

LA PARODIA TEATRAL EN ESPAÑA (1868–1914)

FRANCISCA ÍÑIGUEZ BARRENA



UNIVERSIDAD
de SEVILLA

SECRETARIADO DE PUBLICACIONES

1999

LA PARODIA TEATRAL EN ESPAÑA (1868–1914)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I: Madrid: Ambiente histórico–social, teatral y parateatral.	13
1.1. La Zarzuela corta y su evolución hacia lo cómico: los Bufos Madrileños.	18
1.2. Los Cafés–Concierto y la <i>Commedia dell’Arte</i>	25
1.3. Las Revistas de actualidad y políticas.	28
1.4. Los Cafés–Teatro y el inicio del Teatro por Horas.	36
CAPÍTULO II: Barcelona: el <i>Xaronismo</i> catalán y su prolongación en los teatros del Paseo de Gracia.	49
CAPÍTULO III: El <i>Col.loqui</i> valenciano y las parodias dramáticas.	65
CAPÍTULO IV: El teatro de provincias: las parodias.	69
CAPÍTULO V: Sociología de la parodia teatral.	71
5.1. Autores.	71
5.2. Obras y temas.	97
5.3. Teatros y actores. Público.	105
BIBLIOGRAFÍA	139

PRÓLOGO

Todo empezó, hace ya casi treinta años, con el llamado «Plan Maluquer» en la Facultad de Letras de la Universidad de Barcelona. Permítanme el lector y la autora que divague un poco a cuenta de los recuerdos... Joan Maluquer de Motes era un decano con imaginación (achaque poco común entre los de su especie) que decidió que no valía la pena seguir impartiendo unos aburridos planes de estudio siempre idénticos a sí mismos. Había que inventar algo nuevo: cursos de tamaños más flexibles, temas más monográficos, perspectivas que se acercaran a nuevos horizontes. Y, sobre todo, había que pasar de la rigidez absoluta a los cursos opcionales, de modo que las aficiones de alumno o el atractivo de los docentes preponderaran sobre la lúgubre condición de lo obligatorio, en un país donde ya lo eran demasiadas cosas...

Aquella Facultad, hija de un 1968 todavía cercano, hervía de «penenes» (profesores no numerarios) y de alumnos que, a menudo, se llevaban muy pocos años entre sí. Eran, o éramos, los testigos y los resultados de numerosos cambios sociales, por más que el correo-socaparazón y la abundante caspa del franquismo impidieran que se captaran en toda su magnitud. No muy lejos de nosotros mataban al Che Guevara y cantaba Joan Báez, se podía viajar a la Inglaterra de Wilson y en la Francia de Pompidou afilaban sus armas analíticas los mejores estructuralistas, mientras el marxismo campeaba como el único horizonte ideológico de las ciencias humanas (Sartre *dixit* que el estructuralismo era la última barricada de la ciencia burguesa). Y entre nosotros proliferaban las traducciones de libros de ensayos (¡tiempos felices de Ciencia Nueva, de Comunicación o de Ayuso!) y se podía ver alguna que otra película en cines de arte y ensayo.

No habitábamos el paraíso, por supuesto, pese a lo que quieren los Peter Pan: la ropa era -reconozcámoslo- de pésimo gusto y las cafeterías tenían decorados horribles. El *pop* nacional era, a decir verdad, bastante lamentable y nuestra nostalgia *camp* debía tener un estómago muy duro para digerir la miseria del altofranquismo que iba achicando de nuestra memoria la espléndida *Crónica sentimental de España* de Vázquez Montalbán. Tampoco éramos forzosamente más felices, pero explicar un curso monográfico sobre la generación de 1927, la filosofía analítica, la teología de la muerte de Dios, la poesía erótica bajolatina o la narrativa de la *beat generation* era una forma más de expresión del descontento y seguramente una afirmación de identidad colectiva. Quien esto escribe profesaba por entonces un curso de teatro español contemporáneo (de Galdós al exiliado Max Aub) y otro de narrativa española actual. Y heredé de D. Antonio Vilanova uno que correspondía al singular título de «Estética y sociología de la literatura del siglo XX». Fue, sin embargo, mi gran éxito: llegó a tener dos grupos y casi doscientos matriculados. Cinco años después de haber acabado la carrera en aquellas mismas aulas, yo intentaba enseñar lo que estaba aprendiendo a hacer por mi cuenta y riesgo: por un lado, una lectura política de la literatura española de nuestro siglo y, por otro, una afanosa y poco sistemática exploración de campos que estaban manifiestamente incultos (los escritores llamados «raros y olvidados», los barrios radicales e izquierdistas de la literatura más canónica, la bulliciosa e inagotable

cantera de la hemerografía). Muchos de mis alumnos hicieron sus primeras armas en aquellos territorios como trabajos de curso o como tesinas. Y hoy, a treinta años vista, creo que, entre todos, alguna huella bibliográfica hemos dejado.

Entre esos alumnos estaba una cordobesa, Francisca Íñiguez Barrena, que creyó -bajo mi palabra- en la importancia de la parodia dramática en la España de 1868-1936, de la que yo sabía muy poco. La había conocido en aquel curso de primero de comunes en el que, en virtud de los planes antiguos, había que explicar toda la historia de la literatura española desde el poema del Cid hasta los novísimos (nuestra antología coetánea...); fue una de mis mejores alumnas y a su tenacidad se debe que, tantos años después, existan dos libros con su firma sobre la parodia teatral que he tenido el placer de prologar en ambos casos. En medio, hay esa tarea de fe y renunciadas que son la ejecutoria de tantos profesionales como ella; a despecho de que una cátedra en enseñanzas medias sea una obligación absorbente, a pesar del desvío de la administración por los investigadores no universitarios, Francisca Íñiguez hizo de su primer trabajo barcelonés una tesis doctoral, acopió nuevos datos, leyó todo lo referente al tema conforme iba apareciendo y se halló convertida en la persona que más y mejor sabe de esta historia menor del teatro español contemporáneo.

¿Menor, he dicho? ¿Qué es lo «menor» cuando hablamos de un mundo -el teatral- que tiene tanto de industria y aportación colectiva, de deliberadamente contingente y de explícitamente imbricado en la práctica social? El lector de estas páginas habrá oído hablar alguna vez, con certeza, del transformista Frégoli o habrá escuchado motejar de «suripanta» a una señora estupenda y de moral hartó averiada, y sonará en sus oídos aquéllo de *te espero en Eslava tomando café*, o *Con una falda de percal planchá...*, e incluso, si ha leído alguna de las numerosas novelas cortas de los años veinte, se habrá preguntado qué podía ser «la cuarta de Apolo»... Pues todo esto tiene que ver con lo que aquí se estudia y en estas páginas encontrará la debida aclaración: sabrá de un conocido actor de finales de siglo; del «coro de las suripantas» de la zarzuela cómica *El joven Telémaco*, de Eusebio Blasco, que inauguró la moda de los «Bufos» en el Madrid de 1867; la boga de los «teatros por horas» en la España de 1885-1905; de la última sesión del más famoso de los teatros de variedades...

La autora, que ya nos había dado una interpretación más teórica de la parodia teatral, nos lleva ahora a ese mundo que -en Madrid, Barcelona o Valencia- creó una forma singular de cultura popular: entre la sátira y la autocomplacencia, entre el guiño de autorreconocimiento y la tentación de la iconoclastia. Aquí ofrece una completa relación de parodistas, un esbozo de «sociología» de los autores (en la línea del sagacísimo que trazó Josep Yxart en 1891) y una animada historia y repertorio de lugares de diversión pública que ya sólo son recuerdo. Cuando el lector escuche otra vez las garbosas notas de *El año pasado por agua*, sabrá algo más del género de «revistas de actualidad» al que pertenece esa brillante zarzuelita; cuando disfrute de nuevo con la música de Lleó y las letras de Perrín y Palacios en *La corte de Faraón*, conocerá algo más de la recepción de la opereta francesa y la parodia de grandes temas en la vida escénica española de 1910.

INTRODUCCIÓN

Es tópicamente recordar el pertinaz desprecio en que literatos y críticos han sumido a todas las manifestaciones del llamado teatro ilegítimo. Creemos que todo deriva de la asociación con la obscenidad, el desorden social, la irreverencia. Sin embargo, y a pesar de ello, el cultivo de la sátira, de la burla, de la parodia y, en general, de todas estas manifestaciones populares es amplísimo y universal. Estas facetas literarias no han sido nunca tomadas en serio y ninguna historia o manual ha recogido ningún dato, de ahí que todavía hoy constituya uno de los temas de investigación más puros que pueden explotarse.

Nuestro estudio acota una época: 1868–1914. No quiere eso decir que se ciña rigurosamente a esas fechas, pues citamos parodias que se estrenaron o se editaron antes y después. En ese momento histórico, que abarca desde la Revolución de la Gloriosa hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial, se dieron unas circunstancias de libertad que permitieron que aflorara la parodia con una cierta abundancia y ello no sólo en el marco del teatro por horas de Madrid, sino dando lugar a un movimiento coetáneo en Barcelona: el *Xarónismo*, y a una inquietud dramática en Valencia, que culminaría con la creación del teatro regional.

La primera dificultad que hemos tenido que salvar ha sido la carencia de bibliografía adecuada que nos sitúe estas piezas en su marco. Hay algunos artículos valiosos de ciertos críticos que tratan el tema de una manera breve y parcial. Hay también algunos libros –como el de Deleito (1949) o el de M^a Pilar Espín (1988)– que se dedican fundamentalmente a dar una relación de títulos y de autores del teatro por horas, entendiendo que dentro del mismo cabían las zarzuelas, los pasillos, las revistas, los juguetes, las parodias, etc. Dedicado en exclusiva a la parodia de este momento histórico no hay nada, al menos, que nosotros sepamos. Ha habido, en segundo lugar, que trabajar con autores la mayor parte de ellos insignificantes como hombres de pluma pero importantes por el sesgo que dieron a esta modalidad dramática. Y, en tercer lugar, había que encontrar obras de teatro que fueron flores de un día o de una temporada, retiradas luego cuando pasó su actualidad, y cuyos libretos están muchos de ellos en colecciones privadas.

Hemos prescindido adrede de todos aquellos autores que sólo cultivaron la parodia de forma ocasional, pues se dedicaban a otras parcelas del teatro por horas donde consiguieron fama y dinero. Sin embargo, se les cita cuando hablamos de sus obras. Incluso de autores que se dedicaron de lleno a esta actividad teatral (como Salvador M^a Granés), nos limitamos a reseñar las obras más importantes de entre las que llegaron a nuestras manos. Y entre los autores de poca o ninguna categoría literaria, que son los que engrosan el número de escritores preocupados por esta especie dramática, nos

ocupamos sólo de los que hemos encontrado algún dato. También a otros autores desconocidos se les cita cuando hablamos de sus parodias respectivas.

Quien desee establecer una lista completa de todo lo que se escribió y estrenó en España durante aquellos años estará obligado a buscarse otras fuentes. Pero el que sólo pretenda hallar un cuadro amplio, palpable, veraz y revelador del ambiente teatral que predominaba en España en los albores del siglo XX, este estudio le ayudará considerablemente. Hemos intentado aportar algún dato de muchas de las parodias de este momento, los nombres de los autores más importantes, los gustos y preferencias de los espectadores y el carácter de las piezas que se les ofrecían; lo que tenían de nuevo y de viejo, de nacional y de extranjero. A quien ya sabe todo esto, le puede servir de comprobación. Con todo no pretendemos sino dar un paso más hacia el conocimiento de un momento en la historia del teatro español que no es posible desechar porque supuso un hito dramático. El público abandonó el género grande para volcarse de lleno en este teatro intrascendente y ello tuvo unas causas y unas consecuencias. Hay, pues, que valorar este género dramático desde la perspectiva de su recepción y precisar todos sus valores, rescatándolo si no del desprestigio al menos del olvido en que ha caído a causa del cambio de gustos y por la indudable mediocridad de gran parte de su producción.

Queremos, por último, agradecer a Ana Vázquez, encargada del Archivo de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona la ayuda prestada y su amabilidad de siempre. A Isabel Román Gutiérrez su labor de amiga y asesora, así como su insistencia en que este estudio se terminara después de llevar dormido en un cajón muchos años. A José Manuel Blecua Tejeiro y a José Carlos Mainer el haber sido los que me iniciaron en este campo literario; al segundo debo mucho, pues su magisterio está en el fondo de mis ideas e interpretaciones y su generosidad para conmigo se evidencia en el prólogo que ha puesto a este estudio.