hombre.

Agapito.

¡Usted también! Vive Dios,
que ya no hay paciencia...

Timoteo.

¡Pobre

don Agapito! Si usted
consiente en que yo le adobe,
le cure, le restablezca,
desencanije y entone...

Agapito.

Déjeme usted, que estoy hecho
un tigre, un rinoceronte.
¡A mí tal desaire! ¡A mí...!
Estoy echando los bofes
de cólera y de... ¿Qué digo?
Eso quieren; que me amosque,
y me desespere, y... No;
que hay hermosuras mayores

104. **rigodón.**— Tipo de baile; especie de contradanza.

muertas por mí.— Sí, señora;
y porque usted me abochorne
no dejaré yo de ser
la delicia de la corte.

ESCENA XII.

MARCELA. D. AMADEO. D. MARTÍN.

D. TIMOTEO, JULIANA.

Juliana. (Ese ya va despachado.)

Timoteo. ¡Qué estúpido es ese joven,
qué mentecato, qué necio,
y qué estólido, y qué torpe!
¡Oh! pues como no se enmiende,
o se corrija, o reforme,
le anuncio, le pronostico,
le presagio mil sofiones¹⁰⁵;
¡sí! y exequias prematuras,
anticipadas, precoces.

Martín. ¿Conque a quién le toca ahora?

Amadeo. (Yo tiemblo como el azogue.)

Marcela. Al señor don Amadeo.—
Sentiré que le incomode
mi franqueza. Yo le estimo
como a un hermano. Son nobles
sus sentimientos, su trato
el más ameno, es muy dócil,
muy fino, muy consecuente,
y me faltan expresiones
para ensalzar su talento;

105. **sofiones**.— Respuestas o situaciones desabridas.

mas, por mucho que me honre
con su mano, nuestros gustos,
nuestros genios son discordes.
El es serio, reflexivo,
taciturno; y yo, señores,
viva, alegre, bulliciosa.
Además, aunque él me adore,
jamás podré conseguir
que a las musas abandone...
y tendré celos de Erato,
de Talía¹⁰⁶ y de Calíope¹⁰⁷.
Mas ya que el hado no quiere
que esposo mío le nombre,
más tierna amiga que yo
no ha de hallar en todo el orbe.

Amadeo.

[*Muy exaltado.*]
¿Amiga? ¡Qué profieres!
¿Merece mi ternura tal desvío?
¡Ah! rompa el labio mío,
rompa el silencio, pues mi muerte quieres.—
¡Oh, tú, la más cruel de las mujeres!
¡oh tú, cuyos hechizos
por mi destino aciago
adoro a mi despecho!
¿Sólo me ofreces de mi amor en pago
yerta amistad? Arráncame del pecho
en donde está grabada,
arráncame primero, ingrata, impía,
tu imagen adorada.—

106. **Talía.**— La Musa de la Comedia.

107. **Caliope.**— La Musa de la Poesía Heroica.

¡Ay! mal que pese a tu desdén infausto,
cuando al dolor sucumba,—
y pronto gozarás en mi holocausto,—
[Con la mano en el corazón.]
conmigo aquí a la tumba
descenderás ¡oh linda entre las lindas,
y oh fiera entre las fieras la más fiera!
La amistad apacible
con que tú ahora, ¡pérfida! me brindas
tal vez se cambia en amorosa hoguera;
mas ¿dónde el insensible,
dónde está el corazón cobarde, helado,
que a la amistad descende
cuando en llama voraz Amor le enciende?—
No, no. Sé mi enemiga,
pues no merece el mísero Amadeo
a par de ti ceñirse en los altares
la plácida corona de Himeneo.
En tanto mis pesares
lejos de ti llorando, en la ribera
del lento Manzanares,
yo con voz lastimera
a los vientos daré tristes cantares.
¡Adios!

Marcela. Pero oiga usted....

Amadeo. No, ya es en vano.

Martín. ¡Primo...!

Timoteo. ¡Raras manías!

Mire usted, considere, reflexione
que como no abandone...

Amadeo. ¿Ya va usted a ensartar sus profecías?
Cállese usted, y el diablo se lo lleve.—

¡Adios, mujer aleve!
¡adios por siempre! ¡adios! Nuevo Macías¹⁰⁸
víctima moriré de tus rigores.
En tiernas elegías
cantad, hijos de Apolo, mis amores,
y en mi huesa !llorad, llorad, pastores!

ESCENA ÚLTIMA.

MARCELA. D. TIMOTEO. D. MARTÍN. JULIANA.

Marcela. Don Martín, ¿lloro o me río?
porque a la verdad yo dudo
lo que debo hacer.

Martín. Reír
es lo mejor.

Timoteo. ¡Qué *ex abrupto*,
qué descarga, qué andanada,
qué tempestad, qué diluvio
de quejas y de clamores,
de lágrimas y de insultos!

Marcela. Pero ¿habrá perdido el juicio?

Martín. ¿Cómo, si nunca lo tuvo?
Ya ve usted, poeta... Pero
no hay cuidado; ese es un flujo
de palabras. El morirse
de amores ya no está en uso.

Timoteo. Ea, vamos, ya está visto
que es tu novio, o tu futuro,
don Martín.

108. *Macías*.— Prototipo de enamorado dramático. Trovador gallego del siglo XV al que quitó la vida el marido de la dama de la que estaba enamorado.

Juliana. (¡Pobre poeta!)

Timoteo. Aplaudo, celebro mucho,
tu buena elección, tu acierto,
quiero decir, tu buen gusto.

Martín. Si merezco tanta gloria
no habrá, señora, en el mundo
quien no envidie...

Marcela. Usted perdone,
don Martín, si le interrumpo.
Confiese usted que no tiene
todavía muy maduros
los cascos para marido.
Aún no está usted muy seguro
de quererme sólo a mí.
Aún están muy en tumulto
esas pasiones; y yo,
que no fui con mi difunto
muy dichosa, antes que humille
otra vez mi frente al yugo
lo miraré muy despacio.
Palabras que como el humo
se disipan nada prueban,
y a quien cumplió cinco lustros,
don Martín, no se deslumbra
con amorosos arrullos.
Aunque un poco atolondrado,
usted, no lo dificulto,
sería muy buen marido;
mas dice un refrán del vulgo
que lo mejor de los dados
es no jugarlos.

- Martín.* ¡Me luzco
 como hay Dios!
- Timoteo.* Pero, sobrina...
- Martín.* ¿Conque tampoco hay indulto
 para mí?
- Marcela.* Perdone usted.
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.
Confieso que para amigos
son excelentes algunos;
para amantes, casi todos;
para esposos..., *abrenuncio!*
Mi sexo me inclina a ellos;
mi razón toma otro rumbo.
No sé al fin quién vencerá,
porque yo no soy de estuco.
Entre tanto ni desprecio
a los hombres, ni los busco.
Buenas palabras a todos;
mi corazón..., a ninguno.
- Martín.* Esa franqueza me encanta;
y sería un necio, un bruto
si, 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.

Juliana. ¿Conque no se casa usted?

Timoteo. ¿He de bajar yo al sepulcro
sin el consuelo, el alivio,
el gusto, el placer...

Marcela. Presumo
que así será.

Timoteo. Mas ¿por qué,
por qué, mujer? Yo me aburro.

Marcela. Boda quiere la soltera
por gozar su libertad,
y mayor cautividad
con un marido la espera.
En todo estado y esfera
es la mujer desgraciada;
sólo es menos desdichada
cuando es viuda independiente,
sin marido ni pariente
a quien viva sojuzgada.

Quiero pues mi juventud
libre y tranquila gozar,
pues me quiso el cielo dar
plata, alegría y salud.
Si peligra mi virtud
venceré mi antipatía,
mas mientras llega ese día
¿yo marido? Ni pintado,
porque el gato escarmentado
huye hasta del agua fría.

Los humanos corazones
ya a mi costa conocí.

Pocos me querrán por mí;
cualquiera por mis doblones.
Celibatos camastrones¹⁰⁹,
buscad muchachas soltera,
que muchas hay casaderas.
Dejadme a mí con mi luto.
Paguen ellas su tributo;
yo ya lo pagué, y de veras.
No perturbéis mi reposo.
Hombres, yo os amo en extremo;
pero, a la verdad, os temo
como la oveja al raposo.
Este es necio, aquel celoso,
avaro y altivo el uno,
otro infiel, otro importuno,
otro...

Martín. ¿Está usted dada al diablo?
Marcela. No hay que ofenderse. Yo hablo
con todos y con ninguno.

&&&&&&&&&&&&&&&&&&

109. camastrones.- 'Taimados'.

En estas páginas se presenta una nueva edición de la comedia más representativa del famoso dramaturgo riojano, Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), la Marcela, abordándola desde los presupuestos de la crítica literaria y, en particular, desde la semiología filológica. Siguiendo la estela de maestros como Cesare Segre, Ricardo Senabre o, más específicamente en semiología teatral, Ann Ubersfeld o Carmen Bobes, su objeto de análisis lo ha constituido la interrelación entre la obra, en su inmanencia, y los factores externos a ella: autor; situación estético-literaria en que escribe, poética que sustenta y recepción habida.

Miguel Ángel Muro es profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de La Rioja. Entre sus publicaciones destacan la edición crítica de El Poema de Fernán González, La recepción del lenguaje, Fundamentos, práctica y perspectivas, El comentario de texto. Problemática, metodología y práctica, sus estudios sobre Rafael Azcona, García Márquez y autores de la narrativa española actual. Es autor, asimismo, de numerosas investigaciones sobre Bretón de los Herreros.

