

FRANCISCA ÍÑIGUEZ BARRENA

LA PARODIA DRAMÁTICA
NATURALEZA Y TÉCNICAS



UNIVERSIDAD DE SEVILLA
1995

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I. NATURALEZA DE LA PARODIA	15
CAPÍTULO II. MORFOLOGÍA Y ELEMENTOS QUE INTEGRAN LA PARODIA	25
CAPÍTULO III. ORIGEN DE LA PARODIA Y PANORAMA HISTÓRICO ESPAÑOL ...	47
CAPÍTULO IV. LA PARODIA COMO GÉNERO TEATRAL	75
1. TEATRO SATÍRICO Y PARODIA	75
2. LA PARODIA DESDE EL PUNTO DE VISTA SEMIOLÓGICO	81
2.1. El diálogo dramático	88
2.2. Códigos dramáticos	93
2.3. Actos. Cuadros. Escenas	99
3. TÉCNICAS DE LA PARODIA	102
3.1. Los títulos de las parodias y su relación con los de la obra original	104
3.2. La parodia en el texto dramático	108
3.2.1. Argumento	110
3.2.2. Espacio. Lugar. Tiempo	119
3.2.3. Personajes	128
3.2.4. Recursos lingüísticos	152
3.2.5. Efectos musicales	165
3.2.6. Montaje escénico	166
3.2.7. Forma del discurso: ¿Verso o prosa?	168
CONCLUSIÓN	173
BIBLIOGRAFÍA	175

PRÓLOGO

Como se señala en las primeras páginas de esta obra, la parodia es una forma de recepción de la literatura y un modo de intertextualidad. ¿Qué literatura no es ambas cosas? Todo texto tiene su sombra: unas veces tan prestigiosa como el cuerpo que la proyecta, cual lo es el *Ulysses* de Joyce al lado de la *Odisea* de Homero; otras veces tan deleznable y prescindible como puede ser el *Garcilaso a lo divino* de Sebastián de Córdoba cuando se enfrenta a los límpidos endecasílabos del modelo (pero, ¿cómo decir lo mismo, sin embargo, de los versos de Juan de la Cruz que quizá pudo conocer y admirar los del toledano a través de la versión sacra?). Cualquier lector de novelas del siglo XIX reconoce de inmediato de dónde proceden los clisés verbales “la del alba sería”, “ingenioso hidalgo”, “partida por gala en dos” y “aún hay sol en las bardas” o los cánones descriptivos de personajes que recuerdan el insigne modelo cervantino: ser novelista es ser hijo de Cervantes y el autor decimonónico -Estebáñez, Galdós, Pereda...- creía honrar así una progenie y aspirar a un reconocimiento culto del género nuevo.

Recepción e intertextualidad son dos síntomas de complicidad: afectan al lector que reconoce gustoso la deuda y al escritor que quiere cifrar en su texto el homenaje de reconocimiento. Por eso, constituyen parte de un estudio sugerente que ya parece que se empieza a practicar: lo que llamaríamos la antropología de la literatura, que vale decir qué cosas -resortes íntimos, tendencias de relación, instintos elementales de la psicología- moviliza el acto de leer, o quizá mejor el acto de aceptar y hacer cosa propia la ficción ajena. Lo cual resulta tanto más sugerente cuando, como sucede en este libro de Francisca Íñiguez Barrena, el estudio se refiere al teatro; algo que, conviene no olvidarlo, ha sido el lugar de encuentro y la diversión por antonomasia hasta los años veinte de nuestro siglo: espacio físico de sociabilidad y espacio literario de disfrute. Y lugar donde se han desgranado las formas del placer cómico: el humor, la sátira, la burla, la parodia... La presente monografía -ambiciosa, segura y, a la vez, sencilla- indaga sobre todas estas cosas y sus diferencias con notable erudición histórica y una dosis muy saludable de sentido común: Francisca Íñiguez ha preferido prescindir de la ortopedia semiótica y nos ahorra muchos tecnicismos (que nada añaden sino pedantería) y, sobre todo, no incurre en la tentación de ese estilo donde las cosas no suceden sino que se “instauran”, donde los significados no se hacen más opacos sino que se “codifican” y donde la perplejidad se expresa en la disyuntiva “y/o”. No precisaba hacerlo porque ha leído mucha literatura española donde -no hay sino recordar el *Libro de buen amor*, la *Celestina*, el *Lazarillo*, el *Quijote*- buena parte de las obras maestras son lecturas paródicas de otras: ¿cabe sustentar, a la vista de esto, que las letras españolas son el reino de la intuición popular? ¿O, antes bien,

habremos de redefinir “intuición” y “popular” para incluir en ello el gusto por la intertextualidad burlesca y la destrucción programada de hipotextos?

No hay demasiada bibliografía española sobre el caso y esto incrementa el mérito de la autora. ¡Todavía Menéndez Pelayo -hombre de intuiciones tan sagaces- subrayaba el calificativo de humorista al aplicarlo a Larra y Espronceda en la *Historia de las ideas estéticas*, apenas pocos años después de que el serio y malogrado Manuel de la Revilla escribiera el primer texto español sobre el humor con fuentes alemanas! Así de raros debían sonar humor y humorismo en el país que tanto había contribuido a crearlos... Con paciencia benedictina, este libro maneja un buen montón de parodias teatrales y sabe reducir a sistema toda una compleja red de mecanismos de comicidad: desde la troquelación de títulos (*La malquerida* convertida en *La malherida*, *Cyrano de Bergerac* en *Cytrato*, ¡*de ver será!*) hasta la alternancia de personajes reales y personajes simbólicos que, a menudo, parecen revivir los del auto sacramental (entonces eran el Mundo o el Pecado y ahora son doña Constitución o doña Conservación Cano Vas).

Un trabajo científico revela siempre algo del talante de quien lo escribe. La meticulosidad, la paciencia, la claridad de ideas y el armonioso orden del estilo son prendas de Francisca Íñiguez desde que la conocí como alumna de la Universidad de Barcelona en los años azarosos y absurdos pero muy fecundos que vieron la llegada del Plan Maluquer y la frecuente irrupción de los guardias. No ha disminuído el tiempo esas cualidades ni la autora ha dejado de lado sus investigaciones por el hecho de ejercer con ejemplar dedicación una cátedra de Instituto de Bachillerato: notable lección para quienes refugian su vagancia en las oquedades de la pedagogía de la enseñanza secundaria o sus ignorancias en los escalafones endogámicos que prosperan en la Universidad. Fue, en fin, un honor que la autora propusiera a su antiguo profesor el prologar su primer libro: yo no debía hacer otra cosa que aceptarlo y formular mis votos para que nuevas aportaciones ya elaboradas acompañen en un futuro próximo la actual edición de este trabajo.

JOSÉ-CARLOS MAINER

INTRODUCCIÓN

Cuando entre escritores o próximos al ejercicio de las letras surge el tema de la sátira o de la parodia, afloran entre los dialogantes tantos distingos y matizaciones que el oyente poco versado creerá, sin duda, que en España la bibliografía al respecto es abundantísima; que tantas versiones o sutilezas como esgrimen los interlocutores proceden de textos acreditados... Pero si ese crédulo oyente o lector intenta buscar esos estudios que supuso en la más nutrida biblioteca, quedará defraudado. Sin embargo, a lo largo de veinticuatro siglos, el espejo de la literatura satírica ha adoptado muchas formas y su universalidad se demuestra por el elevado desarrollo del libelo y de la parodia incluso entre los pueblos primitivos. Siendo tan amplia su extensión, ¿por qué, pues, este exilio? ¿Se trata acaso de la manifestación de un complejo de inferioridad o de un sutil desprecio por parte de los críticos e historiadores? ¿A qué obedece esta relegación? Creemos que todo deriva de la asociación del mimo con la obscenidad irreverente y con el desorden social. La dosis de obscenidad exigida y tolerada por el público parece fluctuar aproximadamente en los mismos ciclos de marea ascendente y descendente que la sátira política y social: pero la obscenidad y la blasfemia nunca han desaparecido de la escena popular. He aquí la causa de su apartamiento y aislamiento.

Ahora bien, si la literatura es, como pretende ser, reflejo de las inquietudes de una nación, de un pueblo, no vemos el motivo de sumir en el olvido estas manifestaciones populares, que en ciertos momentos pueden ser tan importantes como las que mueven los espíritus de los grandes hombres. Precisamente, la mayor dificultad que ha habido que superar al elaborar el presente estudio ha sido esta ausencia de bibliografía adecuada que hemos comentado y que se agrava si tenemos en cuenta que este tipo de teatro menor, así como los escritores que lo cultivaban, ha desaparecido por completo, y salvo algunos libretos (recopilados por aficionados) no conocemos nada de aquellas piezas por horas, ya que los autores que, como José Deleito y Piñuela o, más recientemente, M^a Pilar Espín, tratan el tema dan una lista de títulos más o menos amplia, sin detenerse apenas en la significación teatral o sociológica que esta clase de representaciones podían tener. Por otra parte, los únicos libros que hemos encontrado aludiendo a la parodia directamente tampoco nos han sido de gran utilidad, pues se salen de nuestras fronteras tanto geográficas como temporales¹. Sólomente el libro de Salvador Crespo Matellán, *La parodia dramática en la literatura española* (1979), ha

¹ Salvo el Capítulo III donde hacemos una breve panorámica histórica de la parodia, en los demás, a pesar de referencias ocasionales que se hagan a distintas obras, nuestra base de datos son las parodias escritas entre 1868 y 1914, en España y dentro de los cánones del teatro por horas.

venido a ocuparse del asunto. Pero se trata de un trabajo sumamente parcial (se dedica de modo exclusivo al análisis de la comedia burlesca de Vicente Suárez de Deza *Los amantes de Teruel*) cuyo estudio introductorio, que él subtítulo *Esbozo de una historia de la parodia dramática en la literatura española*, resulta ser una relación de autores y obras en la que las ausencias y carencias son evidentes.

Con todo esto, el proyecto de realizar un estudio sobre este tema ofrecía muy difíciles perspectivas, porque había que trabajar sobre un terreno muy movedizo, lleno de ramificaciones y parcelas. Se hacía necesario, ante todo, aclarar algunas ideas básicas: labor compleja al tratarse de una materia poco conocida y mucho desdénada. En segundo lugar, y muy dependiente de la definición, existe la situación y la categoría: la sátira tanto abarca un poema de Quevedo y una fábula de Góngora como una pequeña obrita que remeda el pensamiento de un autor o una burla mímica de cualquier político conocido. Así, pues, ¿dónde hemos de catalogar la parodia?, ¿cuál es su situación literaria? Había, además, que analizar la parodia dramática desde una perspectiva semiológica y observar el doble proceso de la comunicación que en ella se produce: uno, el que establece una relación dialógica (indirecta) entre el emisor-autor y el receptor-lector (texto literario) y otro, el que establece una relación diálogo (directo) entre el emisor - actor y el receptor - espectador (texto espectacular). Por último, había que abordar el tema de las técnicas de la parodia, valorar primero y sintetizar después todo el cúmulo de recursos dispersos y variados que se encuentran en los textos dramáticos que hemos analizado. No obstante las lagunas que puedan hallarse (la falta de material bibliográfico donde apoyarnos nos ha obligado a un trabajo intenso de reflexión continua que ha intentado paliar la carencia en calidad y cantidad de textos) creemos que, en líneas generales, las directrices de la parodia dentro del género teatral y especialmente desde el momento en que forma parte del teatro por horas, en los albores del siglo XX, quedan bastante bien perfiladas. En este sentido, queremos, no obstante, advertir que cuando se hacen generalizaciones sobre los fines y las técnicas de la parodia, no se intenta fijar reglas, sino resumir las características comunes que hemos encontrado en dichos fines y técnicas, dentro de las obras consultadas².

La parodia dramática, por otra parte, es una manifestación literaria de enorme relevancia. Y ello no sólo por lo que se refiere a su significación en la historia de la literatura (elevado número de cultivadores, éxito de público, etc.), sino también porque permite, con una exactitud muy poco frecuente, acercarse a las obras literarias desde la perspectiva de su recepción. No en vano las últimas corrientes críticas, par-

² Hemos estudiado con detalle las siguientes obras: SELLÉS, Eugenio: *El nudo gordiano*. Biblioteca del Teatro Mundial. Barcelona, 1915. CUENCA, Luis: *¡Un nudo... morrocotudo!* Administración Lírico-Dramática. Madrid, 1879. BEDMAR, Enrique: *El nudo corredizo*. Imprenta de José Rodríguez. Madrid, 1878. CANO, Leopoldo: *La Pasionaria*. Tipografía M.P. Montoro. Madrid, 1883. PÉREZ COLLANTES, Francisco: *La adelfa*. Imprenta de Enrique Vicente. Madrid, 1884. GRANÉS, Salvador M^o: *La sanguinaria*. Imprenta de R. Velasco. Madrid, 1884. FELÍU Y CODINA, José: *La Dolores*. Administración Lírico-Dramática. Imprenta de R. Velasco. 5ª edición. Madrid, 1895. GUASCH, A. y DALMASES, F.: *La Lola*. Imprenta Simón Alsina y Clos. Barcelona, 1894. GONZÁLEZ, A. y GÓMEZ CANDELA, P.: *Lola la desvergonzá o que la metes curita y tragedia en la taberna* Imprenta A. Marzo.

tiendo de la llamada Escuela de Constanza y de los principales representantes de su "teoría de la recepción" -Robert Jauss y Wolfgang Iser, fundamentalmente- abogan por una orientación hermenéutica en los estudios literarios al entender que el valor intrínseco de los textos no ha de ser inmanente ni esencialista sino mediatizado y, a la larga, otorgado por la recepción que en su época obtuvieron y la valoración posterior de la historia. En este sentido, la parodia se convierte en un índice inequívoco para precisar, de un lado, el gusto literario y los valores estéticos de una época. que se orientan hacia la subversión, y, de otro, la manera en que las obras parodiadas son recibidas, interpretadas y valoradas por el público.

La autora quiere hacer constar su agradecimiento a todas aquellas personas que, de una manera u otra, han contribuido a que esta labor se realice, en especial a Ana Vázquez, encargada del Archivo de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona; a Piedad Bolaños, Vicerrectora de la Universidad de Sevilla, por su diligencia y, sobre todo, a Isabel Román Gutierrez, profesora del Departamento de Literatura de la Facultad de Filología de Sevilla, sin cuyo apoyo moral y orientaciones literarias nunca hubiera salido este estudio adelante. Mi recuerdo más grato y reconocimiento además a José Manuel Blecua Tejeiro y a José Carlos Mainer, mis maestros, que fueron los que me iniciaron y guiaron en la investigación de este campo dramático. Mi deuda es difícilmente saldable con el segundo, cuya generosidad para conmigo se evidencia en el Prólogo.

Madrid, 1895. GRANÉS, Salvador M^o: *Dolores... de cabeza o El colegial atrevido*. Imprenta de R. Velasco. Madrid, 1895. GUIMERÁ, Angel: *Terra baixa*. Publicada en "La Novela Teatral". Madrid, 1919. MONTERO, Joaquim: *Riera baixa*. Biblioteca "Lo Teatro Regional". Barcelona, 1897. DICENTA, Joaquín: *Juan José*. Madrid, 1895. LUCIO, C. y PALOMERO, A.: *Pepito*. Imprenta de R. Velasco. Madrid, s/año. DICENTA, Joaquín: *El señor feudal*. Imprenta de R. Velasco. Madrid, 1896. MILLÁ, Lluís: *Lo senyor del pis de dalt*. Biblioteca Dramática Regional. Barcelona, 1901. BENAVENTE, Jacinto: *La malquerida*. Sociedad de Autores Españoles. Madrid, 1913. GABIRONDO, Victor: *La malherida*. Imprenta Suc. Vda. de Miguel. Barcelona, 1914. GRATAL, Julián y PASO, Antonio: *La maltratada*. Imprenta de R. Velasco. Madrid, 1914.