

Humor y teatro en el mundo social de la Restauración. Las parodias como ejemplo

Francisco Checa Olmos

Profesor Titular de Antropología Social. Laboratorio de Antropología social y cultural. Universidad de Almería.
franciscocheca1@gmail.com

Concha Fernández Soto

IES 'Fuente Nueva', El Ejido (Almería). Laboratorio de antropología social y cultural. Universidad de Almería.
conchafdezso@gmail.com

RESUMEN

La historia del teatro español de la segunda mitad del siglo XIX, en su doble faceta textual y espectacular, podría reconstruirse con bastante fiabilidad a partir de las parodias, ya que su desarrollo abarca todo el polimorfismo teatral de este período. Ello nos permite conocer con mayor profundidad tanto las obras originales (en su conjunto el teatro de la Restauración, bastante olvidado y siempre visto desde un análisis negativo) como ayudarnos a enfocar de manera crítica la realidad sociocultural e histórica que envuelve el discurso original. Por otro lado, la parodia es una muestra clara de las diferentes expresiones del humor llevadas a la escena, que serán la antesala del esperpento valle-inclanesco. Varias parodias de las obras del dramaturgo Eugenio Sellés nos valen como ejemplos.

ABSTRACT

The history of late 19th-century Spanish theatre, in its two expressions as text and performance, could quite easily be reconstructed from the parodies, which span all the theatrical polymorphism of this period. Thus, we might gain both a deeper understanding of the original works (the theatre of the Restoration as a whole, quite overlooked and invariably analysed from a negative view), and also be able to focus critically on the sociocultural, historical reality involved in the original discourse. On the other hand, parodies are clear examples of different expressions of humour taken to the stage, and they are the forerunners of Valle-Inclán's Esperpento. Several parodies from the works of playwright Eugenio Sellés serve as apt illustrations.

PALABRAS CLAVE

parodias teatrales | teatro español del siglo XIX | humor | Eugenio Sellés | Restauración

KEYWORDS

theater parodies | Spanish 19th-century theater | humour | Restoration

Las parodias en el teatro de fin de siglo

La historia del teatro español del siglo XIX, en su doble faceta textual y espectacular, podría reconstruirse con bastante fiabilidad a partir de las parodias teatrales decimonónicas, ya que su desarrollo abarca todo el polimorfismo teatral del período y mantiene vínculos estrechos con el contexto teatral histórico en que se desenvuelven. Pero es un tema, en su conjunto, aún pendiente de una buena investigación. Esto es así porque los beneficios que genera el estudio de la parodia teatral no se circunscriben únicamente al enriquecimiento de la historia del teatro, entendida como historia de los espectáculos, sino que nos ayuda a comprender con mayor profundidad las obras originales parodiadas, dado que a través de las distintas visiones que introduce el remedo paródico, el lector/espectador puede enfocar de manera crítica la realidad sociocultural e histórica que envuelven el discurso original, pues, en realidad, no se parodiaba cualquier obra, sino unas muy concretas: aquellas que reunían determinadas propiedades (a las que, siempre se les añade, como no puede ser de otra manera, una alta dosis de humor o humorismo).

Esta perspectiva teórica alimenta el objetivo principal de estas páginas, centrado, a modo de ejemplo, en el estudio de algunas producciones paródicas vinculadas al teatro del dramaturgo Eugenio Sellés y Ángel (1842-1926). Este autor granadino, considerado discípulo del premio Nobel José Echegaray (1904), gozó de cierta fama y respeto y algunas de sus obras alcanzaron gran éxito y fueron parodiadas. Por ello, analizar el discurso paródico que generó el teatro de un autor considerado “menor”, no sólo nos aporta datos hacia el género paródico, al mismo tiempo contribuye al esclarecimiento y difusión de una de las

parcelas de la historia del teatro más desdibujada, como es el propio teatro de la Restauración. Es conocido que la crítica literaria ha mostrado escaso interés por este teatro de la Restauración, y, cuando lo ha hecho, ha basado sus resultados partiendo de un modelo de análisis negativo, ya aplicado en su momento por la Generación del 98 y años más tarde también por la del 27. La valoración negativa que fue aplicada en detalle a la obra de Echegaray fue extendiéndose al conjunto de autores contemporáneos suyos, quedando etiquetados como pertenecientes a la “escuela de Echegaray” (Sellés, Dicenta, Cano, Guimerá, etc.).

Sin embargo, el estudio paródico encuentra en este teatro de la Restauración un terreno muy bien abonado para descubrir aspectos socioculturales -y literarios- de la época, mucho menos conocidos. No en vano después de los primeros dramas románticos, las obras más parodiadas del siglo fueron los dramas neorrománticos de Echegaray (1) (parece lógico, pues fueron dramas desaforados y exitosos) y, tras el maestro, los autores de su generación (2). Entre estas obras se encuentran *El nudo gordiano* (1878), *Las esculturas de carne* (1883), y en el ámbito del género lírico, *La balada de la luz* (1900), todas ellas de Eugenio Sellés, a las que nos referiremos.

Por lo demás, como acabamos de apuntar y veremos, la parodia es una muestra clara de las diferentes expresiones del humor, en su amplio sentido, llevadas a la escena, que serán la antesala del esperpento valle-inclanesco, como él mismo reconoce, o del quehacer literario de otros autores consagrados, caso de Jardiel Poncela.

Parodistas, condiciones y temas de escritura

Hasta el último tercio del siglo XIX el género paródico era raro en la literatura, pero a finales de la década de los 90 este fenómeno ya se había generalizado. Todos los especialistas del género coinciden en relacionar esta eclosión con el nacimiento y desarrollo del género chico y con las nuevas necesidades de mercado, dado el gran aumento del número de teatros que se produjo y la consiguiente necesidad de abastecer todas esas carteleras.

Su importancia nos obliga, pues, a preguntarnos por quiénes eran los autores parodistas, las condiciones de su escritura y los temas que con más frecuencia abordaban. Veamos.

Nos parece acertada la división que establece Íñiguez Barrena, agrupando a estos autores en dos generaciones -lógico si pensamos que este tipo de teatro tuvo vigencia durante más de cuatro décadas seguidas- entre 1860 y 1910. La primera, en torno a 1868, reúne a los autores nacidos en las décadas 30, 40 y 50, esto es, a Salvador María Granés, Mariano Pina y Domínguez, Francisco Pérez Collantes, Ricardo de la Vega, Eusebio Blasco, Javier de Burgos, Miguel Ramos Carrión, Francisco Arderius, Luis Cuenca, Enrique G. Bedmar y Francisco Flores García, *Galeotito*; todos coetáneos de Echegaray, Galdós, Sellés, Clarín y Pardo Bazán. La segunda, sobre 1898, agrupa a los autores nacidos a partir de la década de 1860; su espacio generacional llegaría hasta 1914, coincidiendo con Enrique López Marín, Gabriel Merino, Enrique García Álvarez, Joaquín Abati, Celso Lucio, Adolfo Sánchez Carrere y Carlos Fernández Shaw, entre otros (Íñiguez 1999: 73-74).

Segundo, ¿cuáles son las condiciones en las que estos autores desarrollaban su tarea? De entre ellas destacan dos características: la precipitación a la hora de escribir y el carácter circunstancial del género. Según Beltrán Núñez (1992: 345), “la parodia busca más su inspiración en la cercanía, en el ambiente teatral circundante, en los mitos del día; por ello una de sus leyes va a ser la réplica inmediata del modelo, al calor de su éxito”. El parodista debe estar enterado de todo lo que se representa y de cómo son acogidas las obras por la crítica y el público, así como tener muy presente qué defectos y virtudes se señalan y qué elementos llaman más la atención. Si quiere disfrutar del éxito, antes de que la obra original caiga en el olvido tiene que aparecer la parodia, casi como una continuación de aquella. Es necesario que todo se haga muy deprisa, incluida la edición y la impresión del libreto (3). El tiempo prudencial es un mes o mes y medio después de la representación de la obra original; en ocasiones se aceleraba todavía más el proceso, hasta lograr que se estrenaran juntas. Es decir, se estrena la obra en un teatro importante y rápidamente aparece su correlato cómico en un teatro menor, o se estrenan las dos juntas en la misma sala; en este caso la parodia corre a cargo de los actores cómicos y característicos de la misma compañía. En estas circunstancias el público ha de aplaudir conjuntamente al

autor del modelo y al de la parodia. El género chico -tan versátil en sus formas genéricas y tan proclive al humor- es el que con más frecuencia acogía esta fórmula conjunta, contemplada de manera natural.

Cuando la parodia se estrena un año después del modelo la crítica considera que es un tiempo excesivo, pues el modelo original ya está prácticamente olvidado para el público; suele transcurrir un año cuando se trata de parodias de las grandes óperas extranjeras.

Por otro lado, la parodia es una obra de circunstancias que busca el lado deforme del original, o la parte buena y la deforma. Deleito y Piñuela le añade al parodista dosis de “mala hiel”: “El parodista -y era la dificultad del género- tenía que poseer un ingenio agudo y penetrante, para calar en los puntos flacos o partes vulnerables de la obra parodiada, y metiendo por allí su escalpelo crítico, dejar al descubierto lo falso, lo convencional, lo efectista, lo artificioso, lo endeble, en suma, de su armazón. El parodista bueno -como el buen toro de lidia- debía tener acometividad y fiereza, y no respetar altos ni bajos en su embestida. Precisaba mucha gracia, pero de la que levanta ronchas; mucha causticidad, mala intención, espíritu alerta para descubrir lo más propicio al ataque, y llamar en su ayuda los chismorreos de cafés, de redacciones y saloncillos contra la obra parodiada” (1949: 417).

Zamora Vicente incide en la misma idea: “El procedimiento común se detenía en los fallos o debilidades de las obras parodiadas, a fin de poner en evidencia lo que de falso, ridículo o trasnochado encerraba la inmediata fuente de inspiración. Es decir, algo muy próximo a la deformación grotesca del esperpento, lograda a fuerza de una consciente degradación, de un tozudo rebajamiento en la escala de valores” (1967: 25).

En suma, siempre hay algo intrínsecamente parodiable en el modelo -lo endeble, lo débil, lo desmesurado- y no todo es susceptible de burla. Evidentemente la naturaleza de la parodia es parasitaria, alimentada de otros, pero ello su tono satírico y burlesco suele destruir todo refinamiento estilístico y ortodoxo, para ofrecer un nuevo producto, degradado con precisión y situado en un nuevo contexto. Su resultado final será una obra totalmente nueva, que adquirirá plena significación sólo en contraste con su fuente de inspiración. Está claro que el parodista debe tomar posiciones con respecto al subtexto recreado, que el receptor deberá descodificar en virtud del contexto comunicativo concreto; es decir, la parodia revelará la proximidad o distanciamiento ideológicos del parodista con respecto a la obra original. Pero la identificación de esta toma de posiciones no puede ser un proceso genérico, sino que responderá a condicionamientos subjetivos.

En cuanto a lo estilístico, según Crespo Matellán (1979: 111-118), en las parodias podemos encontrar las siguientes características: operan estructuralmente por un proceso de reducción cuantitativa de su modelo, afectando a la extensión de la obra y al número de los personajes; también se deforman los nombres de los personajes, aunque se deja la puerta abierta al reconocimiento -se llenan de connotaciones semánticas humorísticas- y se suprimen los que no participan directamente en el desarrollo de la acción; se destruye el decoro: el parodista conserva los personajes y las situaciones de la obra parodiada y realiza la reducción cómica, deformando el lenguaje y las reacciones de los personajes, situándolos en otro contexto y aportando mayor sentido del humor; además se respeta la trama esencialmente, aunque sólo se conservan los elementos dramáticos más relevantes, que van a ser los que se “van a poner en solfa”; por último, se busca una mayor concentración de la acción, teniendo que ser una pieza breve, según los requerimientos del género chico.

En resumen, en las parodias se conservan los elementos dramáticamente relevantes del modelo, pero convencionalmente transformados y deformados para caricaturizarlos, de ahí su carga de humor.

En tercer lugar, exponemos los temas más tratados en las parodias; es decir, cómo los resortes del drama neorromántico fueron utilizados de forma eficaz por los parodistas. Como dijimos, el escalpelo paródico iba a penetrar con facilidad en la estructura de los dramas de Echegaray y contemporáneos, e iba a dirigirse a los personajes, a sus conductas efectistas, a su lenguaje exaltado y a la ideología subyacente.

Al efecto Laura Rosana Scarano (1991: 183-189) traza una secuencia neorromántica finisecular intertextual que parte de *El gran Galeoto* (1881), de Echegaray, y culmina satíricamente en el esperpento *Los cuernos de don Friolera* (1921), de Valle-Inclán, a través de la cual va revisando críticamente todo el soporte ideológico de la España de la Restauración. Esa secuencia -en la que ocupa un importante papel

El nudo gordiano (1878), de Sellés- podríamos prolongarla hasta *Angelina o el honor de un brigadier* (1934), de Jardiel Poncela, y todo un cúmulo de referencias intertextuales que nos la ilustran. Desde México, en 1921, el mismo Valle-Inclán aclaraba un poco más el sustento que la parodia neorromántica ofrecía para sus esperpentos: “Esta modalidad consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida misma. ¿Imagina usted un marido que riñera con su mujer, diciéndole parlamentos por el estilo de los del teatro de Echegaray? Porque hay que apropiarse la literatura a ellos. ¿Supone usted esa escena? Pues bien, para ellos sería una escena dolorosa, acaso brutal. Para el espectador, una sencilla farsa grotesca” (citado en Dougherty 1982: 201).

En el caso de *Angelina o el honor de un brigadier*, con el subtítulo *Un drama en 1880*, ya es suficientemente revelador. El mismo Jardiel nos indica explícitamente las obras en las que se basó: “La manera de hacer me la brindaron con su tierna ridiculez Eugenio Sellés y Leopoldo Cano, y en *El nudo gordiano* y *La Pasionaria* hallé tal cúmulo de sugerencias que ya ninguna otra de la época, de las releídas después, me añadió ni una más” (citado en Marquerie 1979: 78) (4). El mismo Jardiel llegaría incluso a parafrasear versos de *El nudo gordiano*, pues no ignoraba que el empleo de fragmentos textuales de la obra parodiada, familiares al público, era uno de los recursos más empleados en esta literatura de burla.

Resumiendo, a través del discurso paródico se reproduce, pues, el contexto literario y, junto a éste, también el contexto ideológico de la época. En ese sentido se observa cómo los códigos intertextuales sumergidos ofrecen una visión microcósmica de la historia social de la segunda mitad del siglo XIX. De esa manera se revisan aspectos muy importantes en la época que han de relacionarse con la moral social y sexual y que tenían mucho que ver con las preocupaciones del espectador de la época y delineaban la sociedad a la que pertenecían, estos son: la preocupación por el dinero y la moralidad de la clase media, las preocupaciones por la honra y el honor, la familia, el adulterio o la conciencia feminista, entre otros.

Precisamente si alguien quiere entender el modelo paródico que se entronca con esta última línea, los asuntos de honra y honor, adulterio o divorcio, prostitución, etc., la mejor manera es acercarse a las obras que las inspiraron; en este sentido los dramas de Eugenio Sellés no pueden ser más oportunos, de aquí su elección para este estudio.

Las parodias en los dramas de Eugenio Sellés

Para esta revisión de la historia social del XIX a través del modelo paródico resulta altamente eficaz centrarnos en algunos de los dramas más significativos que se llevaron a cabo con obras del dramaturgo Eugenio Sellés, quien presenta una interesante trayectoria dramática situada en el centro de las polémicas literarias de su tiempo, como ya hemos analizado en otro trabajo (Fernández-Checa 2010).

Sellés, académico, ateneísta, periodista y político, se inició en el drama histórico bajo la tutela de José Echegaray, con obras como *La torre de Talavera* (1877) y *Maldades que son justicias* (1878), abandonando esta línea en la década de los 80 para intensificar la crítica de las costumbres sociales de su época, con *El nudo gordiano* (1878) y *El cielo o el suelo* (1880); asimismo participa en las polémicas sobre la introducción del naturalismo literario en España, con obras como *Las esculturas de carne* (1883) y *Las vengadoras* (1884; refundida en 1892). Sus estrenos fueron altamente polémicos, intensificando en las postrimerías del siglo XIX una tendencia regeneracionista, como resultado de su posición ideológica ante el debate de fin de siglo (5).

El dramaturgo inaugurará su dedicación al género chico a comienzos del siglo XX, cuando contaba ya 58 años, y estrena con los mejores maestros del momento -Ruperto Chapí y Amadeo Vives- las siguientes zarzuelas cortas: *Campanas y cornetas* (teatro Apolo 1900), *La balada de la luz* (teatro de la Zarzuela 1900), *La barcarola* (teatro de la Zarzuela 1901), *La nube* (teatro de la Zarzuela 1902), *El corneta de la partida* (teatro Cómico 1903), *Guardia de honor* (teatro de la Zarzuela, 1905) y *El amor en capilla* (teatro Eslava, 1908).

Tres de sus obras, pertenecientes a distintas etapas de su producción, sufrieron el proceso paródico, y las tres fueron en su momento estrenos exitosos de los que se ocupó con profusión la crítica teatral

gacetillera y especializada. En primer lugar señalaremos *El nudo gordiano* (teatro Apolo, 28/XI/1878), que tuvo una triple respuesta paródica, *Un nudo corredizo* (Enrique G. Bedmar, teatro Eslava, 20/XII/1878), *Un nudo morrocotudo* (Luis Cuenca, teatro Apolo, 3/I/1879) y *Nudos y nuditos* (teatro Apolo, 29/I/1879) (6). Después vendrían *Las esculturas de carne* (teatro Apolo, 1/II/1883) que provocó *¡En carne viva!* (Francisco Flores García, teatro de la Comedia, 15/III/1885). Por último, llegaría la zarzuela corta *La balada de la luz* (teatro de la Zarzuela, 12/VI, 1900) y su parodia *El balido del zulú* (Salvador María Granés y Enrique López Marín; música del maestro Arnedo, teatro de la Zarzuela, 2/XI/1900), que se insertan en otro contexto diferente, debido a la personalidad del principal parodista y a las características artísticas del modelo (7).

En el caso de *El balido del zulú* es una parodia de una zarzuela histórica. La obra original fue un éxito de crítica y público, pero no puede compararse con la recepción crítica de *El nudo gordiano* y *Las vengadoras*, obras que provocaron un amplio debate social y moral porque ambas estaban inmersas en las contiendas teatrales de su momento (Fernández Soto 2005: 251-260; 2005: 290-324). Así, el estreno de una obra del género chico y especialmente del lírico no revestía nunca el carácter de batalla polémica que presentaban las obras del “teatro serio”, ya que en ellas lo verdaderamente relevante era la aportación musical, más que el contenido del libreto.

Las obras neorrománticas, por su parte, perpetuaban extrañamente con el beneplácito del público, el código romántico en una época donde ya este modelo estaba en extinción; dicho código estaba definido por una serie de convenciones, objeto del blanco paródico, y que veremos cómo se desarrollan en las parodias que analizamos, a saber: estilo grandilocuente y retórico, desenlaces hiperbólicos y violentos, escasa verosimilitud de los conflictos y los personajes, inclinación al anacronismo y, por último, una tendencia acusada al melodramatismo.

El nudo gordiano y su correlato paródico El nudo corredizo

La parodia empieza, ya en el título mismo, transparentando la imitación, la degeneración y la hipérbole; de inmediato evoca el recuerdo del modelo. Será la primera ocurrencia cómica del parodista. Normalmente el título procura tener el mismo o muy semejante número de palabras, tratando incluso de ensayar alguna rima o, como es este caso, jugar con las connotaciones semánticas de la adjetivación. En el caso de *Las esculturas de carne* el título de la parodia, *En carne viva*, lo toma del fragmento de un verso muy significativo en el desarrollo de la trama del original. Respecto a *El balido del zulú* se degrada la bonita balada del original, convirtiéndola en el balido animal de un personaje grotesco, como será Zulú, convertido ahora en “pordiosero lírico”.

Sellés entra de lleno en las polémicas sociales de su época, imprimiendo al mismo tiempo nuevo rumbo a su carrera, con su gran éxito *El nudo gordiano*. Con esta obra el autor abandona el género histórico e inaugura una nueva etapa en su producción, englobada bajo la denominación genérica que nosotros hemos denominado *dramas de tesis moralizadora y crítica de costumbres* (Fernández Soto 2005: 249-270) porque en ellos, sin abandonar aún los ropajes neorrománticos efectistas, se intensifica la denuncia de vicios y costumbres de la sociedad burguesa de su tiempo, con una clara vocación realista de mostrar las lacras sociales para, al final, combatirlas. A continuación mostraremos cómo la parodia pondrá en cuestión no sólo sus excesos melodramáticos, sino también los excesos de catequesis moral (dirigidos al público como si desde un púlpito se tratara).

El nudo gordiano, calificada por algunos críticos como drama de *reforma social* o drama *psicológico social*, respondía en su título al vínculo matrimonial que sólo puede romperse con dificultad y dolor. Con ella de nuevo entró en escena el tema del adulterio, pero sobre todo una cuestión aún poco tratada en el teatro: el divorcio. No en vano en los periódicos del momento se discutió mucho -aparte del mérito de la obra y de la consagración de su autor- respecto a la importancia de la tesis que se suscitaba, no sólo desde el punto de vista literario, sino también moral y jurídico (8).

Inmediatamente -y gracias al éxito descomunal que esta obra tuvo- era natural que se generaran parodias suyas, incluso apareció una novela inspirada en el argumento del drama (9).

Estaba claro que el tema de la obra -y la obra misma- habían pasado ya al discurso social, a la

percepción y memoria colectivas, a las tertulias de los cafés, incluso a las conversaciones populares, habiendo dejado de ser conocida sólo a través de las representaciones teatrales. Sellés había puesto de moda los debates sobre el adulterio, el divorcio y cuanto éstos acarrearán. Es evidente que la gran popularidad del tema -y del drama- condujeron al público burgués que asistía al teatro a la exigencia de ver representados, dramáticamente, temas candentes y polémicos; y encontraron en Sellés un dramaturgo dispuesto a ofrecérselos.

Cuando analizamos los debates surgidos en esos años, y que la prensa recoge con detalle, se pone de manifiesto la creencia generalizada de que el teatro tenía -y debía- servir como pantalla para analizar los problemas que preocupaban al individuo y a las clases sociales a fines del siglo XIX. Éstos no son otros que, fundamentalmente, los relacionados con las dudas existenciales y religiosas, la conciencia, la moral, el papel de la mujer, el significado sociocultural -no siempre bien definido- de instituciones como el matrimonio y la familia, o la dialéctica entre la libertad individual y los límites sociales. Y, por supuesto, las parodias, en lugar de alejarse de ellos también los acometen, aunque quizá en tono menor. Ofrecen su propia lectura social, muchas veces en forma de inversión o a través del rebajamiento de la escala de valores, es decir, sin la aureola de solemnidad que domina el drama original.

Resulta lógico, pues, que en la secuencia paródica del momento a un drama como *El nudo gordiano* no le faltara su parodia, dado que podía acometer desde el humor su intenso *pathos* dramático (10), perfectamente relacionado en su solución dramática a los dramas de honra y honor del siglo XVII. La obra produjo tantas anécdotas de café y literatura de consumo, que estaba abonado el terreno para que el espectador pudiera participar de ellas, aunque fuera con claves cómicas.

A continuación nos detenemos en presentarlas. La parodia más temprana fue *El nudo corredizo*, una pieza breve en un acto, subtitulada *Parodia del célebre drama en tres actos titulado El nudo Gordiano, escrito por...* Se estrenó en el teatro Eslava un mes más tarde que la obra modelo; teatro que arrastraba cierta mala fama por la procacidad de las obras que allí se representaban. En el elenco de actores destacaba unos de los cómicos más famosos del momento, José Mesejo, interpretando el papel de Claudio, además de las actrices Amparo Díaz, en el papel de Cornelia, y Dolores Díaz, en el de Enriqueta; también era muy popular Pedro Ruiz Arana, quien encarnaba a Servando.

Todos los signos del texto y espectaculares, de naturaleza paródica, van a ser utilizados para crear un espectáculo que remede los tópicos neorrománticos textuales -temas, personajes y lenguaje- y escénicos -interpretaciones pasionales, espacios y tramoya- de modo que el espectador al introducirse en el juego literario, se traslade al espectáculo original, no al texto original.

De manera que lo primero que se observa en la parodia es la reducción cuantitativa con respecto a la extensión de la obra original, ya que los tres actos se reducen a uno. El número de personajes es similar, aunque sus denominaciones varían, cargándose de connotaciones semánticas humorísticas, sobre todo en los personajes femeninos, en torno a los que gira el conflicto dramático, y que aquí son las antiheroínas paródicas que responden al tópico de “mujeres fuertes”: Julia es Cornelia, María aparece como Daría, Enrique será Enriqueta, Carlos se convierte en Claudio, Severo en Servando y Fernando será Antero.

La trama es respetada en su configuración esencial y las acciones se desarrollan de modo lineal, pero siguiendo fielmente el modelo. Es decir, es importante para el reconocimiento del espectador que los elementos dramáticos relevantes de *El nudo gordiano* sean conservados, pero a la vez deformados.

La primera gran deformación afecta al honor, como resorte dramático fundamental; no se suprime, pero sí se transfiere cómicamente a una esfera grotesca y se vuelve sorpresivamente “asunto de mujeres”: se contraviene la moral social imperante y la mujer se convierte en el sujeto activo que “tiene que lavar su honor mancillado”. En suma, se invierte el código del honor, uno de los valores más preciados de la sociedad del momento y, por ende, en la comedia convencional.

Para ese fin se irán ridiculizando las escenas más culminantes de *El nudo gordiano* protagonizadas por Carlos, el protagonista ultrajado: el descubrimiento de la infidelidad de Julia con Enrique, la separación de los esposos, el confinamiento de la adúltera por parte del marido engañado, los monólogos de Carlos, en los que éste se debate por la defensa de su honor mancillado, el duelo entre los antagonistas, las reacciones de Julia intentando escapar y, sobre todo, lo relativo al final: el homicidio de Carlos. Todas

esas escenas son traspuestas a la esfera de lo ridículo y grotesco; la incoherencia cómica quedará potenciada por su acumulación y por una especial tosquedad verbal; también observamos cómo el libretista aporta una serie de acotaciones para orientar al director de escena y a los actores, los cuales deben quedar caracterizados por el dominio de los signos paraverbales -tono, ritmo, timbre-, los signos quinésicos -mímica y gestos- y proxémicos -movimientos escénicos- para obtener efectividad cómica, la cual estaba garantizada con José Mesejo y Pedro Ruiz Arana. Por ello es preciso no olvidar los factores contextuales que favorecen el entendimiento de la parodia, que no son otros que el lugar de la representación, el tipo de público y las peculiaridades de los actores.

Desde la primera acotación, en *El nudo corredizo* se degrada el espacio físico en el que se va a desarrollar la acción: ahora no estamos en los salones de la alta burguesía, sino en una prosaica antecocina, llena de útiles propios y escaso mobiliario, en la que un cartel encima de una puerta anuncia el paso a una tienda de gorros de la que Claudio es dueño. La obra se inicia con una referencia metateatral: Servando y Enrique discuten sobre la profusión de dramas de adulterio en los teatros, así se nos sitúa la obra en su contexto teatral más inmediato, y con ese recurso de acercamiento el público ya intuye lo que viene a continuación (11).

Desde el principio se mantienen como elementos funcionales para la trama los trucajes dramáticos y *quid pro quo* de la obra original: la comunicación de la quiebra de Claudio y Cornelia y la carta que escribe Enriqueta a Claudio antes de irse, en la que quedan citados; Cornelia posteriormente, descubre que está escrita con letra de mujer y dice así:

“La urgencia me hace escribirte
contra mi costumbre... *escogue*
una ocasión, un *descuidio*
fácil en las confusiones,
y ocúltate en la despensa;
yo iré a ella al ser de noche.
Que ella nada advierta...” (escena V, pág. 11).

Los vulgarismos, las rimas fáciles y la declaración de Enriqueta de que escribe contra su costumbre, revelan ya la degradación operada en el personaje; además cita a Claudio en una despensa, donde va a transcurrir gran parte de la acción dramática. Además aparecen constantes paráfrasis y deformaciones de versos de la obra parodiada, e incluso se alude a la autoridad de Sellés para justificar el comportamiento de los personajes: la obra parodiada se presenta así como un “arreglo” de dos autores; concretamente en la escena II, cuando Enriqueta y Claudio recuerdan su pasada juventud y van a “sellar con un ósculo apasionado” su amor, irrumpe Daría diciendo:

“Sellad en mí.
Claudio: Eso no es
Lo pactado.
Cornelia: No en ello.
Daría: ¿Qué? No os ha gustado el sello?
Pues lo ha dispuesto Sellés...
Claudio: Entonces no hay quien rechiste” (escena III, pág. 9).

Es importante reseñar cómo Cornelia utiliza una serie de metáforas degradadoras para referirse al adulterio y al peligro que corre la tranquilidad de la familia y el matrimonio, tema central de *El nudo gordiano*: el hogar, la familia y el matrimonio “se guardan en la despensa”, y constituyen el “queso” y los “jamones” que hay que defender de “roedores” y “merodeadores”.

Así vemos cómo los motivos temáticos de la dignidad, el honor, el qué dirán, la infidelidad, la pasión y la muerte fatal, presentes en el discurso original, entran de lleno en la parodia, aunque exentos de conflicto trágico, pues sus causas y desarrollo aparecen marcados por la inverosimilitud y por la intrascendencia argumental y de situación.

Así se suceden las situaciones cómicas, las incongruencias verbales y las salidas de tono: Cornelia se esconde para sorprender a los amantes, y a quien realmente sorprende es a Claudio, que acude a la cita con su amante. Le siguen actitudes de forcejeo y violencia cómica de Cornelia, que “se pone los

pantalones” y amenaza a su amedrentado marido con expresiones coloquiales como “dar en el cogote” o “acogotarlo”; entre ellos media Daría, quien recibe el golpe que la madre dirigía a Claudio.

La presencia de Antero y Servando descubren que sí “están los despenseros, pero no los ratones”; de esta forma se continúa amplificando la metáfora coloquial de *matrimonio* igual a *despensa*, y *fidelidad* igual al *queso que quieren robar los ratones*. Cornelia, siguiendo de cerca las reacciones de su modelo -Carlos- salva la honra de su marido y se hace responsable de la cita, mostrándose delante de todos como la autora de la carta comprometedora.

Ya a solas, Cornelia decreta la separación de la familia: Claudio vivirá en la misma casa, pero aparte de ellas y ejerciendo su papel grotesco de “mujer fiera y matadora”; advirtiéndole antes que si no aprende la lección, “lo escabechará” (escena XI, pág. 18).

Aparece Enriqueta y, también fiel a su papel de “mujer fiera”, amenaza violentamente a Claudio con “arrancarle los pelos” si hace las paces con su mujer”, quedando así humillado; sigue la escena de su encuentro con la hija, que todavía no sabe nada, y su padre, que le pide que le cuente lo que se rumorea entre la alta sociedad -remedo de la escena original- sobre él.

Cornelia va viendo cómo su rival no desaparece de escena y aún reconociendo que quiere a su marido, la situación se hace insostenible; la única solución que ve, ante la burla de la sociedad y la indiferencia de la ley, es la muerte del culpable: Cornelia sigue aquí las mismas pautas dramáticas que Carlos y decide que hay que lavar la afrenta al honor con sangre:

“Antero: En la ley hay un vacío...

Cornelia: ¡Sangre! ¡La sangre lo llena!” (escena XIX, pág. 24).

Ahora Claudio seguirá el modelo dramático de la esposa infiel de *El nudo gordiano* hasta el desenlace de la obra, y continúa la degradación cuando Servando acuerda un duelo de honor entre Cornelia y Enriqueta; será un recurso de inversión que provocará una indudable comicidad: todo estará permitido, las armas serán las uñas y los dientes y las acciones de “azotazo y tente perro”.

Servando, quizá haciéndose eco del sentir popular, opina que es justo que pague igual un hombre que una mujer si es él quien ha cometido la infidelidad. La pelea dura poco y queda convertida en una “gresca de corrala”: no han llegado al lugar convenido, pero Cornelia enarbola la trenza postiza de su rival, como prueba de su victoria.

Claudio vive una situación insostenible: le pide a Cornelia que le dé la muerte o que le deje en libertad. Ya se acerca el final y las situaciones de intenso *pathos* emocional de la obra original toman aquí un sesgo totalmente grotesco: Claudio intenta fugarse y Cornelia, que se ha percatado de ello, decide sorprenderlo con una trampa en la cortina, a modo de lazo para que se ahorque -de ahí la connotación semántica del título de la obra-. Daría sospecha algo, pero su madre le dice que vaya a despedirse de su padre y que sea cariñosa con él.

Cornelia coge una cuerda de cáñamo -se observa cómo se envilece la pistola que usa Carlos en la obra original- y expone sus intenciones en un monólogo lleno de contraste entre el lenguaje retórico que se emplea y lo prosaico del asunto, roto ya completamente el decoro dramático:

“La pasión que me da guerra,

La cuerda, que da la muerte,

Dios que el cáñamo hizo fuerte

Nacer en la haz de la tierra” (escena XXXII, pág. 33).

Claudio intentará escapar de manera absurda por la claraboya (la acotación informa del ruido de cristales y el sonido de un cuerpo que cae al suelo). Encuentran un papel en el que Claudio anuncia su decisión de suicidarse, pero Cornelia, chulescamente, declara delante de todos que no ha sido un suicidio, sino que ha sido ella misma la homicida; a continuación, da un golpe de efecto y descorre la cortina mostrando el cuerpo ahorcado del marido.

Sigue la famosa escena de la despedida: ahora Cornelia se despide de Daría y, como Carlos en la obra original, parte tranquila hacia la cárcel, no sin antes declarar a modo de justificación de sus actos:

“Rompí la ley del embudo,
para nosotros estrecha,
para ellos amplia!” (escena última, pág. 36).

De nuevo se subvierte el código moral social imperante, o cuando menos se satiriza, y es la mujer la que toma la iniciativa para vengar la infidelidad del hombre, oponiéndose realmente a la laxitud con la que las leyes sociales y morales tratan el adulterio en el hombre, frente a la grave condena que sufre el mismo delito en la mujer (prisma que aparecía en *El nudo gordiano*). Así Cornelia se presenta como una auténtica vengadora de las mujeres.

En resumen, acabamos de comprobar cómo ha aparecido en el discurso paródico un grupo de elementos signícos que van dirigidos al espectador para que, a través de la puesta en escena, recuerde el remedo de los dramas neorrománticos, al tiempo que la subversión de los temas fundamentales del discurso originario, desde una dicción trágica exclamativa, asociada a contenidos cómicos, desde la gestualidad melodramática, los constantes movimientos escénicos asociados a la violencia y gracias a una pasión irracional. No es preciso incidir que en todo este proceso representativo la efectividad paródica va a tener mucho que ver mucho con el dominio que los actores tengan de la hipérbole interpretativa.

Las esculturas de carne y su correlato paródico En carne viva

Las esculturas de carne sufrió el remedo paródico de la obra *En carne viva, juguete cómico en un acto y dos cuadros*, original de Francisco Flores García, *Galeotito* (12), estrenado en el teatro de la Comedia. Entre el elenco de actores que la representaron destacan nombres tan conocidos como Eloísa Gorriz, en el papel de Magdalena, Matilde García, en el de Rita, y el papel protagonista, Gabriel, interpretado por el célebre Julián Romea, que aportaba el colorido a la parodia y garantizaba la entrega del público.

La obra original de Eugenio Sellés se estrenó en el teatro Apolo, el 1 de febrero de 1883, en pleno debate sobre el naturalismo literario. De esta manera, la obra fue entendida en su momento como abanderada de la nueva corriente teatral y su estreno presentó el carácter de batalla entre partidarios y detractores del naturalismo teatral, al que se tachaba de “corruptor” de las costumbres y la moral española por influencia del naturalismo francés de E. Zola.

Con motivo de su estreno se hizo un banquete a Sellés en el restaurante Inglés, al que asistieron dramaturgos, novelistas, críticos, periodistas y amigos particulares del homenajeado. Sorprende, incluso, que en la comida se leyera una parodia corta, realizada por Eduardo Bustillo, intensamente melodramática, que el autor pone en boca de Miguel, el protagonista. Vemos, por tanto, cómo el procedimiento paródico no era considerado un desdoro para la obra original, sino que le añadía un mérito más, aparte de que aseguraba su vida en cartelera: la parodia evitaba, en muchos casos, el olvido en el que solían caer las obras, tras las consabidas representaciones de rigor.

La obra venía precedida de gran expectación, tras la lectura pública que Sellés había hecho entre sus amigos, y unos ensayos que fueron casi públicos. Antes incluso la prensa reseñó sus defectos y puso de relieve sus “crudezas”, de manera que todo el mundo fue al estreno con una opinión ya formada, atrincherados en sus respectivas posiciones: “los censores acotaron ya los incidentes, para reprobarlos cuando tuvieran ocasión; así amigos y adversarios del autor iban como amaestrados a prevención, sabiéndose de antemano donde iba a resonar el aplauso y donde a surgir el murmullo de aprobación” (*El Imparcial*, 2/II/1883).

El “escandaloso” argumento de la obra original gira en torno a las vicisitudes de Miguel (interpretado por Antonio Vico), quien se tiene que enfrentar al fuerte estado de pereza moral de su padre, Benigno (Manuel Gamir), casado en segundas nupcias con Carmen (Luisa Casado), y de Clemente (Julio Parreño), padre de Emilia (Elisa Mendoza Tenorio), de la que Miguel está enamorado. Ambas mujeres reciben a la vez los envites seductores de Juan (Ricardo Morales), cínico y desaprensivo, quien logra conquistarlas con malas artes.

Miguel será el encargado de advertir a las mujeres del deshonor a que se encaminan, pero todo será inútil: Juan conseguirá la herencia de Emilia al casarse con ella, y le será infiel con Carmen. Se

sucedarán las escenas violentísimas entre las dos mujeres que se pelean por el hombre que las engaña, y será Miguel el que venga su honor, ante la indiferencia de los mayores, matando al ofensor.

La obra presenta escenas fuertes de enfrentamiento entre los personajes masculinos -Miguel y Juan- y femeninos -Emilia y Carmen- y ciertas “libertades morales” que ya se conocían de antemano y que incluso “asustaban” a los actores, quizá por ello imprimían cierto amaneramiento a la ejecución de sus papeles (crudeza de vocablos, abrazos y besos, alusiones a ciertas cuestiones normalmente veladas por el pudor, violencias físicas, etc.).

En este ambiente no cabe duda que iban a funcionar en la recepción de la obra las pasiones literarias, para revestir el estreno del carácter de batalla: “carácter de espantosa batalla, especie de tremenda batalla campal en que las palmas de las manos se hinchaban a fuerza de aplaudir y las gargantas enloquecieron de puro gritar, y entre aclamaciones, protestas, vivas a Vico y llamadas a Sellés, pasó más de un cuarto de hora, alzándose y bajándose el telón sin cesar y apareciendo 10 o 12 veces en la escena el autor y los autores” (*El Imparcial* 2/III/1883).

En este contexto altamente caldeado y polémico se entiende el propósito de *Galeotito* por parodiar la obra, ya que el éxito estaba garantizado, dada la publicidad que había recibido la obra de Sellés, y los anatemas morales que la crítica más conservadora había lanzado contra ella.

Como en las otras dos parodias analizadas, el autor sigue el argumento de la obra original, mantiene los elementos principales y va caricaturizando las escenas de mayor dramatismo, o en las que más se había fijado la crítica del momento. En este caso hemos visto cómo escandalizaron las numerosas “crudezas” de la original, demostrando la importancia de la moralidad social de la época, más allá de los criterios artísticos. Será por este frente por el que el parodista hunda su bisturí, para relativizar en tono menor esas reticencias de público y crítica en la obra seria.

En la parodia la primera acotación vuelve a degradar el espacio de los dramas burgueses de salón, situando la acción en una casa de préstamos; se detalla también como elemento importante de la escenografía la presencia de un cuadro que representa el ángel San Miguel con la espada levantada, teniendo al demonio a sus pies (clara alusión simbólica a Miguel, el héroe que lucha contra toda clase de males sociales, en *Las esculturas de carne*).

En la primera escena de *En carne viva* aparece Bernardo, señor ya mayor, regente de una casa de préstamos, casado en segundas nupcias con la joven Magdalena, y padre de Gabriel. Bernardo no se complica mucho la vida, sólo quiere que la gente siga acudiendo a empeñar sus pertenencias; Gabriel no está de acuerdo con esta pasividad porque aumenta la maldad de la sociedad:

“Con nuestra pasividad
dejamos el mal crecer,
 viniendo todos a ser
cómplices de la maldad” (escena I, pág. 6).

Todos opinan que Gabriel es un sermoneador y un “lila”, salvo Rita, que lo defiende. Gabriel, por su parte, les dice que “da de gratis la moral” y les explica el sentido del cuadro del Arcángel Miguel.

Aparece Pepe, típico chulo joven de pocos principios con las mujeres, proponiendo ir al baile de *El mochuelo*. Bernardo deja libre a Magdalena, porque conoce su genio alegre, Vicente también deja marchar a su hija Rita, desentendiéndose de que algo le ocurra. Gabriel decide no dejar solo al “gatera” Pepe con las dos mujeres. Todos van a arreglarse; Magdalena, con aire desenvuelto, va a pintarse las cejas, los labios y a coger cigarrillos.

Ya a solas, Pepe propone a Rita en matrimonio, ella le contesta que su padre no le “aceta” (*sic*) porque lo considera “un muerto de hambre”. Pepe le propone que se escapen juntos, jugando con el mutis teatral, y así no tendrán más remedio que casarlos. Rita no consiente, por lo que Pepe le adelanta que se irá con Magdalena, seguro de que ésta sí lo aceptará. Sin embargo, sigue jugando con Rita, a quien besa.

Antes de salir para el baile, Pepe flirtea con Magdalena, en presencia de Rita. Gabriel le declara su amor a Rita y en esa declaración el parodista remeda el lenguaje exaltado e idealista (que es propio del Gabriel de *Las esculturas de carne*):

“Ya te he dicho que te quiero
como al rocío la yerba,
como el tórtolo inocente
a su dulce compañera,
como el palomo torcaz
quiere a la paloma cuerva” (escena V, pág. 11).

Rita no le hace caso, más atenta a las maniobras de Pepe, lo que va enloqueciendo a Gabriel, que asegura que alguno “va a ser carne muerta” (escena V, pág. 12). Aparecen Bernardo y Vicente discutiendo apasionadamente sobre si es mejor Frascuelo o Lagartijo (en el original los dos personajes discuten sobre las excelencias de Gayarre y Massini), y molestos porque no les dejan proseguir su discusión, animan a sus mujeres a que vayan al baile. Ambas se van cogidas del brazo de Pepe, ya conscientes de que son rivales. Llega retrasado Gabriel y en la última escena del primer cuadro decide correr a defender el honor de su padre, adoptando una actitud trágica, que contrasta con la tranquilidad de Bernardo y Vicente que se quedan jugando a las cartas.

El cuadro segundo se desarrolla un año después. Bernardo y Vicente juegan con el público al que hacen partícipe de la acción: Vicente le pregunta a Bernardo si se le va a contar al público lo de Rita, a lo que Bernardo contesta que ya el público lo adivina y que es muy fuerte. Se entiende que Pepe y Rita se han casado, pero que él no ha dejado su vida disipada y que continúa visitando a Magdalena.

Bernardo es consentidor de la infidelidad de su esposa, y promete ayudar a Vicente con su hija, celosa de Magdalena, si éste no mezcla ambos asuntos. Rita va a casa de Bernardo y éste se enfurece cuando oye de boca de ésta que las casas de prestamistas van a aumentar, y que los empeños se van a devaluar muchísimo. La degradación del personaje se consigue mediante esta reacción tan apasionada ante el peligro de su profesión, minimizando “los cuernos” que le está poniendo su mujer. Aquí se aprecia la inversión total del código dramático serio.

Se hace de nuevo un guiño cómico al público, anunciando que su mujer hará su aparición en escena en cuanto “el segundo apunte la eche fuera” y que él aparecerá “por la puerta falsa/ en el momento solemne” (escena II, pág. 21).

A continuación la parodia invierte el duro encuentro de las dos mujeres rivales en el acto tercero de *Las esculturas de carne*, (13) rebajando la trascendencia de esa violencia y aderezándola con notas cómicas.

Rita le reclama a Magdalena lo que es suyo, y ésta le pregunta que cómo accedió a casarse con Pepe, si desde el principio sabía que él no la quería; vuelve a hacer un guiño al público, cuando, de forma retadora, sigue diciéndole a la esposa ultrajada:

“ya desde el cuadro primero
te dije que no le quiero;
pero me dejo querer” (escena III, pág. 22).

Rita contraataca asegurando que ahora Pepe anda detrás de Quiteria, lo que ya pone fuera de sí a Magdalena. La escena culminante llega cuando Rita, despechada por el desprecio al que la ha sometido Pepe, se rehace y, fingiendo despedirse cariñosamente de Magdalena con dos besos, no le da un mordisco, sino que sacando las tijeras para cortarle unos cabellos figura que le corta un trozo de carne de la mejilla derecha.

Pepe se enfurece con ella y se dispone a pegarle con un palo; a los gritos se interpone Gabriel, que incluso llega a amenazar a Pepe, echándole en cara su actitud con las mujeres. Aumenta la tensión entre los dos hombres y sigue una escena muy original en la que Gabriel reprime su furor y descarga la responsabilidad de la afrenta recibida por Rita al autor del drama. La culpabilidad de su madrastra no debe quedar clara hasta la escena final, lo que constituye un auténtico juego metateatral con el autor de la obra original que relativiza la importancia del clímax final.

Gabriel le indica a continuación que salga de la escena, que ya volverá en el momento oportuno. Se precipita el final y se atisba la reacción de Gabriel cuando, sin ser visto, contempla cómo Pepe y Magdalena, en casa de ésta, se declaran su amor y se besan sin tapujos. Gabriel coge un cuchillo

mellado, dejado en empeño por un carnicero -ya no es el puñal vengador del original- y ante la pasividad de su padre, decide restaurar el honor de la familia.

Magdalena, en pleno arrullo amoroso, invoca cómicamente a la bíblica Magdalena, a la que alude por un acceso de arrepentimiento esporádico. Irrumpe Gabriel, portando el cuchillo ante los amantes, que, en principio, lo niegan todo. Se queda fuera de cuadro Magdalena, mientras Gabriel echa una cuerda al cuello de Pepe, y enredados en su lucha caen debajo del mostrador. El espectador ya no ve el desenlace, sino que la acotación nos informa en clave de humor negro, que “se oyen golpes como de partir carne”, ya que Gabriel, como buen carnicero, convierte a Pepe en trozos para fabricar chorizos. La tensión dramática se rompe cuando Gabriel, que sale a escena con el traje cómicamente desecho, ordena a Magdalena que grite muy fuerte “¡Ay!”, para que haga el acompañamiento a los que quieran entrar a dar testimonio de la muerte.

En la escena última todos testifican esa muerte, mientras Bernardo, reducido al ridículo -ya que es a él a quien correspondía haber restituido su honra- pregunta por qué no ha muerto también su mujer, como era de esperar en un final convencional.

Sólo Rita se conmueve de la muerte de Pepe, como esposa. Se cierra la obra con la deformación paródica centrada en el cornudo marido, exclamando cómicamente que ya “es honrado” y recibiendo los desplantes de su mujer. Cuando Bernardo pide consuelo para su “aflicción” le contesta Gabriel que se la “pida al Nuncio”.

En el cierre de la parodia se presentará siempre un recuerdo halagador para el autor parodiado, como homenaje también al discurso original parodiado cuya fama prolonga, y Gabriel pedirá el aplauso final del público:

“Dejando a salvo el talento
del insigne autor del drama,
al terminar la parodia
pedimos una palmada” (fin del juguete).

Hay varios rasgos de esta parodia que la distinguen con respecto a las anteriores de *El nudo gordiano*. En primer lugar, se observa que mientras apenas tenemos noticias de los otros parodistas, en ésta contamos con un autor de gran experiencia en el género, que domina la técnica teatral y conoce los recursos dramáticos para lograr una pieza bien construida, sin abusar de los recursos más groseros del género (14) y llegar a una plena complicidad con el espectador, sin renunciar a las notas cómicas clásicas.

En segundo lugar, sólo en el final se permite el autor una mayor acumulación irónica de golpes de efecto y una acentuación de la violencia ejercida por el protagonista, porque también en el drama original se desarrolla esta desmesura dramática en abundantes escenas (la pelea entre Magdalena y Rita, la defensa de la moralidad y del honor a ultranza por parte del protagonista, su conducta desaforada frente a todo, la laxitud en el comportamiento de los varones directamente afectados y el desenlace sangriento).

Por último, la obra entra dentro de las convenciones del género en cuanto a la reducción dramática de acciones y personajes -aunque se extiende a través de dos cuadros, que exceden la extensión normal de un acto-, si bien esta circunstancia no se resuelve con planteamientos esquemáticos; de este modo la obra resulta dinámica, poniendo en evidencia las situaciones en las que el autor de la obra sería carga las tintas; aparecen también modernísimos guiños de complicidad al espectador, conocedor de sobra del argumento original, guiños que devuelven al escenario una obra viva sobre la que se puede reflexionar sobre la marcha (son los incisos paródicos sobre la propia marcha de la representación aludiendo a los factores de teatralización más convencionales: salidas y entradas de los personajes en escena, sobre sus actuaciones dramáticas, sobre el desenlace, intervención del apuntador, etc.).

En definitiva, parece demostrada la importancia del recurso paródico en el teatro de la Restauración, con la carga de humor que contenía. Por lo demás, como explica muy bien A. Zamora Vicente (1967), este estilo de humor de lo paródico, unido a lo grotesco de los peleles en dicho ambiente teatral de fin de siglo, abre la puerta al posterior esperpento de Valle-Inclán, quien lo rentabiliza de manera extraordinaria. El esperpento es “una nueva maquinaria en la aventura artística” (1967: 4). Alonso señala como

ejemplos, aparte de *El balido del zulú*, a los papeles que aparecen en parodias como *¡Simón es un lila!* (de la ópera de Saint Saëns, *Sansón y Dalila*, letra de Enrique López Marín y música del maestro Arnedo), *Los cocineros* (letra de E. García Álvarez y Antonio Paso con música de Quinito Valverde y Torregrosa), o *Guasín*, *La Fosca*, etc., personajes que después retoma con maestría Valle-Inclán: “Una de las expresiones más representativas y acertadas del sistema estético esperpéntico es la de comparar a los personajes, en los momentos decisivos, con un pelele. (...) Nada más eficaz para dar precisa visión de la vida huidiza, de las muecas vacías, laxas, sin vigor interior, vidas acosadas por la brutalidad de un azar cualquiera. *Luces de bohemia* tiene un buen repertorio de fantoches y papeles” (Zamora Vicente 1967: 17).

En este sentido, las secuencias paródicas que acabamos de analizar, a través del teatro de Eugenio Sellés, ayudan en buena medida a demostrar cómo éstas dejan preparado el camino para la eclosión del esperpento valleinclanesco. Cosa bien distinta es que el dramaturgo gallego elevó el rango desde todos los puntos de vista, literario, del humor, de la crítica social, etc., y no lo dejó hueco y sin vida. Salvador M. Granés y otros parodistas sabían que sus obras -aunque algunas no estaban exentas de dignidad literaria y no estaban entregadas, sin más, a lo populachero- eran creadas como un recurso para pasar el rato, pasatiempo de un día con humor, un “homenaje a la caducidad, detrás de una pelea de taquilla”. Valle-Inclán, en cambio, como autor fue mucho más, su arte tiene vocación de permanencia y el esperpento para nada es “hueco y sin vida” (1967: 22). Todo lo contrario. Ahora bien, que el esperpento reciba una influencia directa de las parodias finiseculares no significa que el mismo Valle-Inclán respetara el teatro que las originó, principalmente el de Echegaray y su escuela. Lo deja bien claro en el Epílogo de su obra *Los cuernos de don Friolera*, donde puede leerse: “El perrillo del ciego alza la pata al arrimo de una valla decorada con desgarrados carteles, postrer recuerdo de las ferias, cuando vino a llevarse los cuartos la María Guerrero. *El Gran galeoto*. *La Pasionaria*. *El nudo gordiano*. *La desequilibrada*”. Dice Cabrera que el hecho de nombrar estas obras junto al romance del Ciego, “queda la parodia perceptiblemente sugerida” (1973: 198). Pero ahondar en esto es objeto de otro estudio (puede ampliarse en trabajos como el clásico de Cardona y Zahareas 1981).

Ahora bien, al fin y al cabo, como diría un personajillo de *Luces de bohemia*, “En España podrá faltar el pan, pero el ingenio y el humor nunca se acaban”.

Notas

1. La siguiente relación nos da idea de esta magnitud: *O locura o santidad* se convirtió en *Música celestial* (Ricardo de la Vega 1877); *La muerte en los labios* pasó a ser *La miel en los labios* (Enrique Sánchez Seña 1880); *El gran galeoto* generó a *Galeotito* (Francisco Flores García 1881); *Mancha que limpia* tuvo una triple respuesta paródica: *Mancha, limpia... y da esplendor* (Gabriel Merino 1895), *Mancha que mancha* (Pedro Gómez Candela, 1895) y *Mancho, piso y quemo* (anónima, 1895); *La peste de Otranto* (1884) se convirtió en *Viruelas Locas* (Francisco Flores García y Julián Romea 1885); de *Dos fanatismos* (1887) apareció *Dos cataclismos* (Salvador María Granés 1887). Llama la atención la parodia que recoge -sin fechar- Crespo Matellán, titulada *Un drama de Echegaray. ¡Ay!*, de Luis Muñoz Llorente y Luis Tejedor, subtitulada *Parodia, no de una obra determinada, sino del género echegarayesco en bloque* (Crespo Matellán 1979: 105).

2. *La pasionaria* de Leopoldo Cano se convirtió en *La adelfa* (Francisco Pérez Collantes 1884) y *La sanguinaria* (Salvador María Granés 1884). Tampoco se salvaron de la burla Galdós, Dicenta o Guimerá y, así, sus éxitos más espectaculares pasaron a la versión paródica, como no podía ser menos: *La de San Quintín* (1894) fue *La de don sin don* (Salvador María Granés), *La de vámonos* (Felipe Pérez y González) y *La del capotín* (Gabriel Merino, s. f.); y el resonante éxito de *Electra* (1901) se tradujo en *¡Alerta!* (Rafael Muñoz Esteban 1901), *La Electra galdosa* (Jaime Molgosa Valles 1901) y *Electroterapia* (1901), el *Juan José*, de Dicenta (1895) fue *Pepito* (Celso Lucio 1895) y *Terra Baixa*, de Guimerá, *Riera Baixa* (Joaquín Montero).

3. Por estas razones sucede que muchas veces en las impresiones se omiten datos tan importantes

como el nombre mismo del autor y la fecha. Razón suficiente para saber que las nóminas de los parodistas siempre aparecen incompletas en los estudios dedicados al tema.

4. Jardiel Poncela estrenaría en 1941 *Madre (el drama padre)*, subtitulada *Caricatura de melodrama moderno, en un prólogo y dos actos*, y en ella seguiría asestando golpes contra los excesos del folletín escénico y sus inverosimilitudes.

5. Para un análisis de su teatro en esta época véase Fernández Soto (2009); para un estudio de conjunto sobre la evolución dramática de Sellés en el contexto del debate social e ideológico de su época se puede consultar Fernández Soto (2005).

6. V. Ruiz Contreras (*Chispero*) en su obra *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)* (s.f.) da noticia de esta parodia, pero desconocemos el nombre del autor y si se llegó a publicar.

7. En *Blanco y Negro* (23/II/1898) encontramos un humorismo gráfico, aleluyas, al modo de parodia, sobre la obra *Cleopatra* de Sellés. Se compone de fotografías y fragmentos de su obra (Acto I, escena séptima; acto II, escena tercera). Sin duda es una curiosa versión paródica ilustrada de la obra, titulada *Revista y explicación de Cleopatra. Obra de Sellés con tropezones de Shakespeare*. Los dibujos son del famoso Cilla y texto de Ginés de Pasamonte.

8. Véase, por ejemplo, la obra más destacada en este sentido, escrita por de N. Santa Olalla y J. María Tárrago, *El nudo gordiano del Sr. Sellés ante la ley y ante la moral*, Madrid, 1879.

9. Así lo anunciaba *La Época* (18/II/1879): Vicente Moreno de la Tejera, *El nudo gordiano, novela de costumbres, basada en el argumento del drama de D. Eugenio Sellés*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de Astort Hermanos, 1880.

10 Este pathos puede quedar resumido de la forma siguiente: Carlos, un honrado comerciante, amante esposo y padre de familia, ve resquebrajado primero su estatus social con la quiebra de sus negocios, y más tarde el personal cuando descubre el adulterio de su mujer, Julia. Impelido por las leyes del honor y las exigencias sociales, lava su afrenta con el homicidio de la esposa al más puro estilo calderoniano, yendo a la cárcel con el sentido del deber cumplido y dejando huérfana a su única hija, María. Los personajes masculinos fueron interpretados por Antonio Vico (Carlos), Enrique Sánchez de León (Fernando), José Alisedo (Severo), José Luna (Enrique) y Pedro Morano (policía); los papeles femeninos corrieron a cargo de Concepción Marín (Julia) y Antonia Contreras (María).

11. No se olvide que en el drama original se inicia con una discusión de salón sobre la polémica entre realismo e idealismo en la obra literaria.

12. Fue periodista, literato y autor dramático español, iniciando su vocación literaria en Francia. En Málaga fundó el periódico *El Nuevo Día* (1868). Fue perseguido por sus ideas republicanas e izquierdistas. En 1877 dirigió *El Pueblo* y empezó a dedicarse a la crónica literaria y al teatro, firmando sus artículos con el seudónimo de *Córcholis*. Es un autor de una vena cómica indudable, muy culto, buen observador y fácil versificador (Sainz de Robles 1949: 560).

13. Ésta fue una escena muy señalada por la crítica, dada la dureza del mordisco que se produjo entre ambas, crudeza que se llega a relacionar con una escena muy semejante en *Germinal* de Zola.

14. Nos referimos a la deformación lingüística, la excesiva tosquedad verbal, los disparates y las incongruencias verbales, etc., muy utilizados en las parodias de *El nudo gordiano*.

Bibliografía

Cabrera, Vicente

1973 "Valle-Inclán y la escuela de Echegaray: un caso de parodia literaria", *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 7, 2: 193-213.

Cardona, Rodolfo (y Anthony N. Zahareas)

1981 *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid, Castalia.

Crespo Matellán, Salvador

1979 *La parodia dramática en la literatura española. (Esbozo de una historia de la parodia dramática en la Literatura Española y análisis de 'Los amantes de Teruel', comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza)*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

Cuenca, Luis

1879 *Un nudo... morrocotudo. Parodia de "El nudo Gordiano", en un acto y en verso, por...* Madrid, Administración Lírico-Dramática.

Dougherty, Dru

1982 *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*. Madrid, Fundamentos.

Fernández Soto, Concepción

2005 *Claves socioculturales y literarias en la obra de Eugenio Sellés y Ángel (1842-1926)*. Almería, Universidad de Almería.

2009 "La mirada hacia la mujer en la dramaturgia de Eugenio Sellés (1842-1926): Madres, esposas, hijas, hijastras y ángeles de alas rotas", *Stichomythia*, nº 8: 108-126.

Fernández Soto, Concepción (y Francisco Checa y Olmos)

2010 "La implantación del naturalismo teatral en la España decimonónica: Eugenio Sellés y la larga sombra de un debate literario", *Decimonónica: Revista de Producción Cultural Hispánica Decimonónica*, vol. 7, nº 2: 16-30.

Freire López, Ana María

1995 "El teatro se ríe de sí mismo: Las parodias de los dramas románticos", *Romanticismo: Actas del V Congreso "La sonrisa romántica". Sobre lo lúdico del romanticismo hispánico*. Nápoles, Bulzoni Editore: 113-116.

Íñiguez Barrena, Francisca

1999 *La parodia teatral en España (1868-1914)*. Sevilla, Universidad de Sevilla.

Marquerie, Alfredo

1979 "Novedad en el teatro de Jardiel", *El teatro de humor en España*, Madrid.

Sainz de Robles, F. Carlos

1949 *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, tomo II. Madrid, Aguilar

1981 *El teatro en el Madrid del XIX*. Madrid, CSIC-IEM.

Scarano, Laura Rosana

1991 "El modelo paródico como forma de enlace intertextual. (De Echegaray a Valle-Inclán)". *Letras de Deusto*, nº 49. Bilbao, Universidad de Deusto/Facultad de Filosofía y Letras.

Valle-Inclán, Ramón María del

1924 *Luces de bohemia*. Madrid, Espasa Calpe, 2002.

1968 *Martes de carnaval*. Madrid, Austral.

Zamora Vicente, Alonso

1966 "El género chico levanta la cabeza", en *Lengua, literatura e intimidad*. Madrid, Taurus: 91-97.

1967 "Asedio a *Luces de bohemia*, primer esperpento de Ramón del Valle Inclán". Discurso leído el 28 de mayo de 1967 en la RAE. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89245.pdf>

1969 *La realidad esperpéntica (en torno a 'Luces de Bohemia', de Valle Inclán)*. Madrid, Gredos.

