

A MODO DE PRÓLOGO: *MARCELA, O ¿A CUÁL DE LOS TRES?*, COMEDIA DE M. BRETÓN DE LOS HERREROS

Patrizia GARELLI
Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Hace unos años, al estudiar la producción cómica de Manuel Bretón de los Herreros, pensé en editar no su comedia más conocida, sino la más apreciada: *Marcela, o ¿A cuál de los tres?*. Sentí el deber de comunicárselo a Ermanno Caldera, puesto que su valioso estudio sobre la comedia española de la época romántica (Caldera 1978) había sido para mí el primer estimulante encuentro con un autor que ocuparía –y aun sigue ocupando– un lugar importante en mis investigaciones. Debido a varias razones mi proyecto no ha llegado a realizarse: hoy quiero dedicar a Ermanno, con admiración, cariño, gratitud y añoranza, mis reflexiones a propósito de *Marcela*, que expongo –quizá demasiado esquemáticamente– a la manera de prólogo. Mucho se ha escrito sobre esta comedia, que continúa suscitando interés entre los estudiosos, como demuestra Pau Miret en su excelente libro recién editado (Miret 2004); no pretendo decir la última palabra a propósito de una pieza tan rica y compleja, en su aparente sencillez, pero sí ofrecer mi contribución para realzar su importancia en la producción de Bretón, y en el repertorio teatral español de la primera mitad del siglo XIX, debido no sólo a razones estéticas, sino también a su significación ética y social.

Marcela, o ¿A cuál de los tres?, comedia en tres actos y en verso, se estrenó la noche del 30 de diciembre de 1831 en el madrileño Teatro del Príncipe. Fueron sus intérpretes, junto a Concepción Rodríguez, soberbia protagonista, los actores Carlos Latorre, en el personaje de don Martín, José Valero en el de don Agapito, Pedro González Mate en el don Amadeo, Antonio Guzmán y Rafaela González, en los papeles respectivamente de don Timoteo y Juliana. El éxito de *Marcela*

fue grande y hasta memorable. La pieza quedó en las tablas madrileñas durante una semana, para pasar prontamente a las de numerosas ciudades españolas. Su éxito está comprobado también por dos ediciones, publicadas en la tipografía de Repullés, en enero de 1832 y en abril del mismo año.

Confirmación de su fama y de cómo se había vuelto un modelo, está en las imitaciones de *Marcela*. Nos limitamos a mencionar *A ninguna de las tres* del mejicano Fernando Calderón, de unos años más tarde.

Marcela, en su momento, representó incluso un escándalo, puesto que se difundió la sospecha, desmentida por el autor, de que él había retratado en sus protagonistas a otras tantas destacadas figuras de la buena sociedad madrileña.

El comediógrafo quiso expresar su agradecimiento al público de la capital en un emocionado artículo que publicó en *El Correo Literario y Mercantil*, en el que dio las gracias también a los actores que habían colaborado en el buen éxito de la pieza con sus excepcionales dotes de intérpretes, bien conocidas por él (Bretón de los Herreros 1831, pág. 172).

La crítica se manifestó acorde con el juicio del público. José María de Carnerero, cualificado redactor de la revista *Cartas Españolas*, al reseñar la comedia, alabó a Bretón por haber sabido conciliar en ella «la sencillez y regularidad de la comedia moderna, con el lujo poético que caracteriza a la antigua» (Carnerero 1831, pág. 25) señalándole como renovador del teatro cómico en España. Años más tarde, *Marcela* recibió su consagración definitiva por parte de Eugenio de Ochoa, que la consideró como el inicio del género «bretoniano» (Ochoa 1835, pág. 3). No cabe duda de que *Marcela* ha quedado consignada en la historia del teatro español como una obra fundamental en el repertorio de don Manuel, como su pieza más lograda, que sigue entreteniéndolo al público, como lo atestiguan sus repetidas ediciones. En el presente ensayo utilizamos la que Bretón revisó personalmente, y que se publicó, tras su fallecimiento, en el segundo tomo de sus *Obras* (Bretón de los Herreros 1883).

El argumento de *Marcela* puede resumirse brevemente puesto que es sencillo y llano. La protagonista es una acomodada viuda —que ofrece su nombre a la comedia—, todavía joven y atractiva, que es cortejada en balde por tres pretendientes que frecuentan habitualmente su casa madrileña. Se trata de personajes diversos por su edad, procedencia y estado social: don Agapito Cabriola y Bizcochea es un petimetre de la buena sociedad, don Martín Campana y Centellas es un capitán aragonés, don Amadeo Tristán del Valle es un poeta a lo romántico. Los tres pretendientes deciden pues enviarle una formal petición de matrimonio. Puesta contra las cuerdas, Marcela, que ha podido evaluar atentamente sus caracteres y comportamientos, rechaza sus propuestas, prefiriendo conservar su propia libertad.

Papeles importantes juegan don Timoteo, anciano tío de Marcela, que intenta convencerla para que se vuelva a casar y la criada Juliana, que vive la situación de su dueña como si fuera la suya, actuando de tercera con respecto a don Amadeo y de opositora con respecto a don Agapito y a don Martín.

El argumento de la pieza en sus líneas esenciales, es uno de los más frecuentes en la literatura y en el teatro, no sólo español sino también europeo. En efecto, se pierde la cuenta de las obras en las que una joven mujer tiene que elegir entre varios enamorados y no es empresa fácil localizar la fuente en la que Bretón pudo haberse basado. Por ejemplo, ya en 1818 Fernando de Cagigal se había enfrentado con el tema en *La sociedad sin máscara*, en la que la joven viuda Flora entretiene una tertulia en la que varios caballeros aspiran a su mano; pero el personaje, a diferencia de Marcela, termina casándose con uno de ellos. Los que, en tiempos recientes, se han propuesto encontrar las posibles fuentes de la obra, mantienen opiniones distintas. Carlo Consiglio se inclina por *La vedova scaltra* del veneciano Carlo Goldoni (Consiglio 1947, págs. 142-143), autor muy conocido en la España de la segunda mitad del siglo XVIII. Agustín del Campo, en cambio, propone dos comedias del Siglo de Oro, *El examen de maridos*, de Juan Ruiz de Alarcón, y *Lo que son las mujeres*, de Rojas Zorrilla (Campo 1947, pág. 45). Poco probable parece la hipótesis de Stanley Howell (Howell 1938, págs. 195-196) de que Bretón se base en un episodio del *Don Quijote* –narrado en la primera parte, capítulo 12– cuya protagonista, curiosamente, también se llama Marcela. El hecho, que trata de una joven pastora a la que varios amantes solicitan sin éxito tiene un final trágico, puesto que uno de ellos, Crisóstomo, se suicida.

En mi opinión, afinidades más consistentes, no sólo a nivel argumental, sino, sobre todo, ideológico, ponen en contacto a *Marcela* con *La viuda valenciana* escrita en 1620 por Lope de Vega (Morley-Bruerton 1940, pág. 156), al que Bretón tenía en gran estima. También en la comedia del Fénix aparece una fascinante viuda, Leonarda, cortejada por tres pretendientes. Ella no se deja condicionar por la autoridad familiar, representada, como en *Marcela*, por un viejo tío, ni por la opinión pública. Cuando decide casarse, lo hace eligiendo libremente a su esposo, con el mismo espíritu de independencia que muestra Marcela cuando decide quedarse libre (Ferrer Vals 1999, págs. 15-30).

Además, entre las probables fuentes extranjeras, señalo a *La lusinghiera* (1810) del dramaturgo turinés Alberto Nota, –autor de muchas piezas basadas en el teatro de Molière y de Goldoni–, que Wenceslao Ayguals de Izco tradujo al español en 1823 con el título *Lisonja para todos*. De todos modos, exista o no una fuente literaria en la que Bretón se haya inspirado, la historia de Marcela es un episodio que pertenece perfectamente a la vida madrileña de los años treinta del siglo XIX, que, una vez más, el comediógrafo capta y escenifica con vivaz y

consumada habilidad, haciendo de él un placentero cuadro de costumbres que hoy continúa siendo interesante y divertido.

La estructura de *Marcela* es simple, lineal –casi esquemática–, sin hechos secundarios e inesperados que puedan distraer al espectador de la acción principal, salvo el parto de la gatita de Marcela que causa un cómico alboroto entre los personajes (II, 6). Bretón, sin preámbulos, lleva al espectador al hecho ya en pleno desarrollo al levantarse el telón, encargando sólo más tarde (I, 3) a la criada Juliana la explicación de lo ocurrido, a través de una agradable conversación mantenida desde el balcón con una invisible vecina.

La trama de la comedia se estructura en función de su desenlace. El primer acto se dedica a presentar a todos los personajes y se destina particularmente a poner de relieve el carácter de los tres pretendientes que se presentan a sí mismos al conversar con Marcela. El segundo acto escenifica sus vanos intentos para sondear las eventuales preferencias de la viuda. El último acto se basa en las reacciones de Marcela frente a la formal petición de matrimonio de los tres –don Agapito y don Martín con la tradicional carta, don Amadeo con un romántico soneto– y en el rechazo de la viuda, que con garbo e inteligente ironía, argumenta las razones de su negativa.

La comedia se desarrolla enteramente en un salón de la vivienda madrileña de la protagonista. El espacio, bastante limitado, se ensancha de manera considerable gracias a los tres pretendientes, que recuerdan los distintos ambientes de la capital a los que pertenecen: el de los salones de buen tono que frecuenta don Agapito, el del cuartel en el que vive don Martín y el literario, animado por los primeros estremecimientos románticos, a los que no se muestra insensible don Amadeo.

El hecho se desarrolla en el espacio de un día, es decir, desde la mitad de la mañana hasta la noche, y ofrece numerosas referencias temporales que los personajes mismos sugieren con naturalidad. Bretón consigue manejar con ingeniosidad el tiempo interno de la comedia, para aumentar la curiosidad del espectador con respecto al epílogo, incluso divirtiéndose, en unas ocasiones, en despistarlo. En los primeros dos actos, el ritmo de la pieza es *in crescendo*, con una suspensión estratégica entre la escena 5 y la 8 del tercer acto –representada con una pausa que la protagonista se toma para reflexionar– para culminar en las escenas 11-13, en las que la viuda pronuncia su detallada e inapelable sentencia.

El argumento en el que se basa *Marcela* es particularmente propicio a Bretón, puesto que le permite realzar su habilidad para pintar tipos y caracteres. Buena parte de la comedia se dedica, en efecto, a retratar las figuras de los tres pretendientes, cuyos caracteres, contrapuestos con destreza, son enfatizados en sus peculiares aspectos, haciendo de ellos tipos caricaturescos.

En don Agapito, Bretón ofrece el tipo del lechuguino, petimetre fatuo, que frecuenta los salones elegantes y los teatros líricos, que sigue la moda francesa y que se muestra en particular goloso por ciertos caramelos, dulces y perfumados, que compra en la mejor pastelería madrileña. Se trata de un «muñeco», cuyas probabilidades de que conquiste a Marcela parecen desde el principio muy escasas.

Muy distinto, tanto desde el punto de vista físico como de su carácter, es en cambio el capitán don Martín, apuesto como corresponde a un joven militar, exagerado, buen hablador, aunque interesado, como lo demuestra al despreciar a los que, como los literatos, ejercen una profesión poco rentable. El capitán quisiera casarse, sobre todo porque está cansado de su incómoda vida de soltero, pero su temperamento enamorado no le conviene a Marcela.

Don Amadeo es quizás el personaje más ambiguo y contradictorio de los tres. Aparentemente tímido y misántropo, como sostiene don Martín al insinuar que mantiene otras relaciones amorosas, logra expresarse sólo en rima, como es propio de un representante de aquel Romanticismo exaltado y manierista que tantas veces Bretón ha censurado en su teatro. Su reticencia y su declarada timidez no se concilian con el temperamento alegre y vivaz de la viuda, a pesar de que ella aprecie su talento.

Los tres pretendientes, más allá de sus diferencias de carácter, cortejan a Marcela casi de la misma manera. Así, interpretan su amabilidad y su hospitalidad como disponibilidad afectiva y cada uno de ellos se lanza a la conquista, presumiendo ser el elegido puesto que se cree el mejor. Ninguno de los tres pierde la ocasión para jactarse de sus propios méritos, hasta que nace entre ellos una competencia, de la que sale derrotado el asustadizo don Agapito, vencido por don Martín y don Amadeo que se han aliado contra él.

Tampoco el fallo de Marcela consigue mermar la presunción de los tres, como lo demuestran sus reacciones ante la sentencia: don Agapito se pone hecho una furia, don Amadeo pronuncia melodramáticas profecías de muerte, don Martín, a pesar de mostrarse más equilibrado, no logra persuadirse de que ha sido rechazado.

Además de los tres enamorados, aparecen en la comedia otros personajes, como don Timoteo, tío de Marcela, y Juliana, criada de la protagonista. El primero en el papel bastante marginal de un viejo pedante, rutinario y amante de los animales. La segunda, personaje de mayor funcionalidad en la economía de la obra, se distingue por su sentido práctico y su sincero cariño por su dueña y también por su venalidad y propensión a los chismes y las charlas, características que la conectan con las criadas que siempre están presentes en la comedia del Siglo de Oro.

El personaje más original de la pieza es sin duda Marcela, un carácter completamente nuevo en el teatro bretoniano, en el que las protagonistas femeninas se dedican habitualmente a seducir con coqueterías y zalamerías.

Todavía joven, pero prudente, debido a una infeliz experiencia matrimonial, Marcela admite las galanterías, pero las considera propias de una educación que quiere que «El hombre fino, de mundo, [...]», sea «[...] galante con las damas» (I, 7). Incluso cuando, en algunas ocasiones, se permite cruzar palabras divertidas con sus cortejadores, siempre se porta con un decoro y una dignidad tal que desmiente la opinión de «mujer flexible, inestable entre apetitos diversos» (Campo 1947, pág. 48) o de «personification de la coquetterie» (Mazade 1847, pág. 344) y casi de cínica seductora (Yravedra 1947, pág. 18) con la que ha sido tachada. El hecho de que no se trata de una coqueta, bien lo había evidenciado el propio Bretón que, al alabar a la actriz Concepción Rodríguez porque había entendido perfectamente el papel de Marcela, afirmó que no hubiera sido posible «[...] representar con más gracia, naturalidad y decoro el carácter de Marcela, huyendo con igual felicidad del orgullo y de la coquetería [...]» (Bretón de los Herreros 1831, pág. 172).

Hermosa, aunque no presumida, Marcela es consciente de que es deseada no sólo por su buena presencia, sino también por su cuantioso patrimonio. Con aguda intuición y perspicacia, la viuda sabe valorar las intenciones de sus pretendientes y comprender que ninguno de ellos puede ofrecerle un futuro feliz.

Como doña Elena, la inolvidable protagonista de una lograda comedia de Tomás de Iriarte, *El don de gentes*, igualmente independiente y sociable, Marcela también desconfía de los hombres, sobre todo después de casados. Por esto, está convencida de que para amigos, «son excelentes algunos», para amantes, «casi todos», pero, para esposos.... «¡abrenuncio!» (III, escena última).

Bretón en *Marcela* sigue poniéndose al lado de las mujeres, reconociendo que han sido marginadas y que se les han quitado los derechos fundamentales en una sociedad machista. Como ya había escrito en la *Sátira contra los hombres en defensa de las mujeres*, editada en 1829, y que había suscitado tantas polémicas, en la comedia no duda en afirmar que:

En todo estado y esfera
es la mujer desgraciada;
sólo es menos desdichada
cuando es viuda independiente
sin marido ni pariente
a quien viva sojuzgada. (III, escena última)

El comediógrafo, demostrando una mentalidad abierta y moderna, basa la libertad de Marcela no tanto en su viudez como en su independencia económica, que procede de sus rentas y no de un trabajo remunerado. Sin embargo, para que

esto último se admita, tendrá que transcurrir el siglo, puesto que sólo entonces se tolerará que una mujer pueda proveerse autónomamente. La viuda no está obligada, como tantas mujeres de su tiempo, a acudir a un matrimonio de conveniencia y tampoco tiene que someterse —como le sucede a la joven protagonista de *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín—, a la autoridad familiar, aquí representada, en verdad tímidamente, por el anciano tío de Marcela. La total independencia económica permite a Marcela que reivindique, con una firmeza insólita para una mujer de su época, el derecho a elegir con absoluta libertad a su propio esposo:

Me hallo bien con mi reposo,
con mi dulce libertad,
y temo hallar en verdad
un tirano en un esposo.
Mas si al fin como mujer
me es forzoso sucumbir,
ya que le he de sufrir,
yo me lo quiero escoger. (III, 2)

Figura rica en feminidad y gozo de vivir, Marcela, no parece determinada a encerrarse dentro de las paredes domésticas, y tampoco soporta que su condición de viuda condicione el estilo de vida que se ha elegido. Esto es particularmente significativo, porque la sociedad española del Ochocientos consideraba la viudez como un posible, pero peligroso elemento de desestabilización del sagrado vínculo matrimonial. Marcela, en efecto, declara que no quiere privarse del inocente placer de alternar con sus amigos, aunque es consciente de que su amabilidad puede ser mal entendida por los hombres, acostumbrados a un comportamiento femenino hipócrita y moralista, del que se distancia, al hacer de él una sabrosa parodia:

Tengo una satisfacción
en gustar de mis amigos.
Ni dengosa ni feroz,
no me quiero parecer.
[...]
a esas que arañan a un hombre
cuando les dice una flor;
o bien frunciendo el hocico,
y con zalamera voz,
clavando en tierra los ojos,
suelen responder: «Favor
que usted me hace. (I, 7)

¿Logrará Marcela, que se autodefine «sensible como todas» (III, 2), conservarse fiel a su propósito de elegir libremente a su esposo, aun cuando, con el paso de los años, su encanto y su vitalidad se echen a perder? Es la propia Marcela la que parece sugerir, en unos pasajes de la pieza, esta pregunta. Aunque resulte imposible responder con certeza –y en este sentido la pieza puede definirse abierta–, basándome en las sucesivas comedias del autor, por ejemplo en *Un novio para la niña*, creo que sí, puesto que la mujer bretoniana, aunque tenga que enfrentarse con mil problemas y peripecias, siempre logra salirse con la suya y acaba casándose con el hombre al que realmente quiere.

Tampoco es menor la habilidad del autor en *Marcela* para utilizar el lenguaje más adecuado a personajes y situaciones, al saber encontrar las palabras –las que han llevado a Miguel Ángel Muro a decir que «[...] la palabra lo es todo en el teatro bretoniano; [...]» (Muro 1988, pág. 53), las muletillas, los dichos, los refranes y los usos jergales capaces de definir y caracterizar a sus personajes, teniendo en cuenta su estado social, su cultura, su edad, su profesión y hasta su procedencia. Por ejemplo, don Agapito emplea ampliamente un léxico galicista que corresponde sobre todo a la moda y a las diversiones en boga en la sociedad elegante. Utiliza «¿Allons?» en lugar de «¿Vamos?», «poplín» por «popeline», «padedú» por «pas de deux». Su frecuente utilización de diminutivos y de vocablos pertenecientes al campo semántico de lo dulce –«licor», «pastillas», «bombones», etc.–, van evidenciando a lo largo de la comedia aquella afectación empalagosa que el personaje ya sugiere al aparecer en la escena, cuando ayuda a Marcela que está confeccionando un cordoncillo para una petaca.

A don Martín, ya lo hemos dicho, le gusta charlar y no sabe dominarse. Resalta por su léxico castizo, rico en expresiones populares, como «meter baza», «soltarla sin hueso», «pecho al agua», «pierdo la chaveta», que revelan su carácter expeditivo, soldadesco y poco sentimental. A menudo se sirve del lenguaje militar, al comparar la conquista de Marcela con una batalla o con un torneo, en los que, más que enamorar a la joven viuda, pretende hacerla «capitular».

El último pretendiente, don Amadeo, usa preferentemente palabras y expresiones que denotan pena, aflicción, sufrimiento y exaltación, típicas de los protagonistas del drama romántico, como, por ejemplo, «me consumo», me atormentan mil penas», «destino aciago», «lloraré mi desventura en amarga soledad», realizadas con un tono enfático y melodramático, que el uso abundante del signo de admiración y de los puntos suspensivos oportunamente sugiere.

Cada uno de los pretendientes, vinculado a su propio papel y correspondiente idiolecto, se esfuerza para establecer con Marcela un verdadero diálogo, como bien lo evidencia el hecho de que, aunque la frecuentan habitualmente, tienen que escribirle una carta para pedir su mano. La profundidad humana de Marcela, la credibilidad de su acción, la sencillez verosímil de sus sentimientos, no necesitan

efectismos lingüísticos caricaturescos o connotativos, de modo que en los diálogos y en sus monólogos utiliza un lenguaje decidido y enérgico, no desprovisto de donaire y humor, que demuestra su madurez y conciencia.

Entre los personajes menores, a don Timoteo le gusta utilizar de una manera excesiva los sinónimos, mientras que Juliana revela su origen popular con expresiones idiomáticas, llenas de espontaneidad y buen sentido que animan su habla.

Bretón, al querer connotar a sus personajes de una manera llamativa, utiliza la onomástica, eligiendo para los personajes nombres y apellidos que resaltan su carácter. 'Agapito' (de ágape, es decir, banquete) parece recordar su participación en muchos convites, 'Cabriola' (es decir, pirueta) y 'Bizcochea', (que alude a su continua búsqueda de golosinas), expresa muy bien la idea de una persona saltarina, pequeña y golosa; 'Martín' 'Campana' y 'Centellas', recuerda la figura del mítico Marte, junto con el ruido y las centellas de la guerra, que aluden a la fogosidad de su carácter; don Amadeo 'Tristán del Valle', se refiere al temperamento triste y melancólico del poeta; Marcela 'Cortés' alude a la cordialidad de la viuda, cuyo difunto esposo, de nombre 'Valentín', parece recordar, no sin ironía, la escasa salud de la que había gozado.

Finalmente, a la inocente gatita de Marcela, que acaba de parir tres crías, Bretón, al que puede que no le gustaran los gatos, le endosa el nombre malvado de Clitemnestra, mujer infiel, aunque madre cariñosa.

La versificación polimétrica de *Marcela* y el carácter de la protagonista constituyen la auténtica novedad de la comedia, cuya musicalidad, comparada con la de la ópera lírica italiana (Lafragua 1842, pág. 347) han apreciado incluso los críticos menos favorables, como, por ejemplo, Antonio Alcalá Galiano, que, a pesar de que censuró ciertos excesos caricaturescos, alabó su versificación «[...] fluida y melodiosa [...] que imita muy felizmente al estilo de nuestros autores antiguos, en particular Lope de Vega y Tirso de Molina» (Alcalá Galiano [1834 1969, pág. 118). La elección de utilizar la polimetría había nacido de la gran admiración de Bretón por los clásicos del Siglo de Oro, a los que siempre tuvo como modelos, como afirmó en un nota a *Marcela*, hablando de sí mismo en tercera persona:

[...] hubo de entrar en cuenta consigo mismo y tantee sus fuerzas para ver si era o no era posible conciliar la pintura vigorosa de afectos y caracteres, la vis cómica del dialogo, la naturalidad del lenguaje con una versificación más artificiosa, más variada y más galana, aunque no tanto que pecase de lírica y pintoresca en demasía. (Bretón de los Herreros 1850, págs. 55-56)

Al dedicarse a escribir la pieza, desaparecieron las dudas y las perplejidades, puesto que se dio cuenta de que el empleo de varios metros, en lugar de obstaculizar su libertad creativa, le daba «estímulo y calor [...]» y la versificación misma se volvía, en palabras suyas, «rima inspiratrice» ofreciéndole nuevas ocasiones para determinar los caracteres y la forma misma de la comedia.

La estructura métrica de *Marcela* se basa en el verso octosílabo –pero presenta también numerosos heptasílabos y endecasílabos–, en forma de romance, de décimas, de redondillas y de quintillas. A éstas últimas, bastante numerosas, hay que añadir dos letrillas, una lira y un soneto. Los cambios estróficos pueden hallarse también en la misma escena.

El romance, utilizado sobre todo en los relatos, ofrece varios tipos de asonancias que avivan el verso, evitando la monotonía, que el autor siempre consideró molesta y connotando, no pocas veces, a los personajes. Esto sucede, por ejemplo, con ocasión de la extensa charla de Juliana con una invisible vecina, en la que Bretón utiliza la nada fácil asonancia en –ú. Es probable que el autor quiera aludir al origen gallego de la criada, muy apreciado de las familias burguesas acomodadas puesto que aseguraba laboriosidad y buen carácter.

El largo desahogo de don Amadeo que aparece en el acto III, escena 12, y que Bretón concluye, aunque con algunas variaciones, en forma de lira (vv. 3192-3196), debido a la presencia de varias formas métricas (heptasílabos y endecasílabos, algún verso suelto...), destaca la agitación que se ha producido en el ánimo del personaje al verse rechazado por la viuda.

Particularmente adecuadas a la exposición de Marcela que cierra la comedia son las décimas, que, por su propia estructura ascendente y descendente, llevan al espectador a dedicar mayor atención en los puntos candentes del discurso de la protagonista.

A pesar de que el público durante muchos años ha apreciado sinceramente *Marcela*, divirtiéndose debido a su fina ironía, a su trama y a su delicadeza de sentimientos, la crítica del Ochocientos y también la actual han expresado serias reservas, en particular a propósito de su argumento, considerado demasiado sencillo, de las caricaturas y del lenguaje, que juzgan demasiado coloquial. Uno puede estar de acuerdo con que *Marcela* no es la obra maestra de Bretón, como, también creyó su autor. Sin embargo la pieza tiene un lugar fundamental en su producción, puesto que demuestra que el comediógrafo ha alcanzado, tras sus primeros ensayos cómicos, no del todo originales, el pleno dominio de sus recursos, aprovechando sus dotes, con un nuevo sentido de la teatralidad, todavía desprovisto de los efectismos teatrales que utilizará de modo copioso en sus siguientes comedias.

La pieza es muy significativa también desde el punto de vista ético y social ya que la comedia, que sigue las huellas del teatro moratiniano, dista mucho de ser un sencillo cuadro de costumbres, como opinan algunos críticos (Blanco García [1891-94 1909, pág.279] engañados por el tono divertido de la pieza. En efecto, *Marcela* va mas allá del simple objetivo de divertir y entretener al público, pues sin pedantería y falsos moralismos pone en tela de juicio, parodiando bondadosamente, el código de comportamiento impuesto por la sociedad de su tiempo a los

dos sexos, al denunciar su convencionalismo e hipocresía. En particular, la parodia se vuelve seria denuncia cuando Bretón, contradiciendo su habitual misoginia, defiende a Marcela y con ella al mundo femenino entero, reivindicando el derecho de la mujer a ser más respetada y libre. Desde este punto de vista, Marcela, debido a la importancia de su rol y a la complejidad de su personalidad psicológica y humana, bien puede considerarse precursora de un personaje que será fundamental para un nuevo género teatral, la alta comedia, que llegará a imponerse en la segunda mitad del siglo XIX.

En conclusión, hace falta decir que es fácil darse cuenta del porqué la comedia de Bretón obtuvo el extraordinario éxito que demuestran sus numerosas representaciones en los teatros españoles. El público se enfrentaba con una obra muy compacta, unitaria y consecuente, que se desarrolla en un ambiente conocido, puesto que se trata de una vivienda burguesa donde todos los personajes son creíbles, capaces de estimular al espectador para que se reconozca en alguno de ellos. A pesar de que en la pieza se discuten cuestiones aparentemente fútiles, como la propuesta de matrimonio que tres cortejadores más o menos sinceros dirigen a una viudita recalcitrante, o la superficialidad de unos comportamientos, queda claro que su mensaje fundamental concierne a la necesidad de reorganizar la sociedad española de la época, concediendo mayor espacio a las mujeres, denunciando lo superficial del mundo masculino. En particular ciertas categorías sociales del país, como la militar o los intelectuales que podríamos definir, parafraseando a Cadalso, «a la violeta», que habitualmente no se podían criticar, como también todas las estamentos burgueses adinerados, que vivían sin trabajar, imitando estúpidamente el comportamiento de la peor aristocracia. La comedia, por lo tanto, entretenía y enseñaba: entretenía a todo el mundo y enseñaba a los que querían o podían entender el mensaje que Bretón les enviaba de manera agradable y bien humorada tan propia de él.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GALIANO, Antonio, [1834 1969]. *Literatura española en el Siglo XIX. De Moratín a Rivas*, Vicente LLORENS (introducción y notas), Madrid, Alianza.
- BLANCO GARCÍA, P. Francisco, [1891-94] 1909. «Bretón de los Herreros», en *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáez de Jubera Hermanos Editores, págs. 272-291.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, [1831-1833] 1965. *Obra dispersa. El Correo Literario Y Mercantil (1831-1833)*, Juan María Díez TABOADA-Juan Manuel ROZAS (eds.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel, 1850. Nota a: *Marcela o ¿A cuál de los tres?*, en *Obras*, Madrid, Imprenta Nacional, I, págs. 55-56.
- 1883-1884. *Marcela o ¿A cuál de los tres?*, en *Obras*, Madrid, Miguel Ginesta, I, págs. 97-123.
- CALDERA, Ermanno, 1978. *La commedia romantica in Spagna*, Pisa, Giardini.
- CAMPO, Agustín del, 1947. «Sobre la *Marcela* de Bretón», *Berceo*, II, 2, págs. 41-55.
- CONSIGLIO, Carlo, 1947. «Algunas comedias de Bretón de los Herreros y sus relaciones con Goldoni», *Berceo*, II, 2, págs. 137-145.
- FERREERO VALS, Teresa, 1999. «La viuda valenciana de Lope», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 11, págs. 15-30.
- HESSE, José, 1969. «Introducción», Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, *Marcela, o ¿A cuál de los tres?*, Madrid, Taurus, págs. 9-29.
- HOWELL, Stanley E, 1938. «Does Bretón's *Marcela* Stem from *Quijote*?», *Modern Language Notes*, LIII, págs. 195-196.
- YRAVEDRA, Luisa, 1947. «Las figuras femeninas en el teatro de Bretón», *Berceo* II, 2, págs. 17-24.
- LAFRAGUA, José María, 1842. «Prólogo», Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, *Teatro*, México, García Torres, I, págs. 1-17.
- MAZADE, Charles de, 1847. «La comédie moderne en Espagne. Bretón de los Herreros, V. de la Vega, Rodríguez Rubí», *Revue des Deux Mondes* XIX, págs. 432-461.
- MIRET, Pau, 2004. *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney, 1940. *The Cronology of Lope de Vega's Comedias*, New York, The Modern Language Association of America-London, Oxford University Press.
- MURO MUNILLA, Miguel Ángel, 1998. «Introducción», *Marcela, o ¿A cuál de los tres?*, en Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS, *Marcela, o ¿A cuál de los tres?*

tres? Miguel Ángel MURO MUNILLA (ed.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, págs. 15-66.

OCHOA, Eugenio de, 1836. «Don Manuel Bretón de los Herreros», *El Artista*, II, págs. 1-4.