



Más sobre Marcela o ¿cuál de los tres?

César Besó Portalés

I.E.S. *Salvador Gadea* (Aldaia, Valencia)

INTRODUCCIÓN

El presente artículo completa los que sobre esta obra aparecieron, con los títulos: “Aspectos argumentales de *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, de Bretón de los Herreros” y “Estudio de los personajes de *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, de Bretón de los Herreros”, en *Espéculo*, números 29 y 30 (marzo-junio 2005 y julio-octubre 2005). Si en aquéllos se estudiaba la trama argumental y los personajes de esta interesante obra teatral, en éste se completa el análisis semiológico tratando aspectos como la comicidad, la estructura de la obra, el espacio, el tiempo, el diálogo, otros códigos dramáticos, sin olvidar aspectos relacionados con la representación y edición de esta obra.

EL EFECTO TEATRAL O LA FÓRMULA CÓMICA DE BRETÓN DE LOS HERREROS

Existe en Bretón de los Herreros una cierta disociación entre sus escritos teóricos y su praxis teatral. El profesor Muro [1] ha encontrado en Bretón un evidente pragmatismo motivado, seguramente, por su posición precaria, siempre dependiente de su mayor o menor fortuna en los estrenos de sus comedias. Por ello, la noción básica que domina toda su idea teatral es la de conseguir el éxito de taquilla, por la fórmula que él consiguió mejor que nadie en su tiempo: divertir al público. La comicidad será, pues, el aspecto subrayado persistentemente, e incluso podrá ser suficiente valor como para eximir a una comedia de defectos graves en la estructura, construcción de personajes o verosimilitud. Bretón alude a ello repetidas veces en sus escritos y resume esta finalidad en lo que él llama *efecto teatral*, que parece atender a la capacidad de la obra de captar la atención del espectador y mantenerla prendida hasta el desenlace.

La propia finalidad moral del teatro, a la que alude Bretón en sus escritos teóricos, en el sentido de que las comedias deben poner de relieve actitudes, comportamientos y hábitos sociales perniciosos, está eclipsada y cede, en muchas ocasiones, ante este *efecto teatral*. Es cierto que Bretón usa la sátira como medio para moralizar a su público, pero conviene matizar que esta sátira en muchas ocasiones se disuelve en comicidad y no en pocos casos se vuelve esta comicidad contra la moral conservadora de las clases medias a las que representa Bretón.

Todo se subordina, por consiguiente, al deseo de hacer agradable al público el tiempo que transcurriera una función, a distraerlo, con carcajadas, y a aliviarlo de sus propias preocupaciones, especialmente en una situación político-social difícil y contradictoria como la de su tiempo. De este modo, lo más interesante de las comedias no serán sus argumentos, muy previsibles para el espectador, sino el modo en que los acontecimientos se desarrollen, que deberán ser tratados para suscitar la mayor comicidad.

Patricia Garelli [2] ha destacado tres componentes básicos de la “fórmula cómica” de Bretón de los Herreros:

En primer lugar, la burla, siempre al servicio de la comedia entendida como espectáculo, que le permite acentuar la parte técnica, el *efecto teatral*. Esta consideración lleva a menudo a estas comedias al límite de ser un mero artificio teatral, alejado de la premisa de verosimilitud, puesto que es frecuente la desmesura de algunos personajes para escarmentar a otros. En *Marcela o ¿a cuál de los tres?* La comedia deriva en farsa, con la burla no exenta de alguna violencia física que don Martín y don Amadeo gastan a don Agapito, en el acto tercero. Es un episodio que para el lector de teatro resulta inoportuno y prescindible, ya que ralentiza la acción y no aporta nada nuevo, pero contemplado desde la perspectiva del espectador, debían de ser, sin duda, unas escenas altamente risibles.

La burla está también muy presente en la caricaturización de tipos o en la parodia burlesca, fundamentalmente ejercida contra el amante romántico de don Amadeo o el petimetre don Agapito. En *Marcela*, los tres pretendientes responden a tipos caricaturizados y, como señala Muro [3], están los tres empeñados en una competición en la que se van exponiendo a la burla y risa sus defectos y errores. El mismo papel risible desempeña don Timoteo, concebido *ex profeso* como tipo gracioso, por su escasa funcionalidad pero gran condición cómica, a partir de su verbosidad imparable y el uso abusivo de los sinónimos.

La comicidad es obtenida, en segundo lugar, por el equívoco, entendido básicamente por el juego de presuposiciones y sobreentendidos que no se ajustan a lo real. Para Garelli [4], este recurso venía inducido en la concepción bretoniana por una sociedad de aquella época en la que todo era ficción y engaño, y en la que las convenciones sociales conseguían que fuera muy difícil distinguir entre apariencia y realidad. En *Marcela*, hay un *quid pro quo* cuanto menos muy conseguido: es el episodio del parto de Clitemnestra, en el acto segundo, que se acaba sabiendo que es una gata.

Finalmente, conviene destacar el lenguaje de los personajes. Bretón trató de reproducir en su comedia el lenguaje simple y espontáneo del coloquio burgués. Los personajes cómicos debían hablar el mismo lenguaje que el espectador, de modo que entrara en sintonía con él. De este modo, y gracias al uso en la lengua voluntariamente alejado de una abstracción literaria, hay constantes motivos de comicidad en el diálogo, juegos de palabras, o parodia del idiolecto de cada personaje.

LA ESTRUCTURA

El teatro de Bretón de los Herreros se caracteriza, técnicamente, por la sencillez de planos y la escasa importancia de la intriga. Son argumentos leves, en los que suceden muy pocas cosas. Los personajes llevan a cabo pocas acciones y, aunque hablan mucho, tampoco sus palabras implican novedades. Para Muro [5], esta simplicidad de la trama se corresponde con el intento de pergeñar un teatro para la diversión, sin mayores exigencias. Era un teatro que pretendía alejarse de los excesos del teatro de aluvión de siglos anteriores y acercarse al modelo de Scribe.

Lo cierto es que en *Marcela o ¿a cuál de los tres?* la situación germinal es de lo más tópica y repetitiva, la coqueta que no se decide entre sus pretendientes. Las situaciones funcionales siguientes suelen reducirse al equívoco (*quid pro quo*), que proporciona el enredo, es decir, la mínima ampliación necesaria para el desarrollo de la obra. Es la *Marcela*, lo mismo que las otras obras de Bretón, una comedia que desarrolla una sola intriga. Bretón de los Herreros concedió a la unidad de espacio y a la de tiempo una importancia relativa, pero no así con la unidad de acción, que era inviolable para él. Esta estructura tan sencilla, con una mínima acción lineal y sin tramas secundarias, ha hecho que un crítico como Ángel Valbuena Prat considere a la *Marcela* como un simple sainete amplificado. [6]

El profesor Muro [7] destaca, asimismo, la regularidad en la distribución de escenas y motivos relacionados por paralelismos: los escarceos de cada uno de los pretendientes con Marcela, las declaraciones sucesivas y el juicio de la dama. El ritmo es mantenido y progresivo, solamente tiene un punto débil, que es la pérdida de tensión dramática en el centro del tercer acto (escenas 6ª a 10ª), en el episodio casi inútil de la alianza entre don Martín y don Amadeo contra don Agapito, que es un

pretexto para mostrar unas escenas cómicas, superfluas, pero muy eficaces para despertar la risa.

A pesar de ello, la obra cuenta con recursos muy logrados, que imprimen cierto movimiento gracias sobre todo a la sorpresa con que sobrecogen al espectador. Caldera [8] destaca el feliz episodio del parto de Clitemnestra, que interrumpe la logorrea de don Martín, el cual, a su vez, se quejaba de la verbosidad de don Timoteo; o el rechazo final de los tres pretendientes, que contrasta agradablemente con el horizonte de expectativa de un público acostumbrado a las bodas conclusivas. También es eficaz la escena inicial en la que Juliana dialoga por la ventana con otra criada, que no se ve ni oye, con lo cual Bretón lograba, por un lado, proporcionar las informaciones indispensables de una manera original y divertida, y, por otro, ensanchar la ilusión espacial de los espectadores.

Las claves de contenido de *Marcela o ¿a cuál de los tres?* están bien estructuradas en la obra, como ha señalado Muro. [9]

En el primer acto, aparece la confusión que sufren los pretendientes ante el sentimiento que ofrece Marcela, que es amistad y no amor.

En el segundo acto, Marcela pasa de ser galanteada a ser pretendida, de amiga a presunta prometida. Surge la duda de Marcela y la incapacidad de amor de los pretendientes, que solamente tienen deseo de posesión matrimonial de la dama.

En el tercer acto se precipita todo: se concentran los pretendientes, como si se tratara de una conspiración, Marcela establece un nexo entre su amabilidad y la persecución que sufre de necios; se explicitan las intenciones de posesión por parte de los pretendientes y, finalmente, Marcela los somete a un “juicio” y los va despachando.

EL ESPACIO

En el teatro de Bretón de los Herreros, el espacio es muy sencillo. Influyeron, sin duda, tanto el respeto a las preceptivas neoclásicas como la escasez de inversiones para poner en pie este teatro de pasatiempo. Como destaca Muro [10], es un espacio de ámbito burgués, casi siempre un salón de la casa, y es el ideal para el encuentro de personajes de escasa consistencia y con enredos leves. Este espacio tan adusto de las tres paredes semidesnudas, propio del escenario burgués bretoniano, viene reforzado con un espacio narrativo puesto en boca de los personajes de Bretón, que refieren sus peripecias extraescénicas. Se trataba de construir un lugar escénico que dé al espectador la sensación de continuidad con su ámbito cotidiano.

Por este motivo, resulta típico clasificar a Bretón como autor “costumbrista”, como un autor que toma como base para su obra dramática la sociedad de su tiempo, que es reproducida en sus comedias como documento costumbrista.

Veamos, por ejemplo, la opinión de Montero Padilla:

“Los ambientes y las modas, las ideas y preocupaciones, la anécdota con sabor de época, pequeños problemas, caracteres, tipos humanos o representativos de diversas profesiones o clases, son retratados con mano maestra por Bretón” [11].

Aunque es esta postura muy habitual entre la mayoría de críticos [12], creemos acertada la tesis de Muro, quien encuentra en el teatro de Bretón serias objeciones a que se le considere “comedia costumbrista”:

“Su finalidad, o mejor, su resultado artístico no consiste en reflejar la realidad cotidiana, habitual, si no es a través de una previa literaturización, y, específicamente, teatralización [...]. Lo costumbrista de este teatro, innegable pero engañoso [...] suele quedar reducido a la ambientación”. [13]

En este sentido hay que entender las referencias espaciales que aparecen en las obras de Bretón: no como un costumbrismo que tiene su fin en sí mismo, sino como unas pinceladas pintorescas que contribuyen a la apariencia de vida en unas comedias que eran fuertemente teatralizadas.

En *Marcela* se encuentran dos indicaciones sobre el espacio escénico: *una sala de la casa de Marcela* y el latente: *Madrid*. Bretón respeta escrupulosamente la unidad de lugar y toda la acción se realiza en la casa de Marcela. Sin embargo, los personajes aluden a un espacio latente de suficiente amplitud. Como ha estudiado Muro [14], hay referencias tanto a otras dependencias de la casa: la habitación de don Timoteo (I, 1), el palomar (I, 1), el jardín (I, 2), el camarín (I, 4), el tocador (I, 5), el comedor (I, 9), como a otros espacios latentes inmediatos, como la casa de don Pedro Eguílez, 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 (¿o pensión?) de don Martín, a la que se van él y don Amadeo al final del segundo acto.

La presencia pintoresca se consigue con referencias más o menos conocidas de Madrid: El Prado, la calle de Majaderitas (I, 1), el río Manzanares (III, 12), la fonda de Perona (I, 9), la casa de Núñez o Los Andaluces (II, 3).

El espacio en el teatro de Bretón no tiene más función que la de dar al espectador la sensación de continuidad con su ámbito cotidiano, sin que existan sobrelecturas conceptuales simbólicas o metafísicas. Sin embargo, el profesor Muro encuentra una funcionalidad en el espacio de la *Marcela*, al observar cómo cada personaje conlleva un espacio determinado propio: el de don Agapito son los salones de sociedad; el de don Amadeo, el café y el espacio literario romántico; el de don Martín es Andalucía, el espacio militar y el de Marcela es la casa. [15]

EL TIEMPO

En el teatro de Bretón de los Herreros, la función del tiempo queda generalmente relegada a permitir, junto con el espacio, que los personajes desarrollen la acción.

En *Marcela o ¿a cuál de los tres?*, la acción se desarrolla en el transcurso de un día, cumpliendo el neoclásico precepto de la unidad de tiempo. Se entiende que la acción empieza a media mañana, pues aparece don Agapito de visita y la criada está haciendo faenas de la casa. El entreacto sirve, en un recurso habitual del teatro, para suponer el paso del tiempo. Finalmente, la referencia del texto espectacular *va oscureciendo* marca la llegada de la noche.

Tal y como destaca Muro [16], en el tiempo interno de la comedia se destacan tres momentos: la aceleración temporal, en el tercer acto, que produce en Marcela una sensación de vértigo y que deja al público con la sensación de estrés:

"*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).

En segundo lugar, y cuando parece que Marcela se va a definir, se produce la ralentización del tiempo, ya que Marcela decide suspender su decisión, dejando a los personajes expectantes:

"*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).

"*Agapito*: ¡Cuánto tarda! Me impaciento" (III, 10).

Por último, al final de la comedia se anuncia, como en un juicio, el veredicto que todos aguardan:

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

El profesor Muro [17] ha resaltado asimismo la funcionalidad de la perspectiva temporal para el caso del personaje de Marcela. En los otros personajes, estas referencias son más o menos previsibles o intrascendentes. Se nos hace saber, por ejemplo, que don Martín tiene 30 años y que está cansado de lidiar con patronas de casas de huéspedes (III, 5). De don Amadeo se desmitifica un tanto su aureola de poeta eternamente enamorado, puesto que se nos indica que ha conocido y cortejado ya tres damas. En cuanto a don Agapito, se le presenta fatuamente optimista en su futuro: en un principio se ve convencido de su triunfo y celebración y, cuando es rechazado por Marcela, anticipa otro nuevo futuro en el que se contempla a sí mismo como la "delicia de la corte" (III, 11).

En el personaje de Marcela, en cambio, el tiempo adquiere verdadera funcionalidad, ya que ella ha sido desdichada en su matrimonio:

"*Marcela*: Y yo
no fui con el difunto muy dichosa" (III, 13).

De este modo, resulta plausible comprender su comportamiento con los hombres y su reacción ante la expectativa de un nuevo matrimonio. El tiempo, para Marcela, es un "presente" deseado que se sitúa entre un pasado infeliz y un futuro inevitable pero mirado con recelo, porque en él se incluye de nuevo un matrimonio:

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

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

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

EL DIÁLOGO

Bretón de los Herreros va a entroncar con los autores románticos al adoptar la "versificación galana" de los autores del siglo XVII, utilizando en *Marcela o ¿a cuál de los tres?* la polimetría. Como ha estudiado Garelli, la decisión de abandonar para siempre la "prosa y romanzones" la decidió Bretón en una histórica tertulia en casa del marqués de Molins, en la que Bretón tomó conciencia de su distanciamiento con respecto a los autores neoclásicos. De este modo, "non si può non sottolineare che, in tal modo, egli ha sancito un uso che di lì a poco sarebbe divenuto norma per gli autori romantici". [18]

Acierta asimismo Serrano cuando subraya que el uso de la polimetría o variedad métrica no fue algo casual, ya que el propio autor, en la autocrítica que hizo a *Marcela*, se refirió a ella como "comedia original en tres actos y escrita en varios metros" [19]. Tal cambio se habría producido, haciendo caso a las propias palabras de Bretón, por la influencia de los dramaturgos del Siglo de Oro, de los que envidiaba Bretón su "feliz independencia".

Desde el punto de vista de la recepción de la obra, Caldera [20] arguye que seguramente los espectadores llegarían a apreciar esta versificación en parte por la viveza y la literariedad que confería al texto, pero en parte también por la novedad que ello representaba, y que se amoldaba bien a una obra que cabalmente sobresalía por su anticonformismo. Del mismo modo, Garelli apunta que la musicalidad del verso debía de ser especialmente agradable a un público, con una disposición hacia el teatro en verso "innata" o "muy sensible", en palabras de Bretón. De modo que el verso en Bretón no debe considerarse como "un elemento accessorio del teatro comico di Bretón, ma una vera e propria componente ineludibile della sua 'fórmula', tale da ricollegarsi al concetto di commedia-spettacolo". [21]

Bretón versifica en octosílabos, generalmente, y discurre muy cercano a la prosa, de modo que permite toda una serie de exposiciones, escenas de escarceos y enfrentamientos verbales, llevados con ligereza, fluidez y cierta gracia.

Muro se refiere al teatro de Bretón de los Herreros como un teatro "de la palabra", en el que el diálogo se convierte en pieza capital, factor de la acción y vehículo de agudezas, dado que estas obras están construidas con apenas trama y muy pocos componentes, sin el menor protagonismo de elementos escenográficos. La escasez de acotaciones da muestra de ello:

"Todo en él se construye con palabras. Los personajes se definen [...] con palabras, la acción, mínima, consiste en enfrentamientos [...] verbales; los personajes suelen decir sus móviles y hasta los resortes de la acción; y, en fin, el autor fía su eficacia, sobre todo, en la ingeniosidad, chispa o humorismo de las palabras de sus personajes. De hecho, lo escaso, simple y previsible de la acción se reproduce también en las intervenciones habladas de los personajes, que son las esperadas (a veces, incluso, son mero hablar por hablar, con función fática) y con un contenido básico tópico. Siendo así, el reducto que le queda a este teatro

La caracterización lingüística de los personajes es un recurso empleado por Bretón para facilitar el rápido entendimiento y la comicidad. Don Timoteo es individualizado por su uso abusivo de los sinónimos, que alarga su prolija 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).

Don Martín utiliza un lenguaje rápido, desenvuelto, en el que abunda la expresión castiza y popular: "meter baza" (II, 5), "no me morderé la lengua" (II, 5); "si no canto reviento" (II, 5); "¡Qué diablos!" (II, 9); "pierdo la chaveta" (II, 9); "andar a salto de mata" (III, 5). En su idiolecto existen también las expresiones militares, para referirse a su relación con Marcela: "Mucho me engaño / o la hago capitular" (II, 9); "Declaras / 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).

Don Amadeo, en su caracterización de personaje romántico, recurre al campo semántico del "amoroso pesar": "enamorado, muerto, pesar, moriré, dolor, soportar ultrajes [...]" (I, 8); "amor me hiere, hondos gemidos, llanto infeliz, me consumo, me atormentan mil penas" (II, 4, la letrilla); "triste, desvalido, ¡ay!, lloraré mi desventura en amarga soledad" (II, 9).

Don Agapito es caracterizado por expresiones a la moda, afectadas y equívocas. Son los diminutivos (en relación con su afeminamiento): "Marcelita" (I, 7 y I, 10), "negrito" (II, 8), o el campo semántico de los dulces: "pastillas de esencia de vainilla, caramelos" (I, 1), "pastillas de licor, de marrasquino o de ron" (I, 7), "bombones, capuchinos, garrapiñadas, yemas acarameladas" (II, 9).

La criada Juliana, lo mismo que don Martín, utiliza la expresión popular y castiza: "pecho al agua, Voto a San...; perder la chaveta" (III, 5); "no se ande usted por las ramas" (I, 4).

Marcela, finalmente, es el personaje que usa un estilo neutro y difícilmente individualizado.

Caldera [27] apunta al problema de comunicación que subyace en las relaciones entre estos personajes, problema que podría haber derivado en drama, pero que late en la sonrisa de la comedia que lo alivia todo. Efectivamente, los pretendientes viven y actúan perennemente encerrados en su yo, de manera que cada vez que lanzan un mensaje, éste no contiene más que una visión egocéntrica del amor. Tres veces, una por acto, expresan sus sentimientos, cada vez de manera más ampliada y más explícita. Ahora bien, lo que manifiestan es un continuo incremento de su egoísmo. Como indica Muro [28], los personajes son insinceros en sus manifestaciones y, además, llevan a cabo lecturas erradas de la situación. Toda la comedia está vertebrada por la idea de falsedad en las relaciones humanas, que la propia Marcela se encarga de poner de manifiesto, aunque ella misma no escape a la doblez. Marcela se encarga sistemáticamente de quebrar los galanteos de sus pretendientes, los tópicos literarios a los que recurren, o de hacer notar el alejamiento de la unidad. Ella misma

manifiesta dudar sobre la capacidad para amar de veras a sus pretendientes. Esa misma insinceridad es la que reconocen don Martín y don Amadeo en la escena en la que muestran, amigablemente, sus intenciones, y se transforma en mentira llana con Juliana, criada venal, al defender a don Amadeo por interés crematístico.

Ejemplos de lo expuesto es la escena en la que don Amadeo intenta declararse y, al ser cortado por las preguntas maliciosas, no sabe contestar sino con monosílabos, hasta que termina en un “¡Ah! Si... Mi...La” que provoca la pregunta burlona de Marcela:

"Marcela: ¿Me enseña usted el solfeo?" (II, 4).

Otra escena con burla cruel es el intento de declaración de Martín, en el acto segundo, que se pierde en un montón de divagaciones y por una verborrea incontrolable, que produce el aparte de Marcela:

"Marcela: (¡Oh, qué exordio impertinente!)" (II, 5).

Ante el anuncio del parto de la gata, Marcela deja a Martín con la palabra en la boca, sin contemplaciones.

Otro personaje al que nadie escucha es don Timoteo, del cual dice don Martín:

*"Martín: ¡Malditos sean sus sinónimos eternos!
Hay hombres de los infiernos que cuando hablan aporrean.
No acabara con quince días
a no hacerle yo acostar.
¡Oh qué hablador tan sangriento!"* (II, 5).

La propia Marcela le cortará, sin miramientos:

"Marcela: Al grano, tío" (III, 1).

Con respecto a don Agapito, la burla se convierte en crueldad de Marcela, la cual provoca el comentario de Juliana:

*"Juliana: (¡Qué no conozca este mueble
que se están mofando de él!)"* (I, 1).

LOS OTROS CÓDIGOS DRAMÁTICOS

El teatro romántico confiere un valor predominante al espectáculo, de modo que el carácter de cada escena viene señalado por el de la decoración que lo envuelve [29].

Sin embargo, el teatro de Bretón de los Herreros es extremadamente parco en cuanto a referencias a la representación y acotaciones. Es como si renunciase de antemano a ocuparse de ese asunto. En sus escritos teóricos, Bretón se refiere algunas veces al modo como deben declamar y accionar los actores, pero al hacer sus críticas no detalla casi nunca aspectos relativos a la puesta en escena [30].

Para Bretón de los Herreros, en palabras que recoge Álvarez Barrientos, lo importante es el texto, no la representación:

"Toca, pues, entre estas dos artes el primer lugar el poeta; el segundo, al actor. La representación puede añadir, y de hecho añade ordinariamente atractivos al drama, pero no es necesario complemento de él, como algunos acaso lo imaginen. El cuadro está acabado y perfecto antes que el grabado lo multiplique" [31].

Bretón trata este aspecto en sus artículos periodísticos. Expone la idea de que no se pueden dar reglas para dirigir la acción teatral, o los gestos y movimientos que el actor asocia a cada personaje.

En el tono, por ejemplo, casi no hay referencias y algunas intervenciones pueden quedar ambiguas para el lector. Como ha señalado Muro [32], en la *Marcela*, como comedia de bromas muy teatral, el tono juega un papel muy destacado. Hay una enorme profusión de exclamaciones del tipo: ¡ah!, ¡oh!, ¡ay!, ¡eh!... Se juega con un buen número de tonos diferentes, hay constantes cambios de tono y escenas enteras desarrolladas en tono exaltado (algunas muy destacadas como la sexta del segundo acto, en la que Juliana da la noticia con alborozo del parto de la gata; la séptima del mismo acto, en la que los pretendientes, dejados con la palabra en la boca, se lamentan amargamente del desvío de la dama; o la novena del tercer acto, en la que don Martín y don Amadeo disputan con don Agapito y lo zarandean).

Aunque casi no hay indicaciones sobre el tono en las acotaciones, en el discurso de los personajes pueden encontrarse algunas indicaciones; por ejemplo, se prevé un tono exaltado en el parlamento de don Martín: "¡Malditos sean!", que ya viene precedido de un "bufando de rabia estoy" (II, 5).

También son casi inexistentes las referencias a la mímica, movimiento y gestos, de indudable importancia en un teatro cómico-humorístico.

Como ya hemos explicado al hablar del "espacio", el decorado es indefectiblemente muy simple, y representa la sala de estar de una casa de clase media. Su única función es la de enmarcar y posibilitar la acción y no debe sobresalir por sus características en ningún sentido.

Finalmente, siguiendo a Muro 33[], podemos señalar que sobre la luz y sonido se dan en la *Marcela* sendas acotaciones, y no hay ni una sola relativa a la música, que no es contemplada en esta obra como componente, lo mismo que el maquillaje, el peinado o el traje. Tampoco hay referencias en las acotaciones a los accesorios, aunque del texto literario se infieren algunos: petacas, cordón, caramelos, sombrilla..., cuya funcionalidad, de cualquier modo, es más bien modesta.

LA REPRESENTACIÓN

Marcela o ¿a cuál de los tres? se estrenó en el Teatro del Príncipe de Madrid el 30 de diciembre de 1831. Fue interpretada por Concha Rodríguez, Latorre, José Valero, García Mate y Antonio Guzmán. Se representó durante una semana, lo cual era mucho para aquellos tiempos, y quedó de repertorio, de tal manera que ocho años después seguía poniéndose en la escena del Príncipe para cubrir claros. Como señala Serrano [34], el éxito de la obra fue tal que, a partir de esta fecha, se viene denominando a Bretón como el *autor de Marcela*. Hay que tener en cuenta que en cuanto al número de representaciones, lo normal era que una obra se sostuviera en cartel de tres a ocho días; diez días era ya un éxito, muchas sólo aguantaban uno [35]. Caldera [36] ha contabilizado entre 50 y 70 representaciones de *Marcela*, entre 1830-1849.

¿A qué se debe este gran éxito de *Marcela*? Según el profesor Muro, “se trata de una concepción teatral que concede una posición relevante en la dinámica teatral al público y a su agrado” [37]. Es ésta una postura recurrente en Bretón de los Herreros, que tiene siempre una aguda conciencia de la presencia del público, en la medida en que lo necesita para triunfar, de manera que crea su teatro para divertirlo.

La clave está en que el teatro de Bretón desenvuelve una situación simple y se estructura con enorme sencillez, regularidad y previsibilidad. Sus personajes son tipos con rasgos constitutivos escasos y simples. Por si ello entrañara todavía alguna dificultad de comprensión para el espectador, los personajes van explicitando y constatando con frecuencia los motivos de su actuación, su actitud ante sus interlocutores y los resortes de la acción. Hay, pues, un interés manifiesto por dar al público obras que no le exijan esfuerzo alguno de comprensión, que lo halaguen dándole lo esperado. Se trata de un teatro de diversión y como tal pasatiempo se endereza a la satisfacción del público directo y sin impedimento alguno. En palabras de Caldera: “aveva interpretato lo spirito *castizo* nella sua forma più tradizionalmente conservatrice, attivandosi la vivissima simpatia del pubblico” [38].

Como han estudiado Irene Vallejo y Pedro Ojeda [39], el público prefería, en cuanto a géneros, la comedia de magia, con títulos tan emblemáticos como *La pata de Cabra*, de J. Grimaldi. Pero como género siguiente prefiere la comedia urbana, de costumbres, la reposición de obras de Moratín [40] o de Bretón de los Herreros, cuyas piezas dominaron el repertorio, tanto en Madrid como en provincias. Bretón fue aclamado unánimemente como maestro de la comedia y el verso. Gies [41] ha destacado la gran afluencia del público madrileño a representaciones de comedias, tragedias, traducciones y refundiciones. Era un público exigente, pero no en cuanto a calidad, sino a cantidad. Le solía ser indiferente el modo en que se presentaba una obra, no le interesaban las discusiones académicas teóricas, pero sí era fundamental que se renovara rápidamente el repertorio, para así poder ir al teatro cada tarde. A diferencia del fracaso estrepitoso de la tragedia *Elena*, del propio Bretón, que pareció una mezcla desafortunada de géneros, la *Marcela* se granjeó enseguida la simpatía del público.

A todo ello se suman las expectativas que creó el estreno de *Marcela*, como subraya Garelli [42]. Era la primera obra original representada después de la estancia del autor durante un año en Sevilla y, por lo tanto, fue una obra muy esperada, considerando que Bretón era ya amado por el público madrileño.

Bretón colaboraba frecuentemente en el montaje de sus propias obras, asistiendo a los ensayos y al estreno y estaba dispuesto a captar las sugestivas reacciones del público y a modificar lo que fuera necesario, ya que, para Bretón, el público era el único juez autorizado de la obra de teatro, y no ocultó jamás su regocijo por haber conseguido satisfacerlo.

Este público buscaba en la obra representada a sus actores favoritos. De este modo, Bretón siempre mantenía una estrecha relación con los actores, hasta el punto de llegar a concebir, como sucedió con *Marcela*, algunos caracteres de sus personajes basándose en las mejores dotes de quienes los iban a representar.

En lo que respecta a la recepción crítica, los juicios sobre la *Marcela* y el propio Bretón de los Herreros fueron bastante diversos. *El Artista*, por ejemplo, le reconoció a Bretón un arte incontestable en la pintura de los tipos, caracteres y defectos, así como gran habilidad en la versificación y una comicidad sin fallo, pero le reprochó sus tendencias constantes a caricaturizar el romanticismo. [43]

En líneas generales, la crítica fue agrídulce con Bretón de los Herreros y con la *Marcela*, en particular. Caldera nos indica el juicio de un crítico que, en 1837, establecía una distinción neta y programática entre los románticos, a quienes repudia, y Bretón de los Herreros, que confiere a su obra “fin moral, caracteres verdaderos y verosimilitud en la intriga” [44]. Por otro lado, Alcalá Galiano escribió en *The Athenaeum* un juicio negativo sobre la *Marcela*, a finales de 1833, afirmando que Bretón parecía, en esta obra, menos dotado para el teatro que para la poesía [45].

Lo cierto es que el propio Bretón de los Herreros tuvo conciencia del éxito que supuso su obra. A través del *Correo Literario y Mercantil*, se refirió a *Marcela* y al éxito que generó, agradeciendo públicamente a sus actores y actrices y dividiendo con ellos generosamente su triunfo.

Sin embargo, es significativo destacar que un crítico del prestigio de Larra observara defectos en la *Marcela*. A Larra le molestó que Bretón no representara en escena tipos de la sociedad española contemporánea. Los personajes de la *Marcela* eran demasiado estereotipados para Larra. Le reprochó a Bretón cierto anacronismo en relación con las mujeres protagonistas de sus comedias. Para Larra, el papel de Marcela, configurado como la reina del torneo que debe decidir, como si de un jurado se tratara, qué galán seleccionar, no tenía el menor sentido verídico en la sociedad contemporánea. Esta situación de una dama cortejada por tres galanes al mismo tiempo no sólo resultaba irreal, sino repetitiva en el teatro de Bretón. [46]

Para acabar nuestro estudio, nos referiremos a la recepción de la obra también en su impresión escrita. Fernando Doménech y Emilio Peral indican que Bretón ha sido el autor más editado de los comediógrafos del XIX en nuestros días, y seguramente el autor de su siglo que tiene más obras publicadas en ediciones modernas. Esto se debe, en gran parte, a la labor del profesor Miguel Ángel Muro, que ha editado siete tomos de obras del dramaturgo riojano.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO CORTÉS, Narciso: “Prólogo”, en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Teatro*, Madrid, La Lectura, 1928, pp. VII-XXX.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: “Sobre la teoría del actor en Manuel Bretón de los Herreros”, en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 148-155.

CALDERA, Ermanno: *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974.

———: *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001.

DEL CAMPO, Agustín: “Sobre la *Marcela* de Bretón”, *Berceo*, 2, 1947, pp. 41-55.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Espasa Calpe, 1936.

DÍEZ TABOADA, J.M. y J.M. ROZAS: *Manuel Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1965.

DOMÉNECH RICO, Fernando y Emilio PERAL VEGA: “Introducción”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003.

GARELLI, Patricia: *Bretón de los Herreros e la sua “fórmula cómica”*, Galeati, Imola, 1983.

GIES, David T.: *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

IRAVEDRA, Luisa: “Las figuras femeninas del teatro de Bretón”, *Berceo*, 2, 1947, pp. 17-24.

MARRAST, Robert: *José de Espronceda y su tiempo: literatura, sociedad y política en tiempo del romanticismo*, Barcelona, Crítica, 1989.

MONTERO PADILLA, José: “Introducción”, en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *El pelo de la dehesa*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 11-40.

MURO, Miguel Ángel: “El aprendizaje de un dramaturgo: Bretón de los Herreros y los tópicos de la crítica”, en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 330-335.

———: “Introducción”, en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Obra selecta. Teatro largo original*, Logroño, Universidad de la Rioja e Instituto de Estudios Riojanos, 1999, pp. 15-63.

———: “Introducción”, en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Teatro breve*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2000, pp. 15-48.

———: “La comedia de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro español. Vol. II, S. XIX*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1952-1975.

NAVAS RUIZ, Ricardo: *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982.

RIBAO PEREIRA, Montserrat: *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona, Eunsa, 1999.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José: *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús: *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1973.

———: “El arte escénico en el siglo XIX”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del Teatro Español, Vol. II, S. XIX*, Madrid, Gredos, 2003, pp. 1803-1852.

SERRANO, Francisco: “Introducción”, en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Marcela o ¿a cuál de los tres? Muérete y ¡verás! La escuela del matrimonio*, Logroño, Instituto de estudios riojanos, 1975, pp. 9-33.

VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia del teatro español*, Barcelona, Moguer, 1956.

VALLEJO, Irene y Pedro OJEDA: *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX: cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad, 2001.

Notas:

- [1] MURO, Miguel Ángel: “Introducción”, en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Teatro breve*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2000, p. 18.
- [2] GARELLI, Patrizia: *Bretón de los Herreros e la sua “fórmula cómica”*, Galeati, Imola, 1983, p. 62.
- [3] MURO, Miguel Ángel: “La comedia de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, Vol. II, S. XIX, p. 1956.
- [4] GARELLI, Patricia: *op. cit.*, p. 62.
- [5] MURO, Miguel Ángel: “Introducción”, en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Teatro breve*, cit., p. 33.
- [6] VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia del teatro español*, Barcelona, Moguer, 1956.
- [7] MURO, Miguel Ángel: “El aprendizaje de un dramaturgo: Bretón de los Herreros y los tópicos de la crítica”, en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, p. 333.
- [8] CALDERA, Ermanno: *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001, p. 38.
- [9] MURO, Miguel Ángel: “Introducción”, en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Obra selecta. Teatro largo original*, Logroño, Universidad de la Rioja e Instituto de Estudios Riojanos, 1999, p. 40.
- [10] MURO, Miguel Ángel: “Introducción”, en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Teatro breve*, cit., p. 39.
- [11] MONTERO PADILLA, José: “Introducción”, en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *El pelo de la dehesa*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 31.
- [12] Vid., por ejemplo, NAVAS RUIZ, Ricardo: *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982.
- [13] MURO, Miguel Ángel: “Introducción”, en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Teatro breve*, cit., pp. 24-25.
- [14] MURO, Miguel Ángel: “Introducción”, en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Obra selecta. Teatro largo original*, cit., p. 45.
- [15] *Ibidem*, p. 46.

- [16] *Ibíd.*, p. 48.
- [17] *Ibíd.*, p. 51.
- [18] GARELLI, Patrizia: *Bretón de los Herreros e la sua "fórmula cómica"*, cit., p. 49.
- [19] Vid. SERRANO, Francisco: "Introducción", en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Marcela o ¿a cuál de los tres? Muérete y ¡verás! La escuela del matrimonio*, Logroño, Instituto de estudios riojanos, 1975, p. 17.
- [20] CALDERA, Ermanno: *El teatro español en la época romántica*, cit., p. 35.
- [21] GARELLI, Patrizia: *Bretón de los Herreros e la sua "fórmula cómica"*, cit., p. 50.
- [22] MURO, Miguel Ángel: "Introducción", en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Teatro breve*, cit., p. 32.
- [23] ALONSO CORTÉS, Narciso: "Prólogo", en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Teatro*, Madrid, La Lectura, 1928, p. XVII.
- [24] MURO, Miguel Ángel: "La comedia de Bretón de los Herreros a Tamayo y Baus", cit., p. 1955.
- [25] MURO, Miguel Ángel: "Introducción", en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Obra selecta. Teatro largo original*, cit., pp. 55-56.
- [26] *Ibíd.*, p. 56.
- [27] CALDERA, Ermanno: *El teatro español en la época romántica*, cit., p. 37.
- [28] MURO, Miguel Ángel: "Introducción", en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Obra selecta. Teatro largo original*, cit., p. 58.
- [29] Vid. DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, pp. 95-101.
- [30] Vid. DÍEZ TABOADA, J.M. y ROZAS, J.M.: *op. cit.*, pp. 20-21.
- [31] ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: "Sobre la teoría del actor en Manuel Bretón de los Herreros", en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, p. 150.
- [32] MURO, Miguel Ángel: "Introducción", en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Obra selecta. Teatro largo original*, cit., p. 60.
- [33] *Ibíd.*, p. 63.
- [34] SERRANO, Francisco: "Introducción", cit., p. 20.
- [35] Vid. NAVAS RUIZ, Ricardo: *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982.

- [36] CALDERA, Ermanno: *El teatro español en la época romántica*, cit., p. 11.
- [37] MURO, Miguel Ángel: “Introducción”, en BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *Teatro largo original*, cit., p. 24.
- [38] CALDERA, Ermanno: *Il dramma romantico in Spagna*, Pisa, Università di Pisa, 1974, p. 120.
- [39] VALLEJO, Irene y Pedro OJEDA: *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX: cartelera teatral (1854-1864)*, Valladolid, Universidad, 2001, pp. 17-18.
- [40] Pese al desfase cronológico, la comedia de costumbres moratiniana continuó siendo representada a lo largo del siglo XIX con éxito. Vid. RIBAO PEREIRA, Montserrat: *Textos y representación del drama histórico en el romanticismo español*, Pamplona, Eunsa, 1999, p. 45.
- [41] GIES, David T.: *El teatro en la España del siglo XIX. Análisis de obras*, Madrid, Las Américas, 1972, p. 101.
- [42] GARELLI, Patricia: *Bretón de los Herreros e la sua” fórmula cómica”*, cit., p. 39.
- [43] Vid. MARRAST, Robert: *José de Espronceda y su tiempo: literatura, sociedad y política en tiempo del romanticismo*, Barcelona, Crítica, 1989, p. 395.
- [44] CALDERA, Ermanno: *Il dramma romantico in Spagna*, cit., pp. 189-190.
- [45] Vid. MARRAST, Robert: *op. cit.*, pp. 365-366.
- [46] Vid. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José: *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 1999, p. 217.
- [47] DOMÉNECH RICO, Fernando y Emilio PERAL VEGA: “Introducción”, en HUERTA CALVO, Javier (dir.): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, p. 1791.

© César Besó Portalés 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

