

EDICIÓN
JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS

Comedias

TEATRO CLÁSICO ESPAÑOL
DEL SIGLO XIX

VOL. 1

JUAN DE GRIMALDI
MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS
MANUEL EDUARDO DE GOROSTIZA
TOMÁS RODRÍGUEZ RUBÍ
VENTURA DE LA VEGA



PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección ÓMNIBUS TEATRO, 19

© De la introducción y las notas, José Luis González Subías, 2024

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, SLU, 2024

Todos los derechos reservados.

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura y Deporte



Primera edición: febrero, 2024

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

[@puntodevistaed](https://www.instagram.com/puntodevistaed)

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Diseño de cubierta y de colección: Joaquín Gallego

ISBN: 978-84-127476-5-2

Thema: DSG, DD, 3MN

Depósito legal: M-1936-2024

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.
www.conlicencia.com

Sumario

| | |
|---|-----|
| PREFACIO | 11 |
| INTRODUCCIÓN. LA TRADICIÓN CÓMICA EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX Y EL TRIUNFO DE LA COMEDIA BURGUESA | 13 |
| BIBLIOGRAFÍA | 89 |
| CRITERIOS DE LA EDICIÓN | 95 |
| OBRAS | |
| <i>Todo lo vence amor, o La pata de cabra</i> de Juan de Grimaldi | 99 |
| <i>Marcela, o ¿A cuál de los tres?</i> de Manuel Bretón de los Herreros | 165 |
| <i>Contigo pan y cebolla</i> de Manuel Eduardo de Gorostiza | 253 |
| <i>La rueda de la fortuna</i> de Tomás Rodríguez Rubí | 315 |
| <i>El hombre de mundo</i> de Ventura de la Vega | 431 |

*A David T. Gies,
amigo, maestro, colega
y fuente de inspiración*

Prefacio

Iniciamos con este volumen la primera de las publicaciones de una serie que pretende dar a la luz algunas importantes obras de la dramaturgia española del siglo XIX, ese teatro «clásico» español —o «antiguo», como se llamaba entonces a las obras del pasado— hoy olvidado en nuestros escenarios y desconocido entre el gran público; incluso de aquel que puede recibir el calificativo de culto. Un olvido absolutamente injusto, como pretendemos demostrar con esta edición.

Cada uno de los volúmenes irá acompañado de un detallado estudio de los autores y obras elegidos, lo bastante completo como para —esperamos— interesar a un amplio número de lectores, incluidos los especialistas en la materia, e invitar, en última instancia, a la lectura no solo de las comedias incluidas en el volumen, sino de tantas otras de igual valía que aguardan ser desempolvadas de sus dormidos anaqueles.

Elegiremos, necesariamente, un número muy reducido de piezas, que confiamos sirvan para mostrar siquiera una mínima parte de lo que la dramaturgia decimonónica significó y aportó a la historia del teatro español. Unas piezas que hemos seleccionado tratando de rescatar textos que en su momento tuvieron una gran repercusión, procurando no existan ediciones recientes y accesibles de estos —lo cual no resulta difícil—, y tratando de evitar reproducir obras demasiado conocidas —tampoco supone excesiva dificultad—. Es la nuestra una tarea de divulgación y profundización en el conocimiento del teatro romántico español y sus secuelas a lo largo de un siglo XIX que, de un modo u otro, miró siempre a este, tanto como fuente de inspiración como modelo pretérito que necesitaba ser superado; y, afortunadamente, entre las decenas de miles de obras estrenadas y publicadas entonces, disponemos de sorprendentes tesoros literarios y escénicos que ofrecer a nuestros lectores; entre los cuales no estaría mal que hubiera algún director o productor con la suficiente visión y capacidad como para llevar a escena alguna de estas propuestas.

Nuestro teatro antiguo es un tesoro cultural que debemos conservar y difundir; y devolver el siglo XIX al lugar que le corresponde, en el desarrollo de la dramaturgia española, es una deuda que necesita ser saldada cuanto antes. Es necesario rescatar y hacer vivo este teatro, convirtiéndolo en lo que debería ser, en lo que verdaderamente es: una parte irrenunciable e imprescindible de nuestro teatro clásico.

La presente edición pretende contribuir a la feliz consecución de lo que hoy no es más que un deseo. A este primer volumen, dedicado a la comedia española decimonónica, le seguirán otros donde nos adentraremos en el rico y muy interesante mundo del teatro breve, los dramas románticos propiamente dichos y el género trágico en aquel tiempo, así como en el inmenso patrimonio del teatro lírico del siglo XIX. De tu respuesta, amigo lector, depende en buena medida que este ambicioso proyecto llegue a buen puerto.

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS

INTRODUCCIÓN

*La tradición cómica
en el teatro español del siglo XIX
y el triunfo de la comedia burguesa*

ÍNDICE

Juan de Grimaldi y *La pata de cabra* (1829) p. 19

Manuel Bretón de los Herreros y *Marcela, o ¿A cuál de los tres?* (1831) p. 30

Manuel Eduardo de Gorostiza y *Contigo pan y cebolla* (1833) p. 40

Tomás Rodríguez Rubí y *La rueda de la fortuna* (1843) p. 53

Ventura de la Vega y *El hombre de mundo* (1845) p. 68

Si bien se suele identificar el Romanticismo —el gran movimiento literario y cultural que impregna todo el siglo XIX— con una dimensión apesadumbrada de la vida —lo cual no es del todo incorrecto— que se traslada a un tipo de obras literarias en las que domina un tono trágico con tintes melodramáticos, no es menos cierto que en este periodo, incluso en la etapa de mayor auge del movimiento, la comicidad se manifestó con la misma intensidad, incluso mayor ingenio, matices y formas, con que lo había hecho durante siglos. Si los géneros trágicos aumentaron su presencia en la escena, creándose una mixtura de textos dramáticos que ampliaron y desbordaron las fronteras clásicas de las formas teatrales, los géneros cómicos hicieron lo propio, manifestándose asimismo en múltiples creaciones escénicas en las que el humor, junto con todos los elementos inherentes a la comedia, desde la crítica social, el análisis de costumbres, la sátira o la parodia, hicieron las delicias de un público más fiel que nunca al disfrute otorgado desde las tablas. No solo en un aluvión de piezas menores o breves, de obligada presencia en cualquier espectáculo escénico desde los inicios del teatro moderno, cuya proliferación las convierte posiblemente en el género más cultivado durante el siglo XIX (González Subías, 2010), sino en miles de comedias de dos, tres o más actos que demostraron la vitalidad de un género inseparable del arte escénico y de las apetencias —y necesidades— del público de todas las épocas. Bastante más de la mitad de la producción teatral decimonónica se inscribe en el género cómico, que vivió entonces uno de sus momentos dorados y sentó las bases, coincidiendo con el asentamiento mismo y el desarrollo de la ya entonces llamada «industria teatral», de una próspera comedia burguesa que llegará al siglo XX como una de las formas predilectas del

teatro comercial, garantizando a la escena un público que se mantuvo fiel a esta durante décadas.

Hace mucho tiempo que vengo lamentando el olvido y abandono de este rico patrimonio cultural, y la necesidad de rescatarlo, tanto en los libros como en la escena, donde sorprendería por sus muchos valores literarios y su enorme potencialidad dramática. Este libro pretende contribuir de algún modo a ello, poniendo al alcance de los lectores e interesados en el tema algunas muestras textuales representativas de dicho teatro; si bien insignificantes respecto a la ingente producción de comedias escritas a lo largo del siglo, sí lo bastante significativas como para ofrecer un retrato fiel de este tipo de dramaturgia decimonónica a la que tanto, sepámoslo o no, debemos.

He seleccionado para esta edición cinco piezas, escritas, impresas y estrenadas en torno a los años treinta y cuarenta del siglo XIX, momento en que el Romanticismo —el movimiento artístico, literario, filosófico y, en definitiva, cultural que determina la centuria— hace su definitiva irrupción y triunfa en la escena española, para ser pronto objeto de mofa y atacado sistemáticamente por quienes lo consideraron no tanto como una aberración literaria —que también—, sino especialmente una amenaza para la estructura social y los valores de la sociedad misma. Cinco textos y cinco autores, si bien muy familiares para los estudiosos y especialistas en la materia, quizá desconocidos —en todos o en algún caso— para muchos de los lectores cuya curiosidad o interés les haya acercado a estas páginas, que espero permitan apreciar la riqueza y la enorme potencialidad escénica de unas obras que forman parte de nuestra tradición teatral, de nuestro teatro «clásico» en el más amplio y completo sentido del término, y constituyen un eslabón imprescindible para comprender la evolución de nuestra escena y los mecanismos de la comedia desde el siglo XVII hasta nuestros días.

La lectura de estos textos nos permitirá apreciar los rasgos más significativos del género a la altura de 1830 y en los años sucesivos, hasta 1845. Observaremos que la tradición cómica del teatro español, iniciada en el Siglo de Oro, mantuvo unas constantes que, conservadas en el siglo XVIII —haría falta un proyecto semejante al que ahora abordamos, dedicado a la dramaturgia dieciochesca—, se adentraron en la centuria posterior con los añadidos sumados a esta en su lógica evolución. Mucho aportó al género la nueva mentalidad ilustrada y el marco formal del neoclasicismo, que encontró en Moratín un precedente del

que bebió, en mayor o menor medida, la comedia posterior; pero nunca se perdieron los rasgos iniciales de un género que había hecho del humor su principal baluarte y conexión con un público que siempre se mantuvo fiel al divertimento, aunque para ello tuviera que aceptar las moralinas y mensajes didácticos de los autores. Figurones ridículos convivieron con criados graciosos, los amoríos intercambiaron damas y galanes por caballeretes y damiselas; lechuguinos, botarates, rústicos, avaros, cortesanos, padres autoritarios y liberales, terceras, letrados e iletrados... todos los referentes sociales, convertidos en nuevo gran teatro del mundo, se dieron cita entre los actos de estas comedias que alternaron el costumbrismo con el humor, la parodia y la crítica, conservando siempre unas constantes y recursos (apartes, monólogos, diálogos chuscos, intenciones cruzadas, malentendidos y equívocos...) que mantuvieron vivo el interés por un género que conviviría con la dramaturgia romántica sin perturbarse. La comedia moratiniana dio paso a la comedia «romántica» de Bretón de los Herreros, como esta pasó su testigo a Ventura de la Vega para, apenas transformados los atuendos, y entre los elegantes salones de la alta burguesía, adentrarnos en un nuevo periodo donde el género cómico, disfrazado de «alta comedia», se adentraría en el tiempo de Tamayo y Baus y López de Ayala hasta llegar a un fin de siglo donde la escuela de Echegaray recogería la herencia de un pasado que encontraría en Jacinto Benavente su principal valedor.

La política, el amor, el matrimonio, los amigos, la hipocresía, los celos, la opinión, el dinero... todo cuanto componía los intereses de una sociedad que había ido transformándose, sin dejar de ser lo que fue, en un confuso siglo donde la modernidad mantenía una apasionante partida con la tradición, se dio cita en unas obras de tono cada vez más «realista» donde esta se retrataba. Acceder a la comedia decimonónica supone adentrarse en aquel siglo, para comprobar lo lejos que nos hallamos hoy de aquel tiempo y, a la vez, lo mucho que le debemos. La gran revolución del siglo XIX encumbró a la burguesía como el motor del cambio social, del progreso y la modernidad, y su triunfo se manifestó, como no podía ser de otro modo, en el teatro. La comedia burguesa fue el legado dramático de esta clase social que mantuvo su prestigio durante décadas; y, con esta, su testimonio teatral, recogido en la obra de los muchos dramaturgos que protagonizaron su último periodo de esplendor en España, en los años centrales del pasado siglo.

Miles de autores escribieron comedias en la España del siglo XIX (Rodríguez Sánchez, 1994), y sin duda podrían haber sido otras las piezas elegidas y los dramaturgos seleccionados. También autoras. Asistimos en este siglo al despertar de una literatura femenina que, cultivada ya no aisladamente por destacadas personalidades como ocurrió en el pasado, se extendió entre un significativo número de mujeres pertenecientes en su mayoría a la clase burguesa —cuando no aristocrática— que anunciaba el inicio de una nueva conciencia de «clase», más allá de las clases sociales, que daría forma a finales de siglo al feminismo propiamente dicho, basado en la búsqueda de la equiparación social y política de las mujeres respecto a los hombres. No puede entenderse la evolución de la literatura y el teatro, en el siglo XIX, sin la masiva incorporación de la mujer a la actividad cultural de la época. Destacadas consumidoras de libros y obras teatrales —la protagonista de *Contigo pan y cebolla*, que incluimos en nuestra selección, podría ser un buen ejemplo de ello—, no tardaron en protagonizar ellas mismas una interesante parcela de la vida literaria española, ejerciendo la escritura como redactoras en publicaciones periódicas y publicando poesía, novelas y, cómo no, piezas dramáticas. Importante precedente de la dramaturgia femenina, en los albores del siglo, fue María Rosa Gálvez, a la que siguió más tarde, la muy interesante Francisca Navarro, autora de un buen número de comedias, la mayoría sin estrenar, publicadas en Barcelona antes del estallido romántico. A mediados de siglo, Enriqueta Lozano nos dejó también algunas muestras del género; tras las cuales vinieron otras comedias de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ana María Franco, Joaquina Balmaseda o Joaquina Vera, cuyos nombres merecen ser recogidos y recordados en estas páginas. Tendremos ocasión en próximos volúmenes de volver a ellas, y de recoger algunos de sus frutos escénicos, que analizaremos con detalle. En nuestra selección, por fuerza estrictamente reducida, no ha sido posible incluir todo cuanto hubiéramos deseado. Fuera han quedado muchos otros grandes nombres de la dramaturgia española de aquel siglo, desde Adelardo López de Ayala a Manuel Tamayo y Baus, Narciso Serra, Luis de Eguilaz, Luis Mariano de Larra y tantos otros escritores, que también merecerían un puesto de honor en un volumen que siempre resultará insuficiente. En cualquier caso, el camino trazado por las comedias aquí recogidas, todas ellas elogiadas por la crítica y favorecidas por el público de su tiempo, a juzgar por el número de sus

representaciones y ediciones, es lo bastante representativo como para iluminar aquel periodo y dejar testimonio de *lo que fue* la comedia española en el siglo XIX.

JUAN DE GRIMALDI Y *LA PATA DE CABRA* (1829)

Como hace tiempo afirmó David T. Gies, el principal descubridor y divulgador moderno de este importante personaje de la España romántica (Gies, 1988), protagonista de la vida teatral madrileña —lo que equivaldría, en aquel tiempo, a decir de la vida teatral española— durante la conocida como «década ominosa» fernandina y en los inicios del reinado de Isabel II, en los primeros tiempos de la regencia de su madre, la reina María Cristina, *Todo lo vence amor o La pata de cabra* fue la obra más popular representada en España a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, y su autor, Juan de Grimaldi (1796-1872), el impulsor del renacimiento de la escena española en las décadas de 1820 y 1830 (Gies, 1986a: 375).

Llegado a nuestro país en 1823 con las tropas del duque de Angulema, se instalaría en Madrid, donde solicitó al Ayuntamiento el control de sus dos teatros principales, cerrados entonces por las quiebras y el desorden fruto de la reciente situación política, que a los pocos meses le fueron concedidos (Gies, 1990: 115; 1996: 95-96). Se inicia así el despegue de una escena madrileña que arrastraba aún graves carencias y Grimaldi contribuyó a profesionalizar.

Entre las numerosas innovaciones aportadas por este visionario emprendedor francés, destaca la preocupación por una adecuada formación de los actores, para lo cual reivindicó la creación de una escuela de arte dramático, que se haría realidad años más tarde, con la fundación del Real Conservatorio de María Cristina en 1831; realizó notables mejoras físicas en los teatros de la Cruz y del Príncipe, y enriqueció el repertorio de estos promoviendo la creación de obras para la escena (Gies, 1996: 97); buena parte de ellas, traducción de un teatro francés que, desde hacía tiempo, se había convertido en el referente al que miraban unos autores a quienes resultaba más fácil y lucrativo traducir o adaptar obras de creación ajena que escribir textos nacidos de su propia imaginación. Por aquellos años se vivía lo que José María Carnerero denominó un «furor traductoresco» (González Subías, 2006: 247), que sería una constante —que el mismo Carnerero, amigo

y colaborador de Grimaldi, practicó generosamente— durante la mayor parte de la centuria. Durante el periodo en que Juan de Grimaldi estuvo al frente de los dos grandes teatros de la capital, llegan a la escena y triunfan los dos comediógrafos más importantes de la primera mitad del siglo XIX: Bretón de los Herreros (1796-1873) y Ventura de la Vega (1807-1865) —ambos recogidos en esta selección de comedias decimonónicas—; especialmente Bretón, el primer gran heredero de la tradición moratiniana, quien, además de traducciones, compuso multitud de piezas originales para el teatro español, al que devolvió parte de su esplendor clásico.

En 1825, Grimaldi contrae matrimonio con la actriz Concepción Rodríguez, quien no tardaría en convertirse en una de las grandes damas de la escena romántica; lo que aumentó, si cabe, la implicación del empresario en una vida teatral a la que también contribuyó como escritor, con la traducción de algunos originales franceses que alcanzaron notable éxito en aquellos años,¹ entre los que se halla *Todo lo vence amor, o La pata de cabra*, pieza que supuso el mayor acontecimiento teatral en Madrid —y por ende, en España— desde hacía décadas, y en palabras de Gies: «the most popular play staged in Spain in the first half of the nineteenth century» (1986a: 375).

Pertenecía *La pata de cabra* —título abreviado con el que no tardó en ser conocida y recordada— a la llamada comedia de magia, uno de los géneros más populares del teatro español entre los siglos XVII y XIX, que, con intención, el avisado empresario quiso incluir en la programación de una temporada en la que, apenas unos meses antes, habían podido verse ya representadas en los teatros de la capital sendas comedias de magia escogidas del repertorio tradicional, ambas de José de Cañizares: *Juan de Espina en Madrid*, en el Teatro de la Cruz, y *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, en el del Príncipe, donde el 18 de febrero de 1829 Juan de Grimaldi presentó su obra.

El estreno en el Teatro del Príncipe de este melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo en tres actos

¹ Traducciones del autor fueron *El abate l'Eppée y el asesino, o La huérfana de Bruselas*, drama de espectáculo estrenado en el Teatro del Príncipe, el 6 de julio de 1825; y *Lord Davenant, o Las consecuencias de un momento de error*, nuevo drama estrenado al año siguiente (el 30 de mayo) en el mismo teatro. Incluso ha llegado a atribuírsele la traducción de un drama de Ducange y Pixérecourt, con el título de *Pólder, o El verdugo de Amsterdam*, que, en realidad, parece ser obra de Juan Nicasio Gallego (Freire, 1999: 526; Menarini, 2010: 294).

—definición sorprendente y llamativa que manifestaba ya una intención provocadora y buscaba alimentar el interés del público— fue recibido con auténtica expectación. «Escrito, dirigido y ensayado» por Juan de Grimaldi, el *Diario de Avisos* (18-II-1829) hacía hincapié en el despliegue de medios de lo que anunciaba ser una gran producción, destacando las decoraciones de Juan Planchard, otrora pintor de los reales teatros parisinos y, en ese momento, de los de la corte española, la maquinaria ejecutada por Ruperto Sánchez y los bailes dirigidos por Juan Bautista Cozzer. Sin embargo, el éxito de *La pata de cabra* no fue inmediato. De hecho, la obra solo estuvo un día en cartel, siendo sustituida al día siguiente por una función cuyas piezas principales fueron dos comedias en un acto, conocidas ya por el público: *Shakespeare enamorado*, traducción de Ventura de la Vega de un texto de Duval; y *Un paseo a Bedlam*, de Bretón de los Herreros, a partir de un texto original de Scribe y Delestre-Poirson. No obstante, la pieza volvería a llevarse al mismo escenario tres meses después, tras el parón de la Cuaresma; y en esta ocasión la obra se mantuvo en escena durante veinte días consecutivos —con la excepción de la festividad del 2 de mayo, en que no había función—, hazaña muy poco habitual en los teatros de aquel tiempo, pero que se quedaría incluso corta respecto posteriores reposiciones; como ocurrió ese mismo año a partir del 1 de octubre, en que, hasta la llegada de la Cuaresma del año siguiente, alcanzaría cuarenta y ocho representaciones, convirtiéndose en el gran éxito de la temporada, al igual que en años sucesivos. Editada en 1831, en la conocida y reputada imprenta madrileña de Repullés, la obra contaría con dos nuevas ediciones en la misma ciudad e imprenta, en 1836 y 1841 respectivamente; la primera de ellas, quizá aún impresa antes de la definitiva marcha a París de Grimaldi, a finales de agosto de 1836, donde permanecería hasta su fallecimiento en 1872. Todavía en 1899 aparecería una última edición decimonónica —la quinta—, publicada en Madrid, en la tipografía de los Sucesores de Cuesta.²

2 El recuerdo de *La pata de cabra* aún se mantiene vivo a comienzos del siglo xx, como muestran las alusiones a esta obra en la prensa madrileña, pero también su presencia en el teatro. Todavía llegó a representarse en 1906, en el Teatro Circo Price; y años más tarde la comedia obtuvo un enorme e inesperado éxito cuando, tras llevarse a escena en las navidades de 1918, nada menos que en el Teatro Español, se mantendría sin interrupción en cartel durante más de dos meses, hasta los inicios del mes de marzo de 1919.

La contribución de Juan de Grimaldi al renacimiento «romántico» del teatro español, no solo como empresario e impulsor de la vida teatral madrileña sino como autor de una de las piezas más representadas y representativas del teatro popular de aquel tiempo, justifica su inclusión en un volumen dedicado a rescatar algunas de las comedias más importantes y significativas del teatro español decimonónico. Poco importa si su obra es solo traducción o adaptación de un texto previo; en aquel tiempo, los límites de la originalidad no estaban del todo definidos —tampoco ahora— y hubo enconadas disputas respecto a la autoría propia de textos nacidos de mente ajena.

Aunque su obra estaba claramente inspirada en un melodrama cómico-festivo y de gran espectáculo, en tres actos, original de César Ribí y Alphonse Martainville, estrenado en París en 1806 con el título de *Le pied de mouton*, y en la advertencia preliminar a la primera edición del texto, en 1831, admitía haber tenido ante la vista un original traducido de esta, conservado en el archivo del Teatro de la Cruz desde 1816, de la que imitó muchas cosas y tradujo otras, inclusive el fondo del carácter de don Simplicio, Grimaldi defendió la originalidad de su obra, considerándola

más original que muchas comedias que se venden por tales, pues casi todas las gracias que el público ha celebrado en el diálogo y singularmente las que tanto ha hecho valer nuestro inimitable Guzmán,³ son originales, ya que no lo sea del todo el cuadro que las encierra.

En esta misma nota, escrita bastante después de que su obra se hubiera convertido en un verdadero fenómeno sociocultural, el autor confiesa, en cualquier caso, no buscar lauro literario alguno, siendo su único interés al reescribir aquella vieja comedia francesa el «proporcionar a la empresa de los teatros medios de llamar gente»; logro del que se siente justamente satisfecho.

Todo lo vence amor, o La pata de cabra era una comedia de teatro, como se las llamaba en el siglo anterior, pensada para el espectáculo y el disfrute de quienes acudían a verla, utilizando cuantos

3 Antonio de Guzmán (1786-1857), célebre actor madrileño del siglo XIX, discípulo de Isidoro Máiquez, que destacó por sus papeles cómicos, en los que resucitó el arte de interpretar al «gracioso» del teatro áureo.

medios escénicos estuvieran al alcance;⁴ mayoritariamente visuales, pero también auditivos, siendo la música un elemento muy presente asimismo en estas piezas, que llegó incluso a acercarnos, en ocasiones, a la zarzuela.⁵ Su carácter espectacular también se manifiesta en el elevado número de personajes que intervienen en la acción; una veintena en este caso —y su equivalente proporción de actores—,⁶ más un indeterminado número de figurantes que daban vida a cíclopes, paisanos, criados, músicos y alguaciles.

A diferencia de la comedia de origen, que no aporta ubicación espacial concreta, Grimaldi sitúa la acción en las inmediaciones de Zaragoza, a principios del siglo xv; un contexto espacial cercano y concreto, si bien temporalmente alejado del espectador, que nos traslada a una ambientación histórica tardomedieval, bastante generalizada en los espacios dramáticos desde hacía tiempo, que apunta con claridad a una estética romántica muy reconocible asimismo en la acotación con que principia la obra: «El teatro representa un bosque muy espeso. Hay una cueva en el fondo y, a la izquierda del actor, un banco de peñasco al pie de un árbol. Es de noche. Alumbra la luz de la luna».

No nos dedicaremos a señalar en esta breve presentación y análisis del texto las diferencias y concomitancias existentes entre la adaptación de Grimaldi y su precedente francés; ya se ha hecho con anterioridad por una de las mayores conocedoras del teatro romántico español (Ribao Pereira, 2011), y a su estudio remitimos para quien desee abundar en este aspecto. Nos centraremos exclusivamente en la versión española, reproducida en este volumen, cuyos aciertos dramáticos, incorporados a nuestra historia y legado escénicos, forman parte de una tradición teatral autóctona a la que con justicia pertenece el texto de Grimaldi.

4 Afirma David T. Gies que la obra incluía «unos treinta y cinco efectos de magia, algunos de una gran dificultad y complejidad», y que la complicada acción de la pieza «exigía once escenarios diferentes y doce cambios de escena» (1986b: 36-37).

5 De hecho, en 1858, *La pata de cabra* llegó a convertirse en una zarzuela por obra del compositor Cristóbal Oudrid; y unos años antes, en 1853, Tamayo y Baus había escrito una zarzuela de magia basada en esta comedia (Gies, 1986b: 45).

6 No deja de sorprender el muy elevado número de actores que intervenían en estas piezas; algo impensable en nuestros días, salvo en los espectáculos de teatro musical, incluidas la zarzuela y la ópera, solo sostenibles por un precio de las entradas equivalente al enorme coste de estas producciones.

En el primero de los tres actos de que se compone la pieza, se presenta la situación y a los personajes principales de la trama, cuyo conflicto gira en torno a un enredo amoroso: el amor imposible entre don Juan y doña Leonor, a causa de la decisión del tutor de esta, don Lope, de desposarla con don Simplicio; lo que ha llevado al desesperado enamorado a tratar de quitarse la vida, nada más iniciarse la acción, siendo apartado de su intención por Cupido, quien se compromete a ayudar y proteger a tan apasionado siervo, a cambio tan solo de su perseverancia y su fe en el Amor. Se trata de un tema harto repetido en la literatura, reconocible en el teatro español desde aquella *Égloga de Plácida y Vitoriano* compuesta por Juan del Encina a principios del siglo XVI, donde Venus y Cupido ponen a prueba la fe de este último y detienen su mano en el instante en que pretende quitarse la vida con el mismo puñal con que se la ha quitado su amada, a quien los dioses del amor resucitan. Grimaldi, como la obra de donde toma su texto, recrea el tópico clásico de *Omnia vincit Amor*, expresión acuñada en la égloga X de las *Bucólicas* de Virgilio (s. I. a C.) que el autor francés incorpora al título inicial de su obra (*Todo lo vence amor*) y reitera en varias ocasiones dentro de esta, al que añade el de *La pata de cabra*, en alusión al talismán que Cupido le regala a don Juan para conseguir su propósito de casarse con Leonor.

Frente al joven don Juan, un caballero sin recursos económicos, pero de altas cualidades personales —entre ellas, el valor y la capacidad de amar—, y una doña Leonor que representa el arrojo de la mujer activa y decidida, rebelde, capaz de enfrentarse a la autoridad masculina —rasgos románticos, muy alejados de la mujer representada por doña Paquita en *El sí de las niñas*—, se alza como oponente don Simplicio Bobadilla de Majaderano y Cabeza de Buey, un rico mayorazgo de Navarra que representa un partido infinitamente mejor —desde el punto de vista económico— para los intereses de don Lope respecto a su ahijada. Todo anuncia, sin embargo, tanto desde la intervención misma de Cupido en la trama como desde la aparición en escena del ridículo rival de don Juan, que el conflicto planteado en la comedia, como no podía ser de otro modo, se resolverá felizmente para los enamorados.

Don Simplicio, «una de las grandes creaciones cómicas del drama español», en palabras de David T. Gies (1986b: 40), es sin duda uno de los muchos aciertos y atractivos que posee esta pieza, eminentemente

teatral, en el más completo y lúdico sentido del término. Heredero directo del «gracioso» de nuestra dramaturgia áurea, recoge asimismo el legado del figurón, personaje ridículo y estafalario nacido también en el barroco —aunque con antecedentes que se remontan, como en el caso de los criados graciosos e ingeniosos, incluso a la comedia plautina— que en el siglo XVIII tuvo notable presencia en los escenarios, de la mano de Antonio de Zamora y José de Cañizares, entre otros, y que en *La pata de cabra*, bien adentrado ya el siglo XIX, alcanza una de sus creaciones más logradas. Antonio de Guzmán, el actor que dio vida al personaje en 1829, y durante bastante tiempo, se dice que fue capaz de hacer reír con su papel incluso a la adusta reina Amalia (Gies, 1986b: 40);⁷ y el célebre cómico Mariano Fernández, que adquirió su fama representando este personaje en la década de los cincuenta, seguiría haciéndolo hasta el final de sus días, siendo este el último papel que llegó a interpretar (Gies, 1986b: 41-42).

Este don Simplicio, cuyo estrambótico nombre no habría dudado Muñoz Seca en utilizar para sus astracanadas, se presenta desde el primer momento como un presuntuoso fanfarrón cuyas maneras y discursos están destinados exclusivamente a provocar la hilaridad del público:

SIMPLICIO. [...] no debe usted sentir el que se nos haya escapado.

LOPE. ¿Por qué?

SIMPLICIO. Porque, si le encuentro, sucede una desgracia. Yo no me contentaba con prenderle. Era capaz de... ¿qué sé yo? Así mansito y todo, como usted me ve... en llegando a enfadarme, ni un león... Mato, destrozo; aunque se me pusiera delante el mismo demonio.

LOPE. ¡Hombre! ¿Y se enfada usted a menudo?

SIMPLICIO. Nunca. Y, si no, dígalo Lazarillo. (*Lazarillo hace una seña afirmativa.*) (I, 4)

A este Lazarillo, un criado sordomudo que le acompaña, recurre continuamente don Simplicio para que corrobore sus bravatas. Bravuchonadas y poses estentóreamente ridículas que no pasan desapercibidas para el resto de personajes con quienes se cruza.

7 María Josefa Amalia de Sajonia, tercera esposa del rey Fernando VII y reina consorte de España hasta su fallecimiento el 18 de mayo de 1829, con tan solo veinticinco años.

Los chistes en boca de este, o generados a su costa, se repiten, en una pieza que no da tregua al humor y la espectacularidad, mecanismos a los que se supedita la acción:

SIMPLICIO. [...] ninguna mujer quiso nunca hacerme caso.

LOPE. ¡Cómo!

SIMPLICIO. Lo que usted oye... Porque todas tenían no poderme resistir en llegando una vez a escucharme. (I, 4)

Su ridiculez lo convierte en objeto recurrente de las burlas del dios Cupido, cuyos hechizos transforman lo que sus ojos ven, ante la incomprensión e incredulidad de los demás, que dudan de su cordura o de su palabra. Pero también es burlado por su rival, don Juan, en escenas como la que sigue:

SIMPLICIO. [...] Manos a la obra; y, si no salgo con honor de mi empresa, diga usted que don Simplicio Bobadilla es un tonto.

JUAN. (*Escondido.*) Tonto.

SIMPLICIO. (*Temblando.*) Esta sala tiene eco.

LOPE. (*Se ríe Leonor.*) ¿A qué vienen estas risas, señorita?

LEONOR. Me ha hecho gracia el talento que tiene el eco en acertar.
(I, 13)

O en escenas como la siguiente, donde a la burla se unen los insultos al personaje mientras escucha y vigila oculto a los dos enamorados:

LEONOR. Y el pobre Simplicio, ¿qué estará haciendo a estas horas?

JUAN. Corriendo por esos campos en pos de su ingrata dama.

LEONOR. ¿Cómo ha llegado a figurarse ese mostrenco que pudiesen jamás hacerle dueño de mi mano ni las más violentas persecuciones? Un hombre tan feo.

JUAN. Ridículo.

LEONOR. Tan tonto.

JUAN. Tan cobarde.

LEONOR. Tan... (II; 6)

La cobardía del personaje, digno heredero del *miles gloriosus*, es otra continua fuente de comicidad, explotada con habilidad por Grimaldi. Capaz de responder a los insultos con sofismas y razonamientos que persiguen no responder nunca a la afrenta, en sus esfuerzos por aparentar una valentía que se halla muy lejos de tener, don Simplicio queda una y otra vez en evidencia, y sus ocurrentes salidas son motivo de diversión para quienes le escuchan tanto dentro —en este caso, también de indignación— como fuera de la obra:

GONZALO. Yo sostengo que es usted un animal.

SIMPLICIO. Eso no prueba nada para el caso, señor mío; un insulto no es una razón, y cualquiera que hace intervenir las personalidades en una discusión envilece la más noble facultad del hombre y merece el desprecio público. Lógica, señor mío, lógica. (II, 14)

[...]

SIMPLICIO. Papá, papá; ¿y me deja usted solo?

LOPE. ¡Otra vez el miedo!

SIMPLICIO. ¿Miedo? ¡Qué disparate! No es sino que a mí me gusta la sociedad. (II, 17)

Incluso llega a alardear de su valor rompiendo la cuarta pared y dirigiéndose directamente al público que contempla la representación: «¿Saben ustedes que habría lo bastante para temblar (*Temblando mucho.*), si no fuera por el valor natural que le anima a uno y le hace superior?» (II, 18).

Hasta los objetos inanimados se burlan del fatuo don Simplicio; como cuando los retratos de los antepasados de don Lope, colgados en la sala donde se encuentra aquel, bostezan imitándolo, aumentando su permanente miedo, y las velas de la estancia se encienden y apagan caprichosamente, convenciendo al personaje de ser víctima de las burlas del demonio (II, 18). En una de las escenas más fabulosas de la comedia, el gorro de este se transforma en un enorme globo que lo lleva a las alturas y con el que realiza un increíble viaje cuya relación, tras ser recogido maltrecho en las cumbres de los Pirineos, es equiparable al relato de don Quijote tras adentrarse en la cueva de Montesinos. Debemos añadir a don Simplicio entre los viajeros que afirman

haber llegado a la luna,⁸ donde estuvo hablando durante más de dos horas «con una multitud de lunáticos» (III, 1). En esta escena, en la que abundan las referencias locales dirigidas al público de Madrid y el autor se permite aludir —al estilo cervantino— a situaciones personales relacionadas con sus obras, señalando a «algún impresor de Valencia» cuyo nombre omite, pero que probablemente fuera conocido por quienes estuvieran al cabo de la indirecta lanzada, Grimaldi —pues estas alusiones, inexistentes en la comedia francesa de donde procede su texto, son obra suya— describe el mundo al revés de esos lunáticos para ofrecer, desde la ironía, un cínico retrato crítico-burlesco de la sociedad española de 1830, con guiños metaliterarios en los que se incluye a sí mismo:

SIMPLICIO. [...] Figúrense ustedes que allí todo está al revés de acá.

Verbigracia: los amantes son constantes, los esposos son fieles, no engañan los mercaderes, no votan los soldados, los oficinistas hablan a todos con buen modo, los cómicos tienen una especie de solfeo donde están escritas todas las inflexiones de su voz, los cantantes buscan las suyas en su propio entendimiento y en el estudio del corazón humano.

LOPE. ¡Hombre, al revés me las calcé!

SIMPLICIO. La moda allí está sin imperio; ni aun a la medicina llega a sujetar. En el comer, en el vestir y hasta en las diversiones públicas, prefieren los lunáticos las cosas nacionales a las extranjeras.

LOPE. (*Con mucha admiración.*) ¡Qué dice usted!

SIMPLICIO. Lo que usted oye. Allí la literatura está en honor. Todos los hombres de talento son ricos, y todos los ricos son hombres de talento. Los periodistas hablan con imparcialidad de las cosas que pueden juzgar, o callan acerca de lo que ignoran. La polémica es urbana. Todo al revés, amigo mío, todo al revés. En fin, allí no son necios los que escriben comedias de magia; ¿qué más quiere usted? (III, 1)

Pero para viaje, esta vez «real», el realizado por don Simplicio a los infiernos; o, en la terminología clásica en que se mueve la obra, a

8 En realidad a Nigaudinos, el personaje de la comedia original francesa de donde este procede.

«las fraguas de Vulcano», en las entrañas del Etna, donde el dios del fuego se erige en su padrino y protector, con la intención de molestar a Cupido.

A la fatuidad y cobardía de este ridículo figurón se añade la simpleza y bobaliconería que muestra a cada instante, lo que permite al autor hacer uso de numerosos chistes fáciles, a su costa, que inciden en la finalidad prioritariamente humorística del texto:

VULCANO. Tu ignorancia sola puede desconocer en mí a un hijo de Saturno; al dios del fuego, al numen de los herreros.

SIMPLICIO. Sí, como quien dijera, verbigracia, el jefe de los chisperos, ¿eh? Ya, ya. ¿Y cuál es su gracia de usted?

VULCANO. Vulcano, tonto.

SIMPLICIO. ¡Ah! ¿Vulcano tonto se llama usted? Pues, señor, enhorabuena por el nombre y el empleo. (III, 2)

Y la ridiculez del personaje se mantiene en el aspecto que adopta, al cubrirse la cabeza con un singular casco forjado para este por los cíclopes, por orden de Vulcano: «un casco de plata que tiene en la cimera un rabo de asno y, en sus partes laterales, dos descomunales orejas del mismo cuadrúpedo» (III, 2). El dios del fuego regalará asimismo a son Simplicio una lanza, un escudo y un cíclope como escudero —a cuyas órdenes se hallan otros ocho cíclopes—, que remiten a un universo cervantino muy presente en el texto del autor francés, y viene a mostrar la admiración y el conocimiento de una literatura clásica española a la que se alude, directa o indirectamente, en varios pasajes; tanto en la mención a un célebre texto de Moreto —«Pronto se convencerá usted de que no puede ser guardar una mujer» (I, 9)—, como en la utilización de un conocido proverbio —«Allá lo verederes, dijo Agrajes» (I, 9)— utilizado, entre otros lugares, en *El Quijote*, en el que se menciona a un personaje extraído del *Amadís de Gaula*, novela de caballerías admirada por Cervantes. La influencia del teatro áureo español, al que tanto recurrieron nuestros autores románticos, es determinante sin duda en el desarrollo de una trama que bebe de este en todo momento: enredo amoroso, empleo del humor en torno a la figura de un gracioso, coincidente en este caso con el figurón acuñado también en nuestra comedia clásica; confusiones, disfraces, *quid pro quo*... que constituyen asimismo una fuente inagotable de comicidad;

y, en fin, un final feliz, con boda, tras rendirse definitivamente don Lope y don Simplicio ante el poder de Cupido, y ceder al matrimonio de don Juan y doña Leonor; sin faltar tampoco el habitual recurso de concluir la pieza recordando su título en las palabras de los personajes principales:

LEONOR. [...] porque todo... Todo lo Vence Amor.

JUAN. (*Enseñando su talismán.*) O la Pata de Cabra.

Y dirigirse el gracioso —en este caso, don Simplicio— al público, para solicitar su indulgencia —«Perdonad sus muchas faltas, etc., etc.»—, finalizando la obra con un baile general.

BRETÓN DE LOS HERREROS Y *MARCELA, O ¿A CUÁL DE LOS TRES?* (1831)

La línea del teatro cómico, que tan rentable se había mostrado para los intereses empresariales de Grimaldi, siguió siendo explotada por este con acierto. Todavía se hallaba disfrutando las mieles del triunfo de *La pata de cabra*, que llevaba más de un año dando considerables ganancias a su autor y al Teatro del Príncipe, cuando el empresario programó en el mismo escenario una nueva comedia que alcanzaría asimismo un considerable éxito: *Marcela, o ¿A cuál de los tres?*, pieza en tres actos y verso, original de un viejo amigo y autor con el que mantenía un estrecho vínculo desde los inicios de su estancia en Madrid y sus primeras incursiones en el teatro español. Manuel Bretón de los Herreros (Quel, Logroño, 1796-Madrid, 1873) fue uno de los dos jóvenes dramaturgos —el otro sería Ventura de la Vega, quien también tiene su espacio en este volumen— a los que Grimaldi animó en 1824 a escribir y traducir obras para el Teatro del Príncipe (Gies, 1986b: 18). Y así, ese mismo año estrenaría, bajo el patrocinio del empresario francés, *A la vejez viruelas*, primera de sus más de cien comedias originales —además de numerosas traducciones del teatro francés (Ibáñez Rodríguez, 2000) y adaptaciones del teatro del Siglo de Oro (Miret Puig, 1997), dos de las fuentes sobre la que se construye su propio teatro—, a la que siguieron nuevos títulos que fueron ganándose el favor del público madrileño, como *A Madrid me vuelvo* (1828); pero, especialmente, *Marcela, o ¿A cuál de los tres?*, comedia estrenada el 30 de diciembre de 1831, con la que alcanzó el triunfo definitivo que

lo convertiría en el comediógrafo de referencia de este periodo y, sin temor a equivocarnos, el más importante de la escena romántica española. A esta le siguieron otros muchos títulos de similar éxito —*Muérete y verás* (1837), *El pelo de la dehesa* (1840), *¿Quién es ella?* (1849), *La escuela del matrimonio* (1852)— que constituyen logrados ejemplos de una personal y rica dramaturgia que encuentra en la comedia de costumbres burguesa su expresión más lograda.

Seguidor del magisterio moratiniano, Bretón da el salto definitivo de la fría rigidez neoclásica —que Moratín había comenzado ya a superar apoyado en las formas de la comedia áurea y el componente emotivo de la comedia sentimental, reconocibles en su obra cumbre, *El sí de las niñas* (1806)— a unas formas escénicas más apropiadas a la nueva mentalidad y sensibilidad del ciudadano moderno del siglo XIX. Visibles ya estas en textos anteriores, no solo de Bretón —incluso en *La pata de cabra* reconoce Montserrat Ribao «una comedia de corte burgués» (2011: 234)—, es en *Marcela, o ¿A cuál de los tres?*, pieza que ha sido considerada «la primera comedia romántica» por importantes estudiosos del género y el periodo (Caldera, 2001: 34), donde el dramaturgo alcanza definitivamente una fórmula propia, bretoniana,⁹ que protagonizará la vida escénica entre los años treinta y cuarenta, y determinará los nuevos rumbos de la comedia española en las décadas siguientes.

Si Grimaldi tuvo el acierto de presentarnos en *La pata de cabra* —bien que tomada de un texto previo— una figura, la de don Simplicio, que podría pasar —si la obra se conociera lo bastante— a los anales de la historia teatral como un perfecto arquetipo de personaje cómico, es de nuevo un personaje, en este caso femenino, Marcela, quien acapara el centro de atención y se convierte en el principal atractivo de una pieza construida para su lucimiento y el del escogido trío de fanticos masculinos a su servicio —o lo que es lo mismo, de los actores que los interpretaron—, teniendo como finalidad última una comicidad que, sin duda alguna, consigue su autor.

La clave del humor en esta pieza vuelve a ser la caricaturización y el ridículo de una serie de personajes, todos masculinos, que resultan «vencidos» en su pretensión de desposarse con una atractiva y

9 Este calificativo fue utilizado por primera vez por Eugenio de Ochoa para definir el nuevo género al que dio vida el autor con esta comedia (Garelli, 2005: 202).

enriquecida viuda, que, tras alentar sus esperanzas haciendo uso de una galantería apropiada al buen gusto de una sociedad burguesa heredera de las cortesanas formas aristocráticas, opta por mantener su libertad, enfrentándose a todos los convencionalismos y al rol de la mujer imperante en su tiempo. Es *Marcela, o ¿A cuál de los tres?* una obra de personajes e ideas —esto es, de palabra—, y a su éxito no hay duda de que contribuyó el brillante elenco de intérpretes que la llevaron a escena, con una Concepción Rodríguez —esposa del empresario del teatro, Juan de Grimaldi— al frente del reparto, de quien Bretón afirmó que nadie podría haber representado «con más gracia, naturalidad y decoro el carácter de Marcela» (Garelli, 2005: 206), a la que acompañó sobre el escenario un escogido grupo de actores, todos primeras figuras de nuestra escena romántica, formado por Antonio de Guzmán, Carlos Latorre, Pedro González Mate, José Valero y Rafaela González.

Marcela ha sido considerada por Miguel Ángel Muro, el gran descubridor y divulgador del teatro bretoniano, «la creación más interesante de esta comedia»; incluso, «muy posiblemente, de todo el teatro bretoniano» (1998: 38). Esta ha acaparado prioritariamente el interés de la crítica (Ballesteros Dorado, 2012: 669), al igual que otras figuras femeninas de su teatro, cuya desenvoltura y desembarazo, en claro contraste con «la suave línea obediente» de las mujeres concebidas por Moratín en sus obras, las hace equiparables «a algunas de nuestro teatro clásico» (Iravedra, 1947: 17).

Recordemos básicamente la trama de esta pieza, en la que tres pretendientes, de maneras y atributos muy distintos, pero todos retratados, con mayor o menor intensidad, desde un sarcasmo *ridiculizador* que los rebaja ante la posición de su anhelada viuda Marcela, cuyas amables maneras hacen concebir a todos la esperanza de alcanzar su deseo, son rechazados finalmente por esta, que, habiendo probado las mieles del matrimonio, antepone su libertad al yugo esclavizador que le ofrece el himeneo.

La joven viuda Marcela, que a sus veinticinco años atesora, junto con la belleza, la independencia que le ofrece su desahogada posición económica y una experiencia de vida que le hace elegir con cordura y libertad su propio interés y deseo, sin necesidad de someterse al hombre —he aquí el componente feminista que ha querido verse en la pieza—, es sin duda un personaje singular, lleno de fuerza, muy moderno; pero, a la vez, con abundantes antecedentes en la literatura

previa, reconocibles en esas mujeres de nuestra literatura clásica que defienden su deseo de elegir libremente marido o desean mantener a toda costa su soltería —o viudedad, como en este caso— para conservar su libertad frente al yugo del matrimonio. No solo la Marcela cervantina, de quien parece tomar su nombre el personaje de Bretón (Ballesteros Dorado, 2012: 669), sino ya en aquel lejano *Auto de la Sibila Casandra*, compuesto por Gil Vicente a comienzos del siglo XVI —«Dicen que me case yo; / no quiero marido, no»—, y posteriormente en las muchas damas y mujeres de cualquier clase social que reivindican su libertad como bien más sagrado en las comedias del Siglo de Oro (González González, 1995; Navarro Durán, 2021).

Bretón de los Herreros, que ya en su *Sátira contra los hombres en defensa de las mujeres* (1829) había dado muestra explícita de su rechazo a la marginación y la falta de derechos de la mujer en una sociedad dominada por los hombres, convierte a Marcela en una heroína de comedia que se muestra muy superior y ejerce su dominio sobre unos pretendientes varones que, en su diversidad, tratan de abarcar un amplio espectro de representantes masculinos de la época, suficiente para ridiculizar, en ellos, a todos los hombres; incluyendo entre estos a D. Timoteo, el tío de la joven, con quien vive. Son muchos los parlamentos de este personaje a través de los cuales se expresa la opinión del dramaturgo, y que lo han convertido en prototipo o modelo de un feminismo *avant la lettre*, y el lector de estas páginas tendrán ocasión de descubrirlos por sí mismo; pero quizá el más conocido y repetido por quienes han hablado en alguna ocasión de esta pieza sea el discurso final de la protagonista, del que no nos resistimos a transcribir algunos versos:

Boda quiere la soltera
por gozar de libertad,
y mayor cautividad
con un marido la espera.
En todo estado y esfera
la mujer es desgraciada;
solo 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.

La reivindicación de la libertad, y en boca de una mujer, es un rasgo inequívocamente romántico, si bien enmarcado en una juiciosa contención y unas formas inmersas aún en un neoclasicismo reconocible asimismo tanto en la tradicional división en tres actos de la pieza como, especialmente, en el respeto a las unidades de espacio y tiempo. Toda la acción sucede a lo largo de un único día y en la misma sala; y los personajes, alejados del estamento nobiliario, son representativos de la nueva clase social emergente en el siglo XIX, la burguesía, que, heredando viejos modelos, mantiene a su servicio —y en escena— a los fieles criados —en este caso una criada, Juliana— de la comedia española.

Bretón de los Herreros, poeta de gran talento, escribió la mayor parte de sus numerosas obras en verso, siendo esta comedia un magnífico ejemplo tanto de su habilidad versificadora como de la deuda del autor con un teatro áureo en el que nuestros autores románticos —y Bretón lo es, *malgré lui*— se inspiran. Muestra de ello es la original utilización de una polimetría que fue muy elogiada en su tiempo y contribuyó, en opinión del autor, al éxito de la pieza (Caldera, 2001: 35; Garelli, 2005: 209). Romances, décimas, redondillas, quintillas, algún soneto... constituyen la savia expresiva y literaria de un texto cuyo principal valor reside en la palabra —«la palabra lo es todo en el teatro bretoniano», ha afirmado Miguel Ángel Muro (1998: 53)—, y en el que los monólogos y los apartes, como en la mejor tradición de nuestro teatro áureo, se prodigan a lo largo del discurso. En estos últimos, muy numerosos, encuentra el autor un excelente recurso para mostrar —también en los monólogos— el verdadero sentir de unos personajes que se ven forzados a fingir siguiendo el protocolo de la buena educación. Solo a medida que avance la trama, y en el caso concreto de dos de los pretendientes, don Amadeo y don Martín, observaremos unas maneras y un trato vejatorio hacia el tercer rival, don Agapito, que no disfraza su intención.

Dado que son estos tres personajes el contrapunto cómico y conceptual de la pieza, y los receptores del importante componente satírico de esta, destinada, más allá de la defensa de la mujer, a ridiculizar el comportamiento de, si no todos los hombres, al menos una inmensa

mayoría de representantes del género, vamos a centrar nuestra atención en cada uno de ellos, empezando por el poeta y el militar, don Amadeo y don Martín. El primero, habituado a vivir entre las palabras, no las encuentra cuando se trata de expresarle su amor a Marcela, y su enfadada timidez y desaforada pasión de novela resultan ridículas para quienes lo observan: «Declare usted su pasión, / porque mentales amores / ya de este siglo no son» (I, 4), le aconseja Juliana, quien, rechazando el madrigal que le ofrece a cambio, se aprestará a servir sus intereses «por compasión» y una oportuna moneda, afirmando que «daría por veinte reales / no un madrigal, sino ciento» (I, 4). Y más tarde don Martín vuelve a insistir en la practicidad de un siglo —paradójicamente, desde nuestra perspectiva— poco dado a la poesía y la pasión:

Ya ve usted; poeta... Pero
no hay cuidado; ese es un flujo
de palabras. El morir
de amor ya no está en uso. (III, escena última)

Don Martín por su parte, primo del anterior, dicharachero capitán del que Juliana piensa para sí que se trata de «otro loco rematado» y es preferido por don Timoteo para esposo de su sobrina, si bien manifiesta una actitud más decidida y le sobra, en su tosco y torrencial verbo, lo que a aquel le falta en gallardía, no consigue tampoco alcanzar el amor de Marcela; aunque se muestra digno rival de esta en su furibunda reacción ante los desaires de quien llega a considerar una «funesta mujer», a la que califica de «frívola, falsa» y «veleta», sin tapujos (II, 7).

La ambigua amabilidad de Marcela con sus pretendientes, que según Bretón de los Herreros es el germen de la comedia, inspirada en unos versos incluidos por el autor en el texto (Díez Taboada y Rozas, 1965: 172) y recogidos asimismo en las páginas preliminares de su edición —«¡que no ha de poder / ser amable una mujer / sin que la persigan los necios!» (III, 5)—, es interpretada de modo muy distinto por don Martín, quien ofrece una visión de la viuda en absoluto cautiva a sus hechizos:

Hay mujer cuyo oficio
es barrenar corazones
y, con dulces ilusiones,
sacar a un hombre de quicio. (II, 6)