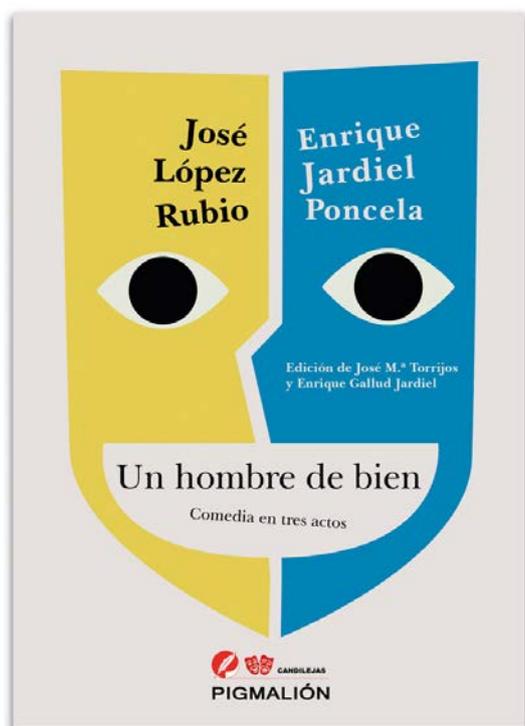


## Dos humoristas de bien: José López Rubio y Enrique Jardiel Poncela Artículo-reseña

José LÓPEZ RUBIO y Enrique JARDIEL PONCELA, *Un hombre de bien. Comedia en tres actos*, eds. José María Torrijos y Enrique Gallud Jardiel, Madrid, Sial Pigmalión, 2024, 147 pp.

RAFAEL BONILLA CEREZO  
Universidad de Córdoba / Università di Ferrara



Una de las mayores diferencias dentro de lo que Amorós (2025) ha bautizado como “las diez generaciones del Veintisiete que forjaron la Edad de Plata de la cultura española” – ciñéndome aquí a la primera (y masculina) del llamado “Grupo de la Amistad” (Cano, 1973), cuyos miembros no siempre partirían peras (Salinas, Guillén, Diego, Bergamín, Cernuda, Aleixandre, Alonso, García Lorca, Alberti, Prados, Altolaguirre, Domenchina, Moreno Villa), y también a la décima (“Los humoristas”): la más audaz y para los lectores más inteligentes (Antonio Lara “Tono”, Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, José López Rubio y Miguel Mihura) – se desprende de su antagónica definición del sintagma “trabajo en equipo”.

Aunque no falten los reflejos entre ambas (a saber: “La Una” y “¿La Otra?”), hoy cifrados en: 1) su fascinación por el cine; 2) los viajes a Estados Unidos de varios de sus integrantes (a Nueva York y California); 3) el gusto por las metáforas de Góngora y las gregerías de Ramón (Fuentes, 2024: 87-206, lo acaba de titular “El sueño americano”, “De Hollywood a Man-

hattan, pasando por Las Hurdes” y “Góngora a ritmo de jazz”); y 4) una posición estética antirrealista y “una ética de rechazo de los valores burgueses” (Alás-Brun, 1999: 287), lo cierto es que la fotografía oficial de los poetas en el Ateneo de Sevilla, ironizada por Mainer (1982) como “Generación S. L.”, terminó por esfumar que aquella joven cuadrilla de primerísimos espadas se convertiría en campo de Agramante para no pocos de sus maestros (Rozas, 1987; Anderson, 2005; Lara Garrido, 2008; Neira, 2021).

Por la sencilla razón de que tanto las cumbres como las depresiones de la Edad de Plata de nuestras letras (Mainer, 1983 [1975]) se componen de afinidades electivas que no siempre lograron superar sus desencuentros. Esta verdad, suscrita a regañadientes para los líricos celillos de Lorca y Alberti, un par de narcisos con los altos humos de Dalí y Buñuel, la hegemonía intelectual de Salinas, Guillén y Alonso (los filólogos) respecto a los «solamente poetas», la batalla de Cernuda contra casi todos y la de Bergamín contra el mundo, ¡a cañonazos de aforismos!, hallaría su reflejo, a escala un punto reducida, dentro del núcleo de los humoristas: Jardiel sentía profunda devoción por López Rubio, toleraba a Neville, a pesar de su envidiable rosario de naderías (billetera, condado, autos, mujeres, altura...); le echaba muy relativa

cuenta a Tono, inculto compañero de farras y soberbio repentizador con el que solía jugar al póker en el Café Castilla (Fernández-Hoya y Aguilar y Cabrerizo, 2019: 80); y no tuvo empacho en tildar a Mihura de plagiarlo. No una, ni dos... sino hasta tres veces.

Otro rifirrafe lo protagonizarían Tono y, de nuevo, Mihura, cuyas índoles eran de veras arriscadas. Según Escobar, “cuando empezamos los ensayos [de *Ni rico, ni pobre, sino todo lo contrario*, 1943] [...] no se hablaban” (Weiss Bauer, 2012: 21)). Y también estoy persuadido de que al todavía “dibujante y hermano de Jerónimo” le debió hacer pupa que sus colegas se lo pasaran en Hollywood (1932-1934) como los indios mientras una coxalgia –o tal vez una artritis tuberculosa en su rodilla derecha, fruto de una caída de la bicicleta durante la niñez (Fernández-Hoya y Aguilar y Cabrerizo, 2019: 113)– lo postraba en su chalet de Chamartín.

Sin embargo, al margen de dichos arañazos, tanto los poetas como los humoristas del Veintisiete compartieron una asombrosa capacidad para limar rencillas gracias a una serie de proyectos a cuatro, seis u ocho manos que, en el caso de los primeros –importa resaltarlo–, escasearon bastante más que entre los segundos. Así, Dalí y Buñuel unieron fuerzas y surrealismos para rodar *Un perro andaluz* (1929) en poco más de dos semanas: con Lorca algo mosca por el título elegido...; el granadino le encargaría a Alberti un retrato con una aparición de la Virgen que hoy sigue decorando su cuarto en la Huerta de San Vicente; todos, con mejor o peor cara, saldrían en la instantánea tomada en el Ateneo hispalense para conmemorar el III centenario de la muerte de Luis de Góngora; la mayoría escribieron en las mismas revistas (*Litoral*, *Mediodía*, *Carmen*, *Gallo*, *Verso y prosa*); Salinas «ayudó» a Guillén a obtener su cátedra en Murcia; Aleixandre empezó a recibir a medio Madrid en Velintonia... Y pare usted de contar.

Con independencia de sus escaramuzas, otro gallo les cantaría a los inventores del “absurdo lógico” en nuestro país (González-Grano de Oro, 2004). El culto que los cinco le profesaban a Ramón los vinculó incluso más que sus alianzas en la cabecera de *Buen Humor* –donde colaborarían desde 1922 hasta su cierre en 1931– y el sucesivo pasmo ante las obras de Pierre-Henri Cami y el círculo de humoristas de Milán: Mosca, Bazzi, Manzi, Monza, Guareschi o Mondaini, de cuyos textos, tiras y viñetas hay finas muestras tanto en *La Ametralladora* (1937-1939) como en la primera *Codorniz* (1941-1944) (Llera, 2003; Aguilar y Cabrerizo, 2019). Y tampoco se orille que López Rubio urdió con Neville el argumento de *Al fin sola*, que nadie quiso montar y acabaría reescribiendo y firmando el aristócrata bajo el título de *Su mano derecha* (1928); que el autor de *Roque Six* (1927), el noble madrileño y el poeta Francisco Vighi, con ocasionales colaboraciones de Jardiel, Antoniorrobes y el dibujante Joaquín Sama Naharro, participaron, a instancias de Gómez de la Serna, en los “Comentarios quincenales para oyentes informales” de aquella tertulia radiofónica entre quienes ya se habían hecho llamar “La Pandilla”, como guiño al grupo infantil *Our Gang*, “intérpretes desde 1922 de una serie de [cortos] producidos por Hal Roach” (Fernández-Hoya y Aguilar y Cabrerizo, 2019: 106); que Neville, Tono y López Rubio trabajarían para la Metro antes de que, enseguida, el granadino y su íntimo Jardiel fueran contratados por la Fox: de hecho, el responsable de *Una noche de primavera sin sueño* participaría como actor de reparto en *Primavera en otoño* (Eugene Forde, 1933) y *Una viuda romántica* (Louis King, 1933), con sendos guiones de López Rubio; que Tono y Mihura rodaron *Un bigote para dos* (1932), “celuloide rancio” a partir de *Unsterbliche melodien* (1931), mediocre largometraje austríaco que había pasado sin pena ni gloria por la cartelera prebélica (Fernández Hoya y Aguilar y Cabrerizo, 2019: 200); y que, tras escribir (ambos) en *Unidad*, bajo el seudónimo de “Tomi-Mito”, una serie de relatos (*Siete meses y un día en Madrid*, 1937) inspirados en “una experiencia del segundo, que tuvo que permanecer casi un año en la capital después del golpe de Estado” (Corderot, 2016: 65-66), el 17 de diciembre de 1943 presentaban en el María Guerrero su comedia *Ni pobre, ni rico, sino todo lo contrario*, lindera de los cuentos de *Unidad* y basada en las vidas de unos menesterosos que se dirían sacados de los chistes de los codornicistas: “pobres casi metafísicos, sin asomo de miseria ni reivindicaciones sociales;

pobres que se refugian en la pobreza como en una renovada Arcadia” (Fernández-Hoya y Aguilar y Cabrerizo, 2019: 227). Por fin, tres lustros más tarde, el propio Tono y Neville compondrían la olvidada *Eva, Adán y Pepe (o las dos manzanas de Eva)* (1958).

Sin abandonar las tablas, lo que ahora me compete es que López Rubio y Jardiel también escribieron al alimón *Un hombre de bien* (1924), otro juguete que nunca llegaría a subir el forillo. Rescatada por José María Torrijos y Enrique Gallud Jardiel dentro de la colección “Candilejas de teatro” de la familia Sial Pigmalión, no exagero al afirmar que se trata de una de las principales aportaciones — más por su arqueológica rareza que por la calidad del texto — sobre los humoristas del Veintisiete a lo largo de la última década y media (arriba o abajo). No en vano, la coloco aquí a la vera de cinco libros formidables de Aguilar y Cabrerizo: 1) *Un bigote para dos. El eslabón perdido de la comedia cinematográfica española*, Madrid, Bandaàparte, 2015; 2) *Mauricio o una víctima del vicio y otros celuloides rancios de Enrique Jardiel Poncela*, Madrid, Bandaàparte, 2016; 3) *Tono, un humorista de la Vanguardia*, Sevilla, Renacimiento, 2019 (este junto a Gema Fernández-Hoya); 4) *La Codorniz: de la revista a la pantalla (y viceversa)*, Madrid, Cátedra, 2019; y 5) *Conchita Montes, una mujer ante el espejo*, Madrid, Bala Perdida, 2021 (ed. ampliada); de la tesis doctoral de la hispanista Carola Sbriziolo (2008), que tanto le debió a la generosidad de Torrijos; de la última biografía jardieleasca a cargo de Pueo (2016); de los artículos de François (2014, 2017); de un par de ensayos de Ríos Carratalá (2007) y Franco Torre (2015), y de las de nuevo tesis doctorales de Weiss Bauer (2012) y Suárez-Inclán y García de la Peña (2015).

Pero tampoco me resisto a callar — a tales señores, tales honores — lo mucho que, en su calidad de respectivos legatarios de López Rubio y Jardiel, nos habían ofrecido ya el padre Torrijos y el nieto del autor de *Usted tiene ojos de mujer fatal*. En el primer caso, los artículos “García Lorca y López Rubio: la amistad inédita. Cartas y fotografías publicadas por primera vez” (*Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, II, 4, 1988, pp. 102-113), “El otro grupo del 27: del humor al teatro” (*Religión y cultura*, 170, 1989, pp. 397-418), “*Son triste*, poema desconocido de López Rubio” (*Religión y Cultura*, XL, 189, pp. 1994, pp. 373-388), “El humor inverosímil de José López Rubio” (*Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, eds. Santiago Fortuño Llorens y María Luisa Burguera Nadal, Castellón, Universitat Jaume I, 1998, pp. 143-150), “Edgar Neville en cartas inéditas” (*Edgar Neville 1899-1967: la luz en la mirada*, ed. José María Torrijos, Madrid, Ministerio de Cultura, 1999, pp. 127-162), la monografía *José López Rubio. La Otra Generación del 27. Discurso y cartas* (Madrid, Ministerio de Educación Cultura y Deporte, 2003); y la edición de otro raro inédito, también para Sial Pigmalión: *José López Rubio, Entrevista con la madre Teresa de Jesús* (2015). A propósito de los estudios de Gallud Jardiel, por cierto, también humorista — de la mejor casta le viene a este galgo —, bastará remitir a su torrencial web (<http://www.enriquegalludjardiel.com/>), si bien despuntan otros tres libros (*El teatro de Jardiel Poncela. El humor inverosímil*, Madrid, Fundamentos, 2011; *Jardiel. La risa inteligente*, Madrid, Doce Robles, 2014; *El cine de Jardiel Poncela*, Málaga, Azimut, 2015) y sus ediciones de la práctica totalidad de las obras (a menudo recónditas) de don Enrique: *Eloísa está debajo de un almendro* (Madrid, Verbum, 2019), *¿Pero hubo alguna vez once mil vírgenes?* (Madrid, Verbum, 2020), *Espérame en Siberia, vida mía* (Madrid, Verbum, 2020), *La tournée de Dios* (Madrid, Verbum, 2020), *Teatro irrepresentable* (Madrid, Funambulista, 2020), *Teatro [Ocho de las mejores comedias del autor]* (Madrid, Verbum, 2022), *Para leer mientras sube el ascensor* (Sevilla, Renacimiento, 2023), *Textos perdidos y encontrados* (Madrid, Áperion Ediciones, 2024) y un larguísimo etcétera.

Nada sorprende, pues, que hayan sido ellos quienes resucitaran la comedia-debut de la fraterna pareja de dramaturgos: *Un hombre de bien*, que había dormido el sueño de los justos hasta hace apenas un año. Su ceñido prólogo (“Una partitura a cuatro manos”) evoca el primer encuentro de Pepe López Rubio con Jardiel en las aulas del Instituto de San Isidro, a raíz de una arenga del madrileño para que los alumnos del Preparatorio de Derecho y Filosofía se declarasen en huelga... y su director les adelantara las vacaciones de Navidad. Luego nos

brindan un puñado de claves –las imprescindibles– sobre sus infancias y adolescencias – ambos nacieron y se criaron en familias ilustradas, cursaron sus bachilleros en colegios privados religiosos (Jardiel con los escolapios y el nazari con los agustinos: ¡como Dios manda! –, la vela de armas de López Rubio junto a Neville y Eduardo Ugarte, el doble magisterio del Ramón de las greguerías y *Los medios seres* (“su adelantado y su profeta”) y del Chaplin de *La quimera del oro* (estrenada aquí en 1925, coincidiendo, pues, con la salida de *La deshumanización del arte* de Ortega), sus trabajos para el cinematógrafo – Jardiel escribió el libreto de *Es mi hombre*, comedia de Carlos Arniches llevada a la pantalla grande (y todavía muda) en 1927 por su tocayo Fernández Cuenca, mientras que López Rubio fue contratado como dialoguista por la Metro: una de las *majors* de la llamada “Meca”, adonde Jardiel se trasladaría en 1932 para emplearse en la Fox – y *Dádivas quebrantan peñas* (1916), el temprano *divertissement* que el autor de *La tournée de Dios* y el también adolescente Serafín Adame rubricaron como “Serafín y Joaquín Álvarez Tintero”: la espoleta, en fin, para un corpus de setenta comedias, farsas, zarzuelas, operetas, entremeses y monólogos que siempre guardaron con celo.

Asimismo breve, seguramente para no restarle protagonismo a la obrita de marras, es la presentación que Torrijos y Gallud (2024: 16-17) hacen de *Un hombre de bien*,

pieza costumbrista y sainete al uso, tan típico y genuino como el que más. [...] De ambientación popular madrileña, [...] su personaje principal nos recuerda [otra] posterior de Arniches: *El señor Adrián, el primo o ¡qué malo es ser bueno!*, [ya en cartelera tres años después de la que nos ocupa]. Si tuviéramos que mencionar alguna inspiradora, [...] sería, sin duda, otro sainete arnichesco: [el citado] *Es mi hombre* (1921). [...] Algunos elementos se repiten en ambas: [...] el hecho de que el protagonista trabaje como hombre-anuncio o la inserción de un escena con [...] un niño repipi. [...] Las características sainetescas se dan casi todas: los nombres [...] madrileños en sus [actantes] (Maravillas, Bibiano, Isidra, Sixta, Segunda o Victoriano); el desarrollo de la acción en una tienda (una librería [de lance]), la inevitable partida de cartas entre vecinos, las alusiones al [...] presente, el habla ‘arnichesca’ con todos sus giros, sus incorrecciones y sus exagerados laísmos, la dilatación de la acción y la alusiones a festejos y lugares de [la villa], como la verbena junto a la iglesia de San Cayetano. Sin embargo, [...] hallamos también detalles que [sugieren] el estilo posterior de ambos [...], como las menciones a compañeros de letras (Luis de Tapia o Concha Espina), algunas frases concretas que [...] encontramos repetidas en obras de madurez o incluso la misma parodia del género del sainete, como vemos en una descripción que se hace del deporte del boxeo, que no es sino una burla de los personajes privativos del teatro costumbrista, con sus ignorancias y carencias.

Voy a ahondar y discurrir aquí sobre tales atributos. La decoración del acto I nos emplaza en la referida librería de lance, donde pronto se darán cita Maravillas, Bibiana, Fabiola, Sixta, Segunda, Bibiano, Rómulo, Antonino, Victoriano y El Comprador. Junto a la nítida querencia de Jardiel por los nombres castizo-parlantes, y a diferencia de lo que había sido moneda común en el astracán de Muñoz Seca, adviértase que “no se permitía con ellos ningún juego de palabras previsible, como una paronomasia o una anfibología” (Gallud Jardiel, 2011: 110). Lo cual no impide argüir que dicha sede adelanta otras tan míticas en el teatro de don Enrique, y en el de López Rubio, como el cine de barrio del prólogo de *Eloísa está debajo de un almendro* (1940) o la pensión donde se desarrolla *Alberto* (1949), respectivamente.

Por otro lado, el menudeo de una lengua chulapa, con acusada relajación fonética y tendencia a los vulgarismos (“eseción”, “generalidá”, “ozjetos”, “ustés”, “Cuidao” ...), invita a reflexionar acerca de los vínculos y de la parodia de los sainetes que Jardiel cultivaría en la década de los treinta. ¿Fue siempre igual su actitud respecto a las piezas de Arniches? Una comedia como *Un hombre de bien* y los sujetos de extrarradio de la tardía *El pañuelo de la dama*

*errante* (1946) sugieren al menos dos etapas. O mejor, una escritura a caballo entre el homenaje y la ironía.

No en balde, Oliva (2002: 110) ha subrayado que el “teatro cómico” de Arniches, los Álvarez Quintero y Muñoz Seca se basaba en “una estructura convencional en la que el elemento central era la palabra, es decir, el humor verbal. [...] En cambio, el *teatro de humor*, sin olvidar la importancia del texto, se empezaba a apoyar en una más o menos atrevida situación escénica. Era un humor de situación, en el que es decisiva la elección del arranque de la obra”. *Un hombre de bien* participa de ambas, pero la balanza se inclina hacia el diálogo y la «inacción»... dentro de un espacio entonces tan «bizarro» como la librería del señor Bibiano. Salvando las distancias, habría que esperar hasta la *Parfumarie* (1937) de Miklós László, filmada por Ernst Lubitsch, a partir de un guion de Samson Raphaelson (*The Shop around the Corner*, 1940), para toparnos con un local siquiera parecido en las comedias de la primera mitad del siglo pasado.

Así y todo, a Jardiel el talento de Arniches “le merecía un gran respeto, por haber «gestado» la tragedia grotesca, género cómico-trágico de una calidad suprema [donde] se acumulan todas las perfecciones que puede acumular un creador” (Gallud Jardiel, 2014: 62). Hasta el hinchado extremo de parangonarlo con el esperpento de Valle-Inclán. Según Conde Gueri (1984: 30) y Sánchez Sánchez (2006: 226), “la primera [...] que Arniches designó [con tal nombre] fue ¡*Que viene mi marido!*, de 1918, aunque antes, en 1916, ya había estrenado *La señorita de Trevélez*, incluida por la crítica posterior [dentro de] la categoría de tragedias grotescas. Junto a ellas cabría citar *Los caciques*, de 1920, *La heroica villa* y *Es mi hombre*, de 1921, además de *Los milagros del jornal*, de 1924”.

López Rubio y Jardiel Poncela no se dan coba al informar de que la joven y bonita Maravillas había empezado a suspirar “a lo Francesca Bertini”, pues “[andaba] emperrá con un pelanas”, un “Abelardo de trapillo” (pp. 24-25), que pondrá en solfa la célebre historia medieval de Eloísa y Abelardo, símbolos del amor libre, perseguido y a la postre castigado. Una leyenda que recrearía ya en la Ilustración gracias al poema trágico de Alexander Pope (*Eloisa to Abelard*, 1717) y a la novela epistolar *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (*Julie o La nueva Eloísa*, 1760) de Jean-Jacques Rousseau, quien condenó el criterio racional de la moralidad frente a la autonomía ética del amor: la misma que Jardiel supo y quiso estirar a lo largo de toda su vida. ¡Y quizá también Mariana Briones y Fernando Ojeda, la pareja protagonista de *Eloísa*, de los cuales nunca sabremos si llegaron a subir al altar! O incluso Edgardo (parónimo de “Abelardo”), el insólito progenitor de la espectacular Mariana. En realidad, el “Abelardo” de *Un hombre de bien* atenderá por Veremundo y su idilio con Maravillas no difiere — más allá de la categórica diferencia de clases — del susodicho entre Mariana y Fernando antes de que el menor de los Ojeda la raptase para llevarla a su finca:

MARAVILLAS. — ¡Veremundo! [...]

VEREMUNDO. — He estoy en la acera de enfrente esperando verte a solas...

MARAVILLAS. — ¡Aquí no, aquí no; vete! ¡Donde quieras, en cualquier sitio menos aquí!

VEREMUNDO. — ¡Tiene que ser aquí y ahora! Las procesiones salen siempre de la iglesia. [...]

MARAVILLAS. — ¿Pero qué quieres?

VEREMUNDO. — ¿No lo has visto aún? ¿Qué voy a querer? Tu madre dice que no y yo me he propuesto decir que sí... [...]

MARAVILLAS. — ¿Qué dices?

VEREMUNDO. — ¿Más claro? Que si eres de ley, que si me quieres como dices, te escapes conmigo. (p. 57)

MARIANA. — (*Sonriendo.*) No te asustes. Hasta ahí nada más llegan mis observaciones. (*Induciéndole a hablar.*) Pero... ¿qué hay detrás de todo eso?... Es lo que necesito saber, ¡y lo que tiemblo de saber! (*Apasionadamente.*) Pero si no me hicieras temblar, tú no serías tú, y entonces... yo no te querría como te quiero. (*Después de una pausa.*) Ni estaría dispuesta a ir a la finca esta noche...

FERNANDO. — (*Pasando de un golpe, al oírla, a un estado febril.*) ¿Esta noche? ¿Vendrás esta noche? (*Oprimiendo las manos de ella entre las suyas.*) ¿Vas a venir por fin?

MARIANA. — (*Dulcemente.*) Sí, pobrecito mío... Sí.

FERNANDO. — (*Transportado.*) ¡Mariana!

MARIANA. — Voy a ir... Voy a ir (*Él le cubre las manos de besos.*) Pues, de no ser hoy, de no ser esta noche, de no ser en las larguísimas horas que faltan hasta que amanezca, ¿para qué había yo de ir? (Jardiel Poncela, 2017: 105)

En efecto, la partida de cartas entre los parroquianos de la librería resulta tan tópica como costumbrista, pero no lo son tanto las agudezas de sus diálogos, que, a mi juicio, acusan la huella de los de Enrique García Álvarez (*Las cacatúas, Calixta la prestamista, Pancho Virondo, El cuarteto Pons...*); según Jardiel Poncela (1973: I, 95), “no solo [...] otro de los grandes autores teatrales contemporáneos sino el único que, en su género, ha rozado varias veces lo genial. [...] Ha dado a luz un Teatro cómico violento, grotesco, fantástico, maravillosamente disparatado, sin antecedentes en nuestro país ni en los ajenos”. Por ejemplo, réplicas tales como “yo, que de limpia que soy, lavo las pastillas de chocolate, tengo un esposo tan sucio que se guarda en el bolsillo los huevos fritos” (p. 28); o “este niño se sorbe César Cantú y se bebe Lafuente” (p. 39), es decir, a don Federico Lafuente López-Elías, escritor y periodista, además de padre del famoso autor de novelas del oeste Marcial Lafuente Estefanía; “esto parece de Aladino o el enchufe maravilloso” (p. 41); “¡Ya ve usted! ¡Sidra! Estoy viendo que van a acabar llamándome *El Gaitero*” (p. 61); o la charlotesca prosopografía del (casi santo) Domingo: “Los pantalones y el chaleco son del guardarropas del teatro Novedades; las botas se ríen de una manera que ni que estuviesen suscritas al *Buen Humor*; el flexible tiene varios empalmes y la americana, ya lo ves: es una americana que la hablas de Calderón de la Barca y saluda” (p. 53).

Durante el acto I, Bibiano procura venderle a un fulano la “edición de Barsezona” de una suerte de ingenioso “*necronomicón del independentismo*”, pues no hay noticias de su existencia: la supuestamente impresa por Torray y Massadeu, ilustrada por Miró y Tarragó, traducida por Guixels y Maragall, anotada por Viñals y Feliú, ¡y con un prólogo de Cambó y de Puig y Cadalfach! (p. 29). De veras soberbia, la escena embroma al «fatuo intelectual» y no carece de mala baba... por la indiosincrasia regionalista del Comprador.

Como en los barrocos “entremeses de figuras”, asoma después un “insignificante papá de cuarenta años” (p. 37), con su hijo de doce, a la caza de la *Geometría* de “Suárez Remonte”, cuya veracidad (o mejor invención) no han anotado los dos editores. Se trata de un chiste a partir de las muy reeditadas *Nociones de Geometría* (Madrid, s. i., 1912) del prolífico Ignacio Suárez Somonte. El niño se lamenta de que el libro “no tiene figuras” (p. 39) porque, según aquel matemático, los bachilleres de doce o trece años debían ser capaces de deducirlas de lo expuesto en las páginas de su manual. Reproduzco parte del prólogo (s. p.):

En esta *Geometría* el alumno no puede aprender de memoria ni las demostraciones ni las figuras á que aquéllas se refieren, porque ni hay figuras en el libro, ni en rigor hay en él demostraciones. Los párrafos que siguen á los enunciados de los teoremas ó de los problemas indican el camino que hay que seguir para demostrar los primeros ó para resolver los segundos. El que siga ese camino demostrará los teoremas y resolverá los problemas razonando por su propia cuenta sobre figuras dibujadas por él y hechas sin traba alguna de posición impuesta, que conduce muchas veces á error en los libros de Geometría con figuras. ¿Que hay profesores que buscan las figuras en otros libros y se las entregan á sus alumnos, á los que ordenan ó consienten que

aprendan de memoria esos párrafos? Por desgracia sí los hay. Y bien podían esos señores dejar la enseñanza de estas materias y dedicarse á otra cosa que sea más de su competencia, y los padres de esos alumnos bien pueden fijarse en que ese lastre inútil con que se carga la memoria de sus hijos son los primeros pasos que éstos dan en el camino que conduce á la peor de las esclavitudes, á la esclavitud de la inteligencia. Á los alumnos que estudien este libro les diré que por nada ni por nadie aprendan de memoria esos párrafos á que me vengo refiriendo; porque la memoria en estas materias sólo debe cargarse con lo que vea claro la razón. (Suárez Somonte, 1912)

De ahí que Bibiano les ofrezca otra que sí llevaba dibujos: la de “Menéndez Rodríguez”. Otra superchería bibliográfica, esta vez levantada sobre los *Principios de Geometría y Trigonometría rectilínea* (Madrid, Imprenta y Fundación Manuel Tello, 1881) de Marcelino Menéndez Pineda, padre del homónimo y polígrafo don Marcelino Menéndez Pelayo. No descarto aquí otra pulla de nuestros cómicos a tan ilustre dinastía: el niño exclama que tampoco le serviría, porque “Menéndez Rodríguez ya es muy viejo”; y Bibiano le atajará que el matemático “se va a poner las inyecciones del doctor Voronoff y tiene vida para un rato” (p. 40). Pero este sapientín debía de ser rarito, pues dice preferir las novelas de “la Concha Espina” a las de Julio Verne, dado que el inventor de *Veinte mil leguas de viaje submarino* “no dice más que mentiras” (p. 41). El librero zanja así el debate: “¡Mire qué mujeriego!” (p. 41); sin duda otra ironía — con notas misóginas, ¡para qué negarlo! — contra la autora de *Altar mayor* (1926), amén de uno de los corazones del *Lyceum Club Femenino*, que funcionaría entre 1926 y 1939.

Bibiano confiesa entonces a los presentes que posee una casa en ruinas en la plaza del Biombo, heredada de su tío Eleuterio, y que allí vivía ahora un tal Domingo Lagunilla, “uno bajito, que tiene cara de judío errante y estuvo empleado pa pasar lista a los alumnos en el Colegio de Sordomudos” (p. 46). La bondad hecha persona. ¡Único en el mundo! Tan “aztivo que había renunciado a las clases pasivas” (p. 47). Ítem más: mientras clavaba una tachuela para sujetar una oleografía de san Luis Gonzaga, al beato inquilino se le vino un tabique abajo y encontró... ¡una olla con quinientas onzas de oro! Lo sugestivo, y creo que nadie ha caído en la cuenta, es que, desde este sucedido, *Un hombre de bien* puede y debe leerse como un *contrafactum* de la *Aulularia* de Plauto: Domingo es el reverso pre-capriano (luego volveré sobre Frank Capra y el *New Deal*) del tacañísimo Euclión de la pieza del gran comediógrafo latino, brillantemente versionada por Molière (*El avaro*) en 1668.

Buena prueba de ello es que se la había restituido a su casero, conformándose con malvivir gracias a un festivo pluriempleo: “Por las mañanas me levanto al salir *El Sol*, y lo reparto: también vareo alfombras. Por las tardes cobro los recibos de una policlínica y cuido de una báscula Toledo, y por las noches soy tramoyista del Circo Americano” (pp. 52-53). Antonino se sorprende de oírlo, ya que lo creía autor dramático. Y Domingo no le enmienda la plana, pues, precisamente tras el estreno en el Barbieri de una adaptación de *María o la hija de un jornalero* (1845) de Wenceslao Ayguals de Izco, se había visto obligado a cambiar de oficio/s.

A pesar de la insistencia del ahora pródigo Bibiano, Domingo se niega a aceptar nada para aliviar su situación: ni siquiera que le condone los cuarenta y dos recibos que no le había abonado. Sin excesivo orden ni carpintería, resulta algo brusco el giro de la historia hacia un platónico enamoramiento de Maravillas por parte del protagonista, que se afana en hacerle olvidar al (según Fabiola) “peligroso Veremundo”. He aquí una buena ocasión para recordar que a Mariana y Clotilde Briones lo que más las atraía de Fernando y el tío Ezequiel Ojeda en *Eloísa está debajo de un almendro* era que pudieran ser dos asesinos:

CLOTILDE.—¿Es que necesitas que Ojeda sea un hombre misterioso y que oculte algo grave y extraordinario para ser feliz? [...].

MARIANA.– El día que descubra que no hay nada de eso, que todo en su vida es sencillo y formal..., si no tengo valor para otras cosas peores, por lo menos romperé con él. (Jardiel Poncela, 2017: 69)

CLOTILDE.–[Respecto al tío Ezequiel] Siempre le he encontrado un parecido a alguien, sin poder decir a quién, y ya he caído en a quién se parece: se parece a Landrú. Y lo de las mujeres muertas, lo tiene escrito en un cuaderno de bolsillo. (Jardiel Poncela, 2017: 118)

También Pueo (2016: 610) ha observado que en *Las siete vidas del gato* (1943),

nueva incursión de Jardiel en la comedia de intriga con trucos que buscaban emocionar al espectador al mismo tiempo que las situaciones cómicas le hacían reír, utilizó de nuevo la fórmula, [...] poniendo en escena a una familia cuyo terrible secreto no se desvela hasta el final. También el personaje Beatriz, con su morbosa atracción hacia su posible asesino, recuerda al de Clotilde, aunque en esta ocasión se trate de un artificio para desvelar el enigma.

Dejando a un lado la hibristofilia (o fascinación por los hombres temibles), tan genuina del teatro del madrileño, hay que reparar en que Domingo Lagunillas pasará de ser un Juan Nadie *avant la lettre* (*Meet John Doe*, Frank Capra, 1941) a un paupérrimo sosias del taciturno y rumbooso Augusto Pérez de *Niebla* (1907), prendado de la humilde Eugenia en la *nivola* de Unamuno. Como es sabido, la atractiva pianista acabará fugándose con Mauricio. Leamos los consejos de Domingo en *Un hombre de bien*: “La vida es muy larga y nunca deja uno de arrepentirse de un mal paso... Ande usted pa dentro, que ya llegará el día en que salga usted con el motorista, muy puesta en mantilla negra y con todos nosotros en un coche muy grande, dando voces y vivas, luciendo la alegría... ¡Que pa eso he traído yo dinero a esta casa!” (p. 60). Pues bien, a partir de ese cuadro, Domingo se convertirá en secreto galán de la muchacha y en Providencia para todos los miembros de la familia de Maravillas, con sus padres Bibiano y Bibiana a la cabeza.

El segundo acto se sitúa en una habitación, medio sala, medio comedor, que no es sino el hogar del protagonista. Lo vemos ahora disfrazado del mismísimo Lucifer, a quien, una década después, Jardiel otorgaría el papel principal de *Las cinco advertencias de Satanás* (1935). Empero, la obertura resulta aquí más bien vodevilesca, aproximando la prosopografía de este Domingo (de carnaval) a las muecas, el rabo y los cuernos del diablillo Mogón (Fernando Fernán-Gómez) en la *Faustina* (1957) de José Luis Sáenz de Heredia, responsable asimismo de la opereta (*Si Fausto fuera Faustina*, 1942, estrenada por Celia Gámez) que sirvió de trampolín para el largo con María Félix. Descubriremos sin estorbos que entre los múltiples trabajos y obras de caridad de Domingo se cuenta el de sustituir al también pobre y lesionado Rogelio en la comparsa diabólica “Somos el demonio”. ¡Todo para que su amigo no perdiera once pesetas! Lo cual no deja de tener su guasa, considerando la hagiográfica beatitud de Lagunillas, que, según explicaré, acaso no lo fuera tanto en el terreno sentimental.

El siguiente lance podría haberse sacado de cualquier facecia de nuestra Edad de Oro. Antonino persuade a Domingo para que lo ayude a vender una partida de quesos de Cabrales que el Ayuntamiento le había dado orden de destruir. Por supuesto, Lagunillas se niega en redondo, ¡ni por un millón de duros y una leontina! Dicha renuencia deja paso a la escena de la miserable familia de Isidra (¿tal vez un reflejo de la Rosario de *Niebla*?), con sus padres maltratadores (“mi padre fue pelotari de joven y da unas voleas que [...] privan”, p. 81) y sus seis hermanitos (Juanito, Pepito, Gonzalito, Evaristito, Romualdito y Andresito): un cuadro neorealista, o pseudo-naturalista, con trazas del aún lejano tremendismo. Para ganarse algún dinero, la muchacha se refugiará en casa de Domingo, ocupándose de las tareas domésticas, “y

él en los ratos libres me enseña a leer... Y cuando le pagan un jornal, que es dos o tres veces al año, siempre trae algo de los *Refrescos ingleses!*" (p. 81).

La última pista de la mucama hubiese merecido una nota, pues dicho negocio se regentaba en el número 20 de la calle de Alcalá, cerca de donde luego se construirían el salón Trianon-Palace y el Teatro Alcázar. Inicialmente, en la manzana 267, rotulado con el 40 de la calle, se elevaba un edificio de cuatro plantas, con entresuelo y portería:



La finca, propiedad de don Félix Gómez y doña Manuela Puente, había sido sometida a una importante reforma en 1864 por la que se levantaron tercera y cuarta planta, además de obras en el interior y fachada. El proyecto y realización fueron encargados a don Antonio Ruiz de Salces, arquitecto de renombre en la villa y corte por su participación en las obras del Museo Arqueológico, la Biblioteca Nacional y varios edificios particulares importantes. [...] La casa [...] había sido propiedad de la marquesa de Aranda y de Guimarey, cuya construcción era anterior a 1826, tal y como queda recogido en la licencia de obras conservada en el Archivo de la Villa. [...] En la década de los ochenta del siglo XIX se instalará [allí] el comercio *Refrescos ingleses*, con casa central en la calle Arenal 18 y sucursal en el vestíbulo del Teatro Apolo. [...] Rivalizaba con el instalado en la otra acera, en el número 27, *Refrescos ingleses y americanos*, famoso por sus brioches parisienes. Volviendo al [...] que nos interesa, [...] además de las sodas y helados a precio módico, fue concesionario de los afamados chocolates *Suchard*, cuyo precio de venta era de una peseta la libra. Además, en su carta figuraba el Champagne *Codorníu*; [...] se podía comprar [allí] la purga y curativo de las enfermedades de hígado denominada *La Capuchina*, nombre que recibía el manantial de aguas de Lanjarón; y, ya en 1910, fue uno de los comercios representantes y vendedores de las lámparas Philips de bujías. (Valero García, 2023)

Bibiano y Bibiana irrumpen en la vivienda de Domingo y ordenan a Sidra que lo llame, sabedores de que Veremundo había raptado a Maravillas y él estaba en el ajo. Lagunillas lo discute y se brinda a ayudarlos en el rescate, pero Bibiana le responde que "Pa buscarla me basto yo. Soy una gran detective. Me sé de memoria las aventuras de Nick Carter" (p. 90). Lo relevante no es aquí la cita del detective ideado por John R. Coryell en 1886, sino que su trayectoria editorial daría un giro en 1915, cuando el *Nick Carter Weekly* dejó de publicarse y Street & Smith lo reemplazó con el *Detective Story Magazine*, acrisolado por un elenco mucho más rico de personajes. Es probable que entonces lo descubrieran López Rubio y Jardiel, porque el breve intento de revivir a Carter se produjo durante el trienio comprendido entre 1924 (año en que escribieron *Un hombre de bien*) y 1927. Por otro lado, la fusión de las sales cómicas con un misterio sin resolver devino una de las marcas registradas del madrileño (*Los asesinatos incomprensibles del Castillo de Rock*, dentro de la serie *Novísimas aventuras de Sherlock Holmes*, Buen humor, 1928-1929; *Eloísa está debajo de un almendro*, 1940; *Los ladrones somos gente honrada*, 1941; *Los habitantes de la casa deshabitada*, 1942; *El pañuelo de la dama errante*, 1945). Y si no me engaño, bajo esta vulgar Bibiana de *Un hombre de bien* se atisban ya parte de los linajudos perfiles de Mariana y Clotilde en *Eloísa está debajo de un almendro*, quienes al inicio del acto II, y a zaga de la Nora Charles (Myrna Loy) de *The Thin Man* (*La cena de los acusados*, W. S. Van Dyke, 1934), de la Donna Mantin (Ginger Rogers) de *Star of Midnight* (*Estrella de Medianoche*, Stephen Roberts, 1935) y de la Paula Bradford (Jean Arthur) de *The Ex-Mrs. Bradford* (*Mi exmujer y yo*, Stephen Roberts, 1936), se afirman sin rubor como sabuesas:

MARIANA. — ¿Es usted el criado de Fernando?

DIMAS. — Sí, señora. Para servir a la señora.

MARIANA. — ¿Tiene usted la llave de ese armario? (*Señalando.*)

DIMAS. — ¡Dichosa llave del armario! Tres días llevo buscándola, señora, y no sé dónde he podido meterla...

MARIANA. — ¿Se le ha perdido?

DIMAS. — ¡Tiene uno la cabeza ya tan embarullada! Pero aparecerá; tiene que aparecer...

MARIANA. — Lleva usted muchos años en la casa, ¿verdad?

DIMAS. — He perdido la cuenta. Serví al padre del señor, serví al abuelo...

MARIANA. — ¿Y no recuerda usted si ahí, al otro lado del reloj, hubo en algún tiempo una alacena?

DIMAS. — ¿También la señora tiene la manía de las alacenas? ¿También la señora busca algún misterio, como el señor? ¡Hum! En esta casa no ha habido nunca misterios hasta hace un par de meses... [...]

MARIANA. — ¿Qué cosas?

DIMAS. — Dios me libre de decir nada fuera de aquí. Haga lo que haga, él es el señor: y yo le he visto nacer, y no traiciono yo así como así. Pero a la señora tengo que decírselo, porque debe estar prevenida.

MARIANA. — ¿De qué habla usted?

DIMAS. — Pregúntele... Pregúntele al señor la señora por qué un domingo, que estaba solo en casa, levantó parte del entarimado de su cuarto... (Jardiel Poncela, 2017: 138-139)

El episodio *noir* de *Un hombre de bien* se resuelve con la sorpresa de que Maravillas sí que se había refugiado en casa de Domingo. Y a espaldas de su propietario. Hecha un mar de lágrimas, le suplicará que la deje vivir con él, porque no soportaba la situación en su hogar. Máxime desde que sus padres se hicieron con la olla de oro, recrudesciendo su dura oposición a su noviazgo con Veremundo. Lagunillas se afana en disuadirla justo cuando Bibiana regresa por un bolso que se había dejado allí a sabiendas, pilla *in fraganti* a su hija, tacha de “fariseo” a Domingo (cuestionando por segunda vez su mesiánica condición: la primera se desprendía del disfraz de diablo) y le espeta al ‘santo varón’ ¡que se la quede! Entrará luego el rubio Veremundo, quien habla largo y tendido con Maravillas, y Domingo, que seguía disfrazado de Lucifer, se dispone a cumplir su cometido en la comparsa. Pero las cosas tampoco salen como esperaba: el día de antes, Rogelio había roto con su estandarte el escaparate de la salchichería. Y será Lagunillas quien pague los platos (y los cristales) rotos en sus propias carnes, ya que el dueño era “uno muy bruto de Ponferrada [...] que tiene un *palasan* que es el obelisco de Dos de Mayo con contera de hierro colao” (p. 99).

El tercer acto comienza con Maravillas e Isidra ya instaladas en casa de Domingo. La primera enseña gramática a la segunda, en concreto los adverbios y los pronombres. Averiguaremos de su mano que Sidra se había echado un novio boxeador, Indalecio, que soñaba con vencer a “Jacke Depseye en el primer *runde*”. En cristiano (o en sajón): Jack Dempsey, campeón mundial de los pesos pesados entre 1919 y 1926. Aunque Maravillas la critica por la intrínseca rudeza de los púgiles, Isidra le objeta que al menos ella no ha tenido que fugarse... Y la hija de la Bibiana replicará, muy ‘a lo Julieta’, que ella se vio en el trance de decidir entre “el cariño a un hombre y el respeto a los padres” (p. 110). Este apunte boxístico avanza por una doble senda que marcará la feliz carrera de los humoristas del Veintisiete. Su apuesta por un teatro cosmopolita, con guiños a la cultura norteamericana, la incorporación del deporte a sus obras —otro vestigio del futurismo (Morelli, 2000)— y, dentro del corpus jardielesco, su caricatura en las piezas de su *Teatro irrepresentable*, que contiene seis de tema atlético: *La olimpiada de Bellas Vistas*, *El once del Amaniel F. C.*, *La natación de Anastasio*, *El Gran Premio de la Arganzuela*, *Tadeo, el grecorromano* y, sobre todo, *El novio de la Benigna*.

Domingo, Maravillas y Sidra pronto improvisan un hogareño triángulo familiar, larvadamente erótico, signado por otro cambio de oficio de Lagunillas: “acomodador en el Charlot Cinema, ese cine nuevo de la la Gran Vía” (p. 112). Otro camelo de pura ficción que sirve aquí

para confirmar que, mucho antes de que ambos dramaturgos gozaran de la amistad del enorme Chaplin, sentían ya el deseo de escribir un teatro hermanado con el cine. Recuérdese que



Charlot causó verdadero furor en España desde el estreno de sus primeras películas en 1915, al año siguiente del debut de Chaplin en los cines americanos. Todo fue muy rápido. En junio apareció en la cartelera madrileña *Charlot y la sonámbula*, sin más detalles. La cinta, titulada en inglés *Caught in the Rain*, debía de proceder de Francia, donde el productor y distribuidor Jacques Häik había bautizado con este nombre al personaje de Chaplin y estrenado, poco antes, sus primeras películas. A finales de ese mismo año se proyectó en Madrid *Ministro por amor*, sin ninguna referencia al nombre que lo hizo famoso en España. Cuando en junio se anunció Todo por un paraguas, Charlot y Chaplin figuraban como si fueran dos actores distintos que, junto a un tercero, protagonizaran la obra. Al mes siguiente, el salón Royalty de Madrid proyectaba “*El mazo de Charlot* (por el gran Chaplin)”, y a partir de septiembre se sucederán los títulos: *Charlot régiseur* [sic], *Mabel y Charlot en las carreras*, *Charlot pensionista*, *Charlot faquir*... A tenor de esta lista parece claro que en España el nombre del personaje había eclipsado al [intérprete]. En diciembre, las salas ya no daban abasto ante tanto estreno. Los cines Olympia, Apolo y Romea de Valencia llegaron a tener varias obras [...] en cartel al mismo tiempo: *Charlot trasnochador*, *Charlot conserje*, *Charlot Sportman*, *Charlot en el parque* [...] y *Charlot en su nuevo oficio*. [...] A principios del 1916, [...] la “charlotmanía” era ya un hecho incontrovertible que abarcaba todas las expresiones de la cultura popular y empezaba a interesar a los intelectuales más atentos a la actualidad. En la sección cinematográfica de la revista *España*, fundada el año anterior por Ortega y Gasset, se publicó en enero un artículo titulado «Charlot, héroe», dedicado a desentrañar los grandes enigmas que le rodeaban. (Fuentes, 2024: 79-81)

Y tampoco dejaré caer en saco roto que, desde la segunda década del novecientos, la Gran Vía se había convertido en un ‘Over-Broadway’ o ‘Beverly Hills en miniatura’ donde abrían sus puertas catorce locales que exhibieron los mejores estrenos del otro lado del charco. Las gentes acudían los sábados y domingos para recrearse en aquellos salones palaciegos, dignos de la más exquisita de las *screwball* de Lubitsch o Cukor, si no de *Las dos niñas de París* (1921) de Louis Feuillade. Abraza ahora la cristalina prosa de Enrique Herreros hijo (2021: 162-163):

Limpios y relucientes como el charol, competían entre sí para llevarse el gato al agua. Pero me permitirán [...] que detalle a renglón seguido el emplazamiento de los cines. [...] Empezaré situándome en La Red de San Luis, en dirección a la Plaza del Callao. Por lo tanto, [...] Imperial, Palacio de la Música, Avenida, Palacio de la Prensa, Callao, Actualidades, Capitol, Rex, Rialto, Lope de Vega, Gran Vía, Pompeya, Azul y Coliseum. [...] Sabían de sobra que había espacio y público suficiente para todos. Se tenían bien aprendido que todo dependía de saber elegir bien el título más acertado para los gustos del respetable y, después, no dejar de mimar ni de mecer, diariamente, el aspecto o cuna de los respectivos catorce cines o locales autorizados por la ley, que trabajaban a lo largo de aquella imborrable arteria.

Muy poco habría que esperar para que el “proyector de luna” (Gubern, 2006) cristalizara en el teatro de Jardiel: solo hasta un monólogo escrito para Catalina Bárcena (*Intimidades de Hollywood*, 1933). Luego vinieron el memorable prólogo de *Eloísa* (1940), localizado en un cine de barrio donde un botones accederá por vez primera a un “público de bombón” y el acomodador (como este Lagunillas) celebra la belleza “Metro Golduin” de Mariana y Clotilde (“¡Mi madre, qué dos mujeres!”, Jardiel Poncela, 2017: 52); y, naturalmente, su comedia más ambiciosa y hollywoodense (en forma y fondo): *El amor solo dura 2000 metros* (1941).

Al parecer, Maravillas se había colocado en los Almacenes Martínez, que cabría identificar con los fundados por don Eleuterio (se los conocía como *Almacenes Eleuterio*) el 30 de diciembre de 1922. Sitos en el número 18 de la calle Fuencarral, en la esquina con Infantas, pronto cambiaría su numeración al 14, como secuela de la construcción de la Gran Vía. Ocupaban alrededor de ¡tres mil metros cuadrados! de la época, repartidos en varias plantas dedicadas a la venta de tejidos (a menudo inspirados por los que lucía el *star system* de Hollywood), muebles, alfombras, tapicería y ropa de hogar. Maravillas ese día no pensaba ir a trabajar... para verse con Veremundo. Domingo se lo afea sin ambages y la moza le publica que el lunes, después de esperarlo dos horas en la Red de San Luis, lo había visto en un coche con otra: “una de esas... de...” (p. 114). A saber (arriesgo yo): una “tanguista”, como las de *Margarita, Armando y su padre* (1931), cuyo argumento se desplegaba en el gabinete de “una entretenida de fama, no de muy buena fama, pero de fama al fin” (Jardiel Poncela, 2018: 139), en mitad de un barrio donde Román zumba que allí “no viven tanguistas, viven verdaderas damas, así como tu señorita, que yo las llamo «la aristocracia del *film*», porque no cantan ni bailan, sino que tienen amistad con un señor de Bilbao” (Jardiel Poncela, 2018: 143-144); y como las del citado prólogo de *Eloísa: la Muchacha 1.<sup>a</sup>*, que ocupa la fila seis, es “muy linda, de unos treinta años y [...] tiene cierto aire de tanguista” (Jardiel Poncela, 2017: 50). En cambio, la segunda, “también bonita y también de aire equívoco” (Jardiel Poncela, 2017: 50), se sienta en la ocho.

Ya recuperado, Rogelio acudirá al domicilio de Lagunillas para disculparse por la paliza que había sufrido a su costa. Domingo acepta las excusas, y hasta se olvida de que le birló una plaza de “corredor de pastas pa sopa” (p. 121); pero no le perdona que fuese aventando por ahí que entre Maravillas y él había lío: “ROGELIO: Que estás manteniendo a una chica a fuerza de apuros, y guardándole un respeto que me hace sonreír, pa que cualquier vivo de por ahí se aproveche de lo que a ti te cuesta el dinero” (p. 123).

El desenlace está servido: Veremundo se marchó con otra porque no aprobaba que Maravillas cohabitase con Domingo. Y la protagonista confiesa que “vine a esta casa pa salvarme de una vergüenza y ha sido esta casa la que me ha manchao pa siempre” (p. 143). Domingo le promete que si lo acusaran, ella se quedaría allí y él desaparecería del mapa; mientras Isidra le manifiesta que — ¡de nuevo la sombra de Augusto Pérez! — ella sabía que “esa chica no ha visto que usted es el único que la ha querido de buena ley y que sueña con ella por las noches...” (p. 145). Domingo se cierra en banda, pero Sidra adivina que “eso lo dice usted de boquita de corcho. El otro día le vi, cuando besaba un retrato de ella, ese que se hizo hace un mes de los de sesenta la docena” (p. 145). Reproduzco el último parlamento del «galán»:

DOMINGO. — ¿Cómo iba yo a unirla a mi mala estrella? Yo no soy más que un hombre de bien y los hombres de bien no servimos pa ná en el mundo. Los desahogaos son los que privan, Sidra. Ella necesita uno de esos y ya se lo encontraremos... Y ahora a la obligación. (*Se levanta*). Me voy al cine. (p. 145)

Igual que el pelagatos de Ezequiel Ojeda, en el epílogo del prólogo de *Eloísa*, quien, tras la fuga de Mariana y Clotilde Briones, que nunca dejarán de ser otro par de “desahogás”, decide quedarse a ver un trozo de la *Camille* (*La dama de las camelias*, 1936) de George Cukor: un filme de la Metro cuya estrella, Margarita Gautier (“la Greta Garbo”), es una linda cortesana de París a quien su enamorado, Armando Duval (“el Rober Tailor”), no alcanza a costear sus caprichos. Hoy como ayer, ¡me parece mentira que aquella divina Maravillas sueca, muriendo siempre, continúe siendo inmortal!

## Bibliografía

- AGUILAR Y CABRERIZO (2019) *La Codorniz: de la revista a la pantalla (y viceversa)*, Madrid, Cátedra.
- ALÁS-BRUN, Montserrat (1999) “La comedia de humor en el contexto del teatro español de posguerra”, *Rilce*, 15, 1, pp. 283-293.
- AMORÓS, Andrés (2025) “Las diez generaciones del 27 que forjaron la Edad de Plata de la cultura española”, *El Debate*, 16/02/2025: [https://www.eldebate.com/cultura/20250216/diez-generaciones-27-forjaron-edad-plata-cultura-espanola\\_270687.html](https://www.eldebate.com/cultura/20250216/diez-generaciones-27-forjaron-edad-plata-cultura-espanola_270687.html).
- ANDERSON, Andrew A. (2005) *El Veintisiete en tela de juicio: examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Madrid, Gredos.
- CANO, José Luis (1973) *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama.
- CONDE GUERRI, María José (1984) *El teatro de Enrique Jardiel Poncela*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja.
- CORDEROT, Didier (2016) “Tono y sus tonerías (1938). La vanguardia artística al servicio de la propaganda rebelde”, *Diablotexto digital*, 1, pp. 56-76.
- FERNÁNDEZ-HOYA, Gema y AGUILAR Y CABRERIZO (2019) *Tono, un humorista de la Vanguardia*, Sevilla, Renacimiento.
- FRANCO TORRE, Christian (2015) *Edgar Neville: duende y misterio de un cineasta español*, Madrid, Shangrila Textos Aparte, 2015.
- FRANÇOIS, Cécile (2014) “Enrique Jardiel Poncela y la novela cosmopolita de principios del siglo XX”, *Cuadernos de investigación filológica*, XL, pp. 149-170.
- (2017) “Homenaje a Chaplin y al cine burlesco en la trilogía novelesca de Jardiel Poncela”, *Cuadernos de investigación filológica*, XLIII, pp. 167-190.
- FUENTES, Juan Francisco (2024) *Bienvenido Mister Chaplin*, Madrid, Taurus.
- GALLUD JARDIEL, Enrique (2011) *El teatro de Jardiel Poncela. Jardiel Poncela. El humor inverosímil*, Madrid, Fundamentos.
- (2014) *Jardiel. La risa inteligente*, Madrid, Doce Robles.
- GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio (2004) *La Otra Generación del 27. El Humor Nuevo español y La Codorniz primera*, Madrid, Polifemo.
- GUBERN, Román (2006) *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.
- HERREROS hijo, Enrique (2021) “Historia de mis dos ciudades (entre 1934 y 2019)”, *Los dos Herreros. Descritos tanto por dentro como por fuera. Cuando Hollywood brillaba en la Gran Vía*, pról. Eduardo Torres Dulce, Madrid, Modus Operandi, pp. 161-196.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (1973) *Obras completas*, Madrid, AHR, vol. I.
- (2017) *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*, ed. María José Conde Guerri, Madrid, Austral.
- (2018) *Los ladrones somos gente honrada. Margarita, Armando y su padre*, ed. Enrique Gallud Jardiel, Madrid, Castalia.
- LARA GARRIDO, José (2008) “Adiós al Góngora del 27”, *La hidra barroca: varia lección de Góngora*, eds. Rafael Bonilla Cerezo y Giuseppe Mazzocchi, Granada, Junta de Andalucía, pp. 321-335.

- LLERA, José Antonio (2003) *El humor verbal y visual de La Codorniz*, Madrid, CSIC.
- LÓPEZ RUBIO, José y Enrique JARDIEL PONCELA, *Un hombre de bien. Comedia en tres actos*, eds. José María Torrijos y Enrique Gallud Jardiel, Madrid, Sial Pigmalión, pp. 9-17.
- MAINER, José-Carlos (1982) "El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea", *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 211-219.
- (1983 [1975]) *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- MORELLI, Gabriele (2000) *Ludus: cine, arte y deportes en la literatura española de vanguardia*, Valencia, Pre-Textos.
- NEIRA, Julio (2021) *Claves para el estudio de la poesía del 27*, Madrid, UNED.
- OLIVA, César (2002) *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.
- PUEO, Juan Carlos (2016) *Como un motor de avión: biografía literaria de Enrique Jardiel Poncela*, Madrid, Verbum.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2007) *Una arrolladora simpatía: Edgar Neville: de Hollywood al Madrid de la Posguerra*, Barcelona, Ariel.
- ROZAS, Juan Manuel (1987) *La generación del 27 desde dentro*, Madrid, Istmo.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan Pedro (2006) "La señorita de Trevélez: tragedia grotesca de Carlos Arniches", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, XXIV, pp. 225-236.
- SBRIZIOLO, Carola (2008) *La narrativa vanguardista de José López Rubio: tres novelas inéditas*, Pamplona, EUNSA.
- SUÁREZ SOMONTE, Ignacio (1912), *Nociones de Geometría*, Madrid, s. i.
- SUÁREZ-INCLÁN Y GARCÍA DE LA PEÑA, José (2015) *El teatro de Jardiel Poncela. Humor y modernidad ante la censura franquista*, Madrid, UNED.
- TORRIJOS, José María y Enrique GALLUD JARDIEL (2024) "Prólogo" a José López Rubio y Enrique Jardiel Poncela, *Un hombre de bien. Comedia en tres actos*, eds. José María Torrijos y Enrique Gallud Jardiel, Madrid, Sial Pigmalión, pp. 9-17.
- VALERO GARCÍA, Eduardo (2023) "Los Refrescos ingleses y El infierno encantado, predecesores del Trianon-Palace y del Teatro Alcázar", *Historia urbana de Madrid*, jueves 20 de julio de 2023: <https://historia-urbana-madrid.blogspot.com/2023/07/los-refrescos-ingleses-y-el-infierno.html>.
- WEISS BAUER, Samuel (2012) *Cincuenta años de Humor Nuevo. La obra de Antonio de Lara Gavilán [1921-1971]*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

