



La zarzuela paródica y sus incursiones políticas

Las parodias decimonónicas, tanto en el campo dramático como en el musical, ofrecen una visión muy particular de la vida en sus distintas manifestaciones: política, sociedad, etc. Eso sí, una visión deformada o, mejor dicho, sarcástica y disparatada. Para ello, no se duda en la utilización de obras ajenas, incrustándolas en la nueva obra. En el caso de las zarzuelas parodia, esta utilización de lo ajeno atañe tanto al texto como a la música. En el siguiente artículo se realiza un estudio concreto sobre las parodias teatro-musicales desarrolladas en el ámbito madrileño en los últimos años del siglo XIX y principios del XX.

A poco que coloquemos la atención en el tranco histórico que va aproximadamente de 1880 a 1920, podremos comprobar que estamos en el período de mayor cultivo y éxito del género paródico, tanto en el dominio del teatro dramático, como en el musical. Ceñidos a este último, las parodias teatro-musicales o líricas se identifican como zarzuelas pertenecientes al sistema planetario del género chico musical. Y como tal, la zarzuela paródica es, a la vez, un recurso, una vertiente y una especie de dicho sistema, tomando, generalmente, la modalidad de revista musical, rudimentaria desde luego, y muy *sui generis*.

Es lugar común, entre los tratadistas, la afirmación de la unión de la parodia teatral al carro del género chico. Por ejemplo, para Alonso Zamora Vicente, en el panorama del teatro español, de entresiglos, la parodia teatral es una variante del género chico *“una ladera que, preocupada fundamentalmente con la burla, la broma, coloca ante un imaginario espejo cóncavo otras obras de cierta importancia. Creo que en esta manifestación paródica de la literatura teatral hay un claro antecedente del esperpento”*.¹

Both dramatically and musically, nineteenth-century parodies offer a very special view of life in its various manifestations: politics, society, etc. Albeit a distorted or, rather, sarcastic and disparate view. For this reason, composers did not hesitate in using fragments of other works, interpolating them into the new work. In the case of parody zarzuelas, this use of pre-existing works applies both to the text and to the music. The following article is a concrete study of the musical-theatrical parodies developed in Madrid at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth.

La eclosión de la parodia teatral fin-de-siglo no fue algo fortuito y sin fundamento, sino que respondió a una realidad nacional, pues en expresión del autor, *“la presencia de las parodias en las manifestaciones todas de la vida nacional (aunque muy especialmente en lo literario y político) es extremadamente atenzante. Lo encontramos por todas partes”*.²

Lógicamente, la parodia teatral de esta época participa de algunas notas que caracterizan la literatura paródica de género chico, cual es la de reducir a la literización; esto es, al uso y el abuso de lo ajeno, incrustándolo en lo propio. Y, en cierto modo, apropiándose. Es en este sentido —explica Zamora— que el género chico practica una literización elemental y chocarrera, puesto que

“tolera el uso, con matices irónicos, de lo ajeno. Ya la parodia es una forma de literización, pero se agudiza más la sensación de irrespetuosidad al emplear como recurso la cita ajena. (...)”

¹ ZAMORA VICENTE, Alonso. *La realidad esperpéntica*. Madrid: Gredos, 1983; p. 27.

² *Ibid.*, p.27.

El empleo de trozos familiares al público, originarios de diversos lugares, es uno de los recursos más empleados en toda esa literatura de burla, de contradanza guinelesca”.³

Aplicada esta perspectiva de teoría literaria a la parodia teatro-musical, es fácil atisbar que esos “*trozos familiares al público, originarios de diversos lugares*” atañen tanto al texto como a la música. En definitiva, esos trozos son fragmentos conocidos de consagradas obras dramáticas, de óperas y de zarzuelas célebres o de reciente estreno, cantables popularizados, coros, arias, romanzas, monólogos, etc. ya pertenecientes a la connatural fruición del gran público.

Desde un punto de vista más político, el hispanista americano, David T. Gies, sitúa el punto más alto del desarrollo de la parodia teatral en las postrimerías del siglo XIX, período del “máximo alcance popular” del teatro en España. Concreta la causa del citado desarrollo en esta coordenada: “*España ve una verdadera explosión de la parodia después de la Revolución de 1868 y la caída de Isabel II. La libertad alcanzada en la política tiene eco en el teatro y éste reacciona no sólo contra la censura sino también contra la excesiva seriedad de la alta comedia*”.⁴

Estos “códigos sumergidos”, que son las parodias, en cuya unidad “libreto-partitura” se funden y confunden esquejes, trozos propios y ajenos, literarios y musicales, en complementariedad y, a la vez, en contraste, albergan cierta habilidad y riqueza. Pues, parece claro que las buenas parodias terminan enriqueciendo la lectura de obras parodiadas. Y, en el caso de las parodias decimonónicas españolas, ofrecen —en conclusión de Gies— “una visión microcósmica de la historia social del siglo pasado”, y, concretamente, de la vida política y de sus principales agentes, amén, naturalmente, de la vida y de la

³ *Ibid.*, p.62

⁴ GIES, David T. “La subversión don Don Juan: Parodias decimonónicas del Tenorio, con una nota pornográfica”. *Revista España Contemporánea*. Universidad de Ohio, USA, tomo VII, nº 1, primavera de 1994; pp.98-99.

producción teatral y musical, de sus creadores y protagonistas. Visiones desconjuntadas y disparatadas, como resultado de la reducción paródica y del remedio grotesco, pero, al fin y al cabo, visiones tan válidas o más que otras. Sólo que, para calibrar su validez, es necesario sumergirnos hasta llegar a descifrar sus dobles claves, servidas en una sola fuente.

En general, puede decidirse que parodias musicales, en sentido amplio, se han escrito en todo tiempo y lugar, con mayor o menor acierto y valentía en sus planteamientos y valiéndose de los más cotidianos o insólitos recursos. A continuación nos proponemos una indagación, a todas luces general y somera, sobre nuestras parodias teatro-musicales, esto es, sobre las zarzuelas paródicas, tal como se dieron en los citados años del entresiglo madrileño. Pero antes de entrar en el estudio concreto de algunas de ellas, adelantaré algunos testimonios de dos tratadistas, que, al parecer, tuvieron la oportunidad de verlas puestas en pie en los escenarios madrileños. Me refiero, en concreto, a José Delito y Piñuela y Marciano Zurita. El primero confiesa abiertamente su afición a la zarzuela y su pronta asistencia a los teatros líricos de Madrid, en los últimos años del siglo.⁵ Por lo tanto, un tratadista tan presencial, como Delito y Piñuela —se presume— suministrará una visión, en principio, extraída de su experiencia directa del espectáculo vivo y de los inmediatos efectos en el espectador, concretamente en el caso de las zarzuelas paródicas de género chico, que es el que nos concierne. Así expone su visión:

“Tal especie teatral tenía para los autores que la cultivaban sus ventajas e inconvenientes. Ahorrábase forjar y dar vida a unos personajes. Todo se reducía a enhebrar, sobre ajeno cañamazo, hilos generosos de chillones colorines. En otros términos: a deformar figuras y caracteres ya creados con trazos y abultamientos de caricatura, unas cuantas piruetas escénicas, cierto número de “salidas” imprevistas, “boutades” y chuscadas, y espolvorearlo todo con muchos granos de sal, lo más gorda posible, y una buena dosis de pimienta y mostaza. Esto se precisaba en primer lugar. (...)”

⁵ Cfr.: DELEITO Y PIÑUELA, José. *Origen y Apogeo del género chico*. Madrid: Ed. Revista de Occidente, 1949; pp. XI-XIII.

Lo que fue en el original una construcción musical o dramática de elevado vuelo y artística forma, se avillanaba y envilecía en la parodia, rebajándose a extravagancia chavacanesca o pantomima de circo.⁶

Amén de constatar cómo eran las parodias y los presuntos efectos "catárticos"; un tanto exagerados, que las parodias podían surtir en el espectador poco preparado, el autor delinea las cualidades que debía tener el buen parodista. Estas son: "ingenio agudo y penetrante", el uso del "escarpelo satírico" y la perspicacia para dejar al descubierto los defectos de la obra parodiada. Pues, en definitiva

"El parodista bueno —como el buen toro de lidia— debía de tener acometividad y firmeza, y no respetar altas y bajas 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...

Parodia que no buscarse bien las coyunturas a la obra parodiada, para arrancarle el pellejo a tiras, sin perjuicio de bombear formularia y extremosamente a su autor (era la costumbre); parodia 'sin hiel' resultaba sosa y aburrida, falta de interés para el público".⁷

1. Los grandes parodistas españoles

A tenor de estas expresiones, el autor, según su experiencia directa, parece constatar la falta de interés por las parodias blandas e inocentes y la necesidad de que el público contara, para no perder el interés, con parodias duras, satíricas e, incluso, groseras y agresivas con la actualidad. Pues, sólo con este tipo de parodias se explicarían los perniciosos efectos, que en el espectador podían causar las parodias, y también el peyorativo concepto moral y estético, que el autor tiene de las mismas, así como las dificultades, que, como género teatral, puedan presentar al comediógrafo. Por todo ello, opino que el autor se mueve en el plano de los hechos, consta-

tando y sacando conclusiones de las zarzuelas paródicas vistas por él, en su tiempo. Y, aunque la formule en un plano hipotético, creo que la conclusión, a que Deleito llega desde su experiencia vivida, posteriormente reelaborada, es la siguiente:

"pero, aunque la parodia fuera poco recomendable en el orden de la ética (apenas hay burla que no sea malévola o inmoral), y de escasa importancia en el de la estética, constituía un arte no asequible a todos, para el que se precisaba ciertas aptitudes. En él culminó, por el tiempo a que aludimos, entre sus congéneres, el saladisimo autor cómico Salvador María Granés.

Llego a ser 'el rey' en esa especialidad, y la cultivó asiduamente. Suyas son más de la mitad de las parodias que por entonces 'se perpetraron'.⁸

Estas apreciaciones parecen coincidir, en general, con las de Marciano Zurita, autor de una pequeña obra, publicada en el año de 1920.⁹ También este escritor, como algunos otros, parte del supuesto de la especial predisposición natural del español para hacer parodias, caricaturas y críticas, sobre todo, de lo propio y en el teatro. Lo que sucede es que, para hacerlas bien, son necesarias unas cualidades especiales que no todos los comediógrafos tienen, a pesar de que escriban buenos manojos de obras de esta índole. Como Delito y Piñuela, Marciano Zurita considera a Salvador M^a Granés como el padre de la parodia teatral española, hasta tal punto que "él la importó, le dió la vida, y él le puso de moda. Y muerto él, le acompañó hasta el cementerio de la Almudena, donde reposa a su lado".¹⁰

Y es que Granés, como Pablo Parellada y Enrique López Marín, tiene lo que el buen arte de parodiar requiere: "...un ingenio muy agudo, una gracia muy fina y una cultura muy extensa, para que no descienda a la bufonada, y esas tres cosas —cultura, gracia e ingenio— no están al alcance de todas las mulleras".¹¹

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cfr.: ZURITA Marciano. *Historia del género chico*. Madrid: Prensa Popular, 1920, pp. 88-86.

¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹¹ *Ibidem*.

⁶ *Op. cit.*, pp. 417-418.

⁷ *Ibidem*.

La afición de muchos escritores españoles por el arte —a veces, vicio— de parodiar obras y personajes, generalmente, nacionales, parece constatable. Recuérdense, por ejemplo, las indicaciones de Ramón Franquelo Martínez, autor de la pieza *Mattias o El Jarambel de Lucena: Parodia de Macías o El doncel de Villena*, de Mariano José de Larra. Con toda naturalidad, Franquelo, en las acotaciones de su obra, allá por el año de 1850, recomienda estas habilidades para el bien parodiar: “*Extrémese el ridículo, cárguese la exageración, hágase un remedo grotesco*”.¹²

La facilidad del “genio” o del ingenio español para la parodia fructificó con abundancia en la época en la que nos hemos situado. Es muy probable que el espectador viera típicamente reflejado el carácter español en este tipo de obras. De aquí el éxito de un buen número de ellas. Es también muy posible, a su vez, que la parodia teatral fuere como una especie de emanación natural de ese carácter nacional, tipificado por la pléyade de autores que la cultivaron. En este sentido y referido a esa época histórica, creo hay que entender este oblicuo juicio general de Zurita sobre el asunto:

“Reflejo de ese carácter nuestro [el del ‘rabioso’ perro del hortelano] es la parodia teatral. La parodia, como la caricatura, existe en todas las naciones civilizadas, pero en ninguna se acusa con líneas tan mortificantes como en España. Si tuviéramos talento como tenemos mala intención, ¡cualquiera nos aguantaría!”¹³

La caudalosa producción y abundantes estrenos de parodias líricas o zarzuelas paródicas en el Madrid del citado entresiglo, se difractan, en general, en torno a cuatro ejes. Estos ejes están constituidos por las producciones más celebradas, en la época en España, del teatro musical alemán, italiano, francés y español. Las mejores zarzuelas paródicas fueron estrenadas en los teatros líricos de la Zarzuela, Apolo y Variedades de Madrid con notable éxito y general complacencia

¹² Citado por ZAVALA, Iris M. *El texto en la historia*. Madrid: Ed. Nuestra Cultura, 1981; p. 113, nota 5.

¹³ *Ibid.*, p. 16.

de un cómplice público del género chico y del teatro por horas.

Dado el apreciable número de obras, es comprensible las haya de todas las especies, facturas y calañas. Ello no es más que el lógico resultado de la heterogeneidad, del diverso talento y talante artístico de sus cultivadores en esa época —libretistas y músicos—, cuyo número y producción es de un grosor igualmente apreciable.

2. Principales zarzuelas paródicas españolas

En esta intervención, por razones fáciles de entender, sólo me referiré a las zarzuelas paródicas de obras teatro-musicales españolas de alguna significación en la época.

Entre casi un centenar de parodias líricas y dramáticas de obras teatrales españolas, incluido el largo ciclo sobre *Don Juan Tenorio*, creo hay razones suficientes para fijar la atención y la exposición en un manojo de ellas. Dentro, pues, del contorno de esta intervención, paso a enumerar, para complemento general, las parodias teatro-musicales, de obras españolas, más conocidas, con su respectiva obra parodiada. Esta es la relación, a mi entender, más ilustrativa:

— *El carbonero de Subiza*, de Salvador María Granés y Miguel Ramos Carrión y de los maestros Aceves y Rubio, parodia de *El molinero de Subizá*, de Luis de Eguilaz y Cristóbal Oudrid.

— *El marsellés*, de Salvador M^a Granés y Calixto Navarro y de Manuel Nieto, parodia de *La Marsellesa*, de M. Ramos Carrión y Manuel F. Caballero.

— *El salto del gallego*, de Salvador M^a Granés, Calixto Navarro y Manuel Nieto, parodia de *El salto del pasiego*, de Luis de Eguilaz y de Manuel F. Caballero.

— *Dolores... de cabeza*, de Salvador M^a Granés y de Luis Arnedo, parodia de *La Dolores*, de José Feliú y Codina y de Tomás Bretón.

— *La Lola*, de A. Guasch Tombos y de F. Dalma-

ses Gil y del maestro Ricardo Giménez, parodia de *La Dolores* (en catalán).

— *El balido del Zulu*, de Salvador M^a Granés y Enrique López Marín y de Luis Arnedo, parodia de *La balada de la luz* de Eugenio Selles y de Amadeo Vives.

— *Guasín*, de Salvador María Granés y de Ángel Rubio, parodia de *Garín*, de Cesare Fereal —J. Agramunt y de Tomás Bretón.

— *Los africanistas*, de Gabriel Merino y E. López Marín y de Mariano Hermoso, parodia de *El dúo de la Africana*, de Miguel Echegaray y de Manuel F. Caballero.

— *Churro Bragas*, de Enrique García Álvarez y Antonio Paso y de Ramón Estellés, parodia de *Curro Vargas*, de Joaquín Dicenta y Manuel Pao, de Ruperto Chapí.

— *La romería del Halcón, o el alquimista y las villanas y desdenes mal fingidos*, de E. López Marín, y Luis Gabaldón y de los maestros Arnedo y San José, parodia de *La verbena de la paloma, o el boticario y las chulapas*, y *celos mal reprimidos*, de Ricardo de la Vega y de Tomás Bretón.

— *El anillo de plomo*, de Leopoldo Vázquez y Rodríguez y de Idelfonso Dupuy, parodia de *El anillo de hierro*, de Marcos Zapata y de Miguel Marqués.

— *Currillo el esquilador*, de Gabriel Merino y Luis Arnedo, parodia de *San Franco de Sena*, de José Estremera y de Emilio Arrieta.

— *La de vámonos*, de Felipe Pérez González y Joaquín Valverde (hijo) casi parodia de *La de San Quintín*, de Benito Pérez Galdós.

— *Mujer y ruina o Margarita stoi-que-ardo*, de Felipe Pérez y González y de Ángel Rubio, parodia de *Mujer y Reina*, de Mariano Pina Domínguez y Ruperto Chapí.

— *Tenorio feminista*, de Antonio Paso Cano, Carlos Servet y Fortunny e Idelfonso Valdivia Sisay y de Vicente Lleó, parodia de *don Juan Tenorio* de José Zorrilla.

— *Tenorio musical*, de Pablo Perellada y de Tomás Barrera.

— *La señorita Tenorio*, de Antonio Paso (hijo) y José Silva Aramburu y de Eduardo Fuentes.

Por diversas razones, que iré desgranando, me voy a detener en algunas de estas obras con unos comentarios, que apenas pueden pasar de nivel de lo general, ya que se trata de dar una visión de conjunto y significativa del fenómeno de la parodia teatro-musical, tal como se dió en Madrid en los años que enmarcan literariamente el entresiglo XIX-XX.

3. *Guasín-Garín*

La primera de ellas lleva por título *Guasín*. Se trata de una parodia completa de la ópera española *Garín*, compuesta por el compositor español Tomás Bretón. Por otro lado, puede que estemos ante uno de los mejores textos de Salvador M^a Granés, autor del libreto, abundante en gracia y caricatura. Por lo demás, *Guasín* tuvo un notable éxito por el tiempo que estuvo en cartel, siendo la noche del estreno algo excepcional, según cuenta Deleito y Piñuela en esta narración:

"El público la ovacionó y pidió ¡los autores! (era costumbre aunque estos guardaran el incógnito) Castilla que había sido el "Conde Sindedo", se adelantó a las candilejas y dijo "Los autores son Granés, Rubio... y el maestro Bretón que están allí (señalando el palco)" Bretón se escondió, pero ovacionado por el auditorio, tuvo que saludar desde el palco. Los actores y el público le aplaudieron a la vez, y al fin Granés y Rubio le arrastraron al proscenio. La ovación que recibió fue imponente".¹⁴

Este fin de fiesta no es de extrañar, entre otras razones, porque la parodia, en la apoteosis, proclamaba su admiración con esta loa: "¡Gloria al autor de *Garín*! ¡Gloria al insigne *Bretón*!"

La obra fue estrenada en el Teatro Eslava en 2 de diciembre de 1892.

Es lástima que la música fuera de las convencionales de parodia, esto es, a base de retazos de la ópera *Garín*, entremezclados con cantables de óperas y zarzuelas conocidas, como *Marina* y *El año*

¹⁴ DELEITO Y PIÑUELA, J. O.cit., p. 534-5

pasado por agua, y algunos trozos originales del maestro Rubio.

Como adelanté, el libreto de la parodia es esencialmente caricaturizador y pleno de humor llano y popular, planteándose dar respuesta remedante completa a los personajes, al tema y a las situaciones de la obra parodiada. Los principales personajes, remeados en sus nombres y vestidos en caricatura con trajes análogos a los de la ópera parodiada, son los siguientes: Casilda, Caldo, Guasín, el conde Sindedo, Tello y aldeanos, aldeanas, etc. La acción, la misma que la de *Garín*, pero de "pega y mentirijilla", se desarrolla a orillas del río Llobregat, en un ambiente rural y campestre como el siguiente:

"En las montañas / de Cataluña
pasa lo mismo / que en el Ferrol.
Cuando es de noche / sale la luna
y en días claros / siempre hace sol".

Y en efecto sale, en lo alto de la escena, una luna en caricatura, como un queso de bola, y muy fea.

En análoga tesisura, chusca y festiva, se describen y se definen textualmente los principales personajes. Guasín, el protagonista, se presenta en esta chirigota:

"Como desde chiquitín
lo tomaba a guasa todo,
me pusieron el apodo
que aún conservo, de 'Guasín'".

El conde Sindedo sigue la misma tónica en su presentación:

"Conde y sin dedo, es verdad.
Efecto de un panadizo
me amputaron el pulgar".

Caldo, el otro personaje principal, canta su amor a Casilda en esta "humeante" romanza:

"El fuego de mi pecho / hoy va quitarte el frío,
Casilda, dueño mío / tu Caldo hirviendo está
Sórbetele y después... / ya verás tú
que rico es / Ayer y Hoy
tu Caldo soy".

Casilda, hija del conde Sindedo, presunta endemoniada y alelada, sufre la solicitud amorosa del viejo eremita y curandero Guasín. Pero el amor de Casilda es, sin duda el joven Caldo y así lo confiesa en este tragi-cómico tono:

"Sin él, padre, yo me muero,
y con él penas saldo.
¡Ay, cuánto a mi Caldo quiero!"

Y cierra su fundamental decisión con este es-trambótico pareado:

"Antes que ser boticaria (esposa del curandero Guasín)
prefiero la funeraria".

Y en la cima de la trágica condena de Guasín al suicidio, ya en el colmo del descoyuntamiento paródico, confiesa el caprichoso y disparatado autosuicida:

"Si no hay solución más llana
ni para mí más corriente,
yo me muero de repente
en cuanto me dé la gana"

A estos menesterosos niveles literarios queda reducido el texto de una obra de la épica catalana de siglo IX, *Garín o el ermitaño de Monserrat*, drama lírico en cuatro actos. A estos grotescos personajes son rebajados los caballerescos personajes de Wilfredo I, Conde de Barcelona, Garín, Vitilda, Aldo, un Obispo, Señores, Señoras, Caballeros, Escuderos, Monjes, Peregrinos, etc. Y en ese zurcido convencional de músicas ajenas queda paródicamente reflejada esa seria apuesta por esbozar caminos para la ópera española, lanzada por el teórico y compositor Tomás Bretón. Pero, la mayor fama de Bretón fraguó paradójicamente, como todos sabemos, en el coyuntural cultivo del género chico, y por su mayor y perdurable éxito se encaramó en la obra, a cuya parodia nos vamos a referir, brevemente, a continuación.

4. *La Romería del Halcón-La verbena de la Paloma*

Era difícil, por no decir imposible, que Tomás Bretón, autor con Ricardo de la Vega, de *La verbena de la Paloma, o el boticario y las chulapas, y celos mal reprimidos*, no se viera otra vez en el energúmeno espejo de la parodia. Y efectivamente, cinco meses después del estreno de esta obra, se puso en escena su parodia, concretamente en 24 de julio de 1894, en el Teatro Moderno. Sus libretistas fueron Enrique López Marín y Luis Gabaldón y Artagnan (Juan Pérez Zúñiga) y sus músicos los maestros Arnedo y San José. Su título *La Romería del Halcón, o el alquimista y las villanas y desdenes mal fingidos, "presentimiento cómico-lírico, casi bufo, en un acto y tres cuadros, de La Verbena de la Paloma"*. Se trata de una parodia que debió pasar casi desapercibida por los pocos datos que de ella se dan en los repertorios, en las historias y en los tratados de crítica teatral y musical. La curiosidad reside en ser la parodia de la obra que más crédito y fama ha conseguido en la historia de la zarzuela y del teatro musical español.

Quizá, lo que resulta más curioso de esta parodia sea la aplicación de letras nuevas, divertidas y con alguna intención política, a los célebres y popularizados pasajes musicales de *La verbena de la Paloma*. Veamos algunas muestras de esta recurrencia en el diálogo entre Don Samuel, el alquimista, (don Hilarión, el boticario) y don Arquímedes (Don Sebastian, el tendero), de la escena primera:

- "Hoy en filtros se adelanta / que es una barbaridad hoy se filtran los millones / que es un brutalidad
- Es porque la alquimia alcanza / una altura colosal. Y ahí teneis al gran Becerra / de ministro de Ultramar
- ¡Es una ferocidad!
- ¡Es una bestialidad".

Se puede seguir la sumaria analógica entre los serenos y los guardias —medio gallegos, medio asturianos—, y el coro de corchetes. También se puede seguir el paralelismo entre el cajista Julián y la Señá Rita, y el trovador Gerineldo y la Señora Marcolfa, en este celebrado pasaje de la escena quinta, en la que

Gerineldo se lamenta y Marcolfa le calma:

- "La alegría de esta gente aumenta mi mal humor.
- Pero calla, Gerineldo no llores, por compasión"

Y llegamos al dúo chulesco de Julián y Susana, culmen de *La verbena de la Paloma*, cantado con esta letra y en boca de Gerineldo y Salomé en la parodia:

- "Gerineldo (Julián): Dónde vas sin pedirme permiso presumiendo de yo no sé qué?
- Salomé (Susana): Yo no sé; mas si quieres saberlo, Te lo puede explicar Don Samuel.
- Gerineldo: ¿Y por qué te acompaña y no temes esos filtros que da ese señor?
- Salomé: Porque yo sé que son esos filtros unos botes con polvos de arroz.
- Gerineldo: ¿Y por qué no le dejas plantado?
- ¡Si es más viejo que Matusalén..."

Pocos aspectos dignos de mención, a excepción hecha de los referidos, tiene esta "*Romería del Halcón...*" El texto, tanto en el aspecto literario y teatral como en el de la organización de la música, es mediocre y parco con creces. La única curiosidad, en mi entender, que puede suscitar la obra es su disposición a hacer la parodia de una obra con tanto reclamo como *La verbena de la Paloma*. Por lo demás, no faltan trozos de otras obras paródicas que anudan sus remedos parodiantes a los pasajes más conocidos de la famosa zarzuela, como se refiere más adelante.

5. *Los africanos-El dúo de la africana-El africano*

Pocas obras han pervivido, a lo largo del tiempo, con tanta lozanía por su buena factura musical y su gracia, como *El dúo de la Africana*. La pieza, con música de Manuel F. Caballero y letra de Miguel Echegaray, fue estrenada en el Teatro de Apolo el 13 de mayo de 1893. El éxito fue tan excepcional que permaneció un largo tiempo en la cartelera de este teatro. Ello fue la causa o la consecuencia de esa especie de psicosis colectiva, que se desató entre el

público madrileño, y que se conoció con el nombre de "africanomanía". A ello colaboró, también, sin duda, la parodia estrenada el año siguiente en el Teatro Romea con el título *Los Africanistas*. El libreto es de Gabriel Merino y E. López Marín, y la música de Mariano Hermoso.

En relación a esta obra hay tratadistas, como José Deleito y Piñuela y Marciano Zurita, que dan también como autor de la música de la parodia al propio Manuel F. Caballero, autor de la música de la obra parodiada.¹⁵ Por lo demás, la obra está dedicada a este compositor de música de zarzuela, al que los parodistas expresan su admiración y le reconocen como causante del "éxito delirante alcanzado por estos pobres Africanistas de Pucela", pueblo imaginario de Aragón, en el cual tiene lugar la acción de la parodia.

Si la peculiaridad de esta obra está en ser una parodia de una de las obras maestras de género chico, su factura literario-musical no pasa de ser discreta. Sus indicaciones musicales son muy pocas y parcas, dándose, en cambio, algunas referencias a los decorados grotescos y mal pintados. Sobresalen algunos corales chancescos de alusión política. Ejemplos de ello son el coro del bacalao "duro como un demonio y muy salao", y el de las bestiales (las vestales) "que mantienen el fuego sin abrasarse". Y este otro pasaje de política, expresado en este tono vulgarizante:

"Se asegura que el gobierno / está muy mal
porque tiene una mieditis / colosal
y que quieren levantarse / de una vez
en Vitoria y en Pamplona / y en Jerez
y en Sevilla, la Coruña / y en León
Albacete, Cartagena / y Alcorcón
y en Valencia y en Segovia / y Santander
en el Rastro y Lavapiés"

También es obligada la referencia al diálogo, cantado entre Perea y Marianita, remedo bufo del famoso dúo de *El dúo de la africana*, entre el tenor aragonés Giuseppini y la soprano andaluza Antone-

lli. El dúo paródico se canta con la música original de la zarzuela y con esta nueva letra:

"Perea: Vente conmigo gitana
vente conmigo a Chinchón.
Mariana: Calla que está mi marido
no te atize un coscorrón"

Realmente *Los africanistas* es una parodia de una cuasiparodia, de una caricatura parcial y bastante inofensiva y burlesca. Porque esto es, creo yo, en esencia, *El dúo de la Africana* respecto a la ópera italiana, en general, y a *La Africana*, de Jacobo Meyebber y de Eugenio Scribe, en particular. El uso festivo y profuso del italiano macarrónico, las alusiones a títulos concretos de obras italianas, el tarareo de pasajes conocidos y las continuas referencias a su música, a sus trajes, a sus personajes, abonan, en mi opinión, la perspectiva del carácter caricaturesco y levemente paródico de *El dúo de la Africana*.

Pero, en realidad, el inicio de la "africanomanía" hunde sus raíces en el estreno en Madrid de la propia obra de Meyebber. Y esta obra ya había sido objeto de una parodia, que se había estrenado en el Teatro Eslava en 5 de noviembre de 1892. La obra parodiante, a que nos estamos refiriendo, lleva por título *El africano*, cuyos libretistas son Eduardo Navarro Gonzalo y Ángel de la Guardia, siendo la música de Andrés Vidal y Llimona. Creo que los libretistas calificaron bien la obra como "parodia, hasta cierto punto, de *La Africana*", porque, en realidad, en *El Africano* predomina el carácter específico de revista política sobre el de parodia, en cuanto al género teatral se refiere.

La analogía de esta obra con las parodias líricas de *Tannhauser*, de R Wagner, es evidente. Más bien podría decirse que *El Africano* es la continuación lógica y cronológica de ¡¡*Tannhauser cesante!!*, segunda parte, a su vez, de *Tannhauser, el estanquero*. Pues estas dos últimas parodias fueron estrenadas en el año de 1890 y *El Africano*, como ya indiqué, en el de 1892. Las tres parodias tienen el mismo libretista, Eduardo Navarro Gonzalvo, más experto en hacer textos de revistas políticas que en el arte de las parodias.

¹⁵ Cfr.: DELEITO Y PIÑUELA, J. *Op. cit.*, p. 224 y ZURITA, Marciano. *O. cit.*, p. 16.

El tema de *El Africano* vuelve a ser el de la alternancia pactada en el disfrute del poder, en el sistema político de la Restauración, entre Cánovas y Sagasta. El momento histórico bien puede situarse dos años después de la salida de Gobierno de Sagasta. Esta sería la causa de que sus seguidores, con Cañaheja (Canalejas) a la cabeza, estén reducidos a la condición de cesantes y sufran sus consecuencias. Por ello, instan a su jefe Mateo de Goma (Sagasta) a que despoje del botín del poder a Canolusko (Cánovas). Mateo, en un viaje imaginario por Asturias, es presentado como representante de las libertadas mediante una estrofa del baile asturiano de la giraldilla, y es venerado, paródicamente, en esa especie de coral pseudo-sacro, por las mozas asturianas:

"Venid y vamos todas / en alas del deseo
con flores a Mateo / que padre nuestro es"

Mateo escucha paciente y políticamente las hiperbólicas peticiones de los asturianos cantando el oportuno aria de "El Juramento", de *La Africana*, con letra alusiva a Asturias. El coro remata con este estribillo español:

"Jurad, nobles, / la santa unión guardar
hasta que alegre viva / España en libertad"

En esta línea, al igual que en las parodias de Tannhauser, Mateo de Goma forma binario, desde 1868, con Inés, símbolo de la libertad y de la democracia. Canolusko, en cambio, forma binario operativo con Selika, símbolo de la reacción. Recordemos los binarios de las parodias de Tannhauser, formados por el estanquero-Venustiana y el Zapatero-Isabel con sus respectivas significaciones, y podremos comprobar las análogas con los binarios de *El Africano*. Oigan a este respecto lo que dice Mateo a Selika en la escena XX del cuadro tercero:

"Inés tan sólo la Inés / es mi único trapicheo
Inés es la libertad / la luz esplendente... ¡el cielo!
tú la sombra, la reacción... / lo despótico... lo negro!"

Efectivamente, de nuevo las tendencias ideológi-

cas y las preferencias personales del libretista, Eduardo Navarro Gonzalvo, vuelven a emerger sin apenas disimulo. Ya hemos visto lo que es Selika: todo lo más poderoso y reaccionario. Canolusko duda y sospecha de su decencia y fidelidad, y ella, en efecto, le traiciona y ofrece a Mateo sus medios, armas gente, dinero y propósitos absurdos. Veamos el pasaje, del mismo cuadro tercero, en el que se dirige a Mateo, confesándole:

"Yo te quiero / con toda mi alma, y te juro
ser tu esclava. Con el tiempo / me iré transformando.
¡Mira,
me pondré vestidos nuevos / me revocaré la cara
ocultando el cutis negro / seré franca, seré alegre!...
Yo tengo mucho dinero / más que Inés"

Mateo no se ablanda ni se vende, y aprovecha su negativa contestación al requerimiento de Selika para denigrar a su compañero político, con el que la empareja:

"¡Si tú marchas bien con él!
¡Un cacique altivo, tétrico,
tan sombrío como tú,
y tan huraño y tan serio!...
¡Loco por las antiguallas,
odiando todo lo nuevo!"

Tan altivo es presentado Canolusko como ridículo galán con escarcha en el pelo, pero con juventud en el corazón y con una hiperbólica conciencia de su valía que raya en la arrogancia:

"Yo en las ciencias y en las artes / y en política el primero
¡El primero en todas partes! / Sigán diciendo a destajo
que soy soberbio y soy brusco / ¡Necio y estéril trabajo
¡No hay más Dios que Canolusko! / Todo el mundo
boca abajo!"

Como es de presumir, todos los males del país se le achacan a él; la voracidad de sus caciques, la multiplicación de los impuestos, el cercenamiento de las libertades, el cierre de los Congresos, y el vivir de la trampa y en un repente y chabacano estado de fiesta.

La resistencia de Mateo es la causa de que Selika

y Canolusko se vuelvan a juntar y se sienten en un banco al pie del algarrobo del Gran Sacerdote. Mateo y los suyos saborean la victoria, pero llega un "nuevo conquistador", a bordo de una lancha, en traje de marinero y con gorra encarnada. Mateo y los suyos se sorprenden. Selika y Canolusko yacen muertos el uno junto al otro.

6. Churro Bragas-Curro Vargas

Poco antes se había estrenado, con grande éxito y discusión, el drama lírico *Curro Vargas*, cuyos libretistas y músicos fueron nada menos que Joaquín Dicenta, Manuel Paso y Ruperto Chapí. Y el día primero de febrero de 1899 se estrenó, en el Teatro Apolo, una parodia con el título de *Churro Bragas*, de Enrique García Álvarez y Antonio Paso y del compositor Ramón Estellés. Por el momento, no conozco ninguna otra obra de Chapí que haya sido parodiada y, por lo que respecta al libretista, Joaquín Dicenta, sólo conozco una parodia de su drama social, *Juan José*, hecha por Celso Lucio y Antonio Palomero, titulada *Pepito*. En segundo lugar, en *Churro Bragas* se trata de parodiar un drama lírico de envergadura, una zarzuela de género grande y, además, de las serias. El tema del drama parodiado es un esqueje que emerge de la profunda y trágica Andalucía y cuyo libretto tiene su inspiración, nada menos que en la obra, de Pedro Antonio de Alarcón, *El niño de la bola*. Y por último, a su música hay quienes le buscan alguna coincidencia o plagio de la ópera *La Bohème*, de Puccini.

Como sintetiza, ya de entrada, Salvador Crespo Matellan, sobre lo expuesto por José Deleito y Piñuela, "En la parodia se da un desplazamiento y degradación de la acción y de los personajes con respecto a la obra parodiada."¹⁶

Y en efecto, la acción de la obra parodiada, *Curro*

Vargas, es desplazada en la parodia, *Churro Bragas*, de la honda, trágica y romántica Andalucía a las afueras de un Madrid huero, sainetesco y de lo más chulesco, el polvoriento Carabanchel Alto. Y los personajes, efectivamente, son sometidos a una consecuente degradación sin paliativos. El romántico y valiente Curro Vargas es reducido a un vulgar y cobardón chulo, matón de barrio, el "maleta" Churro Bragas. Todos los demás tipos sufren idéntica degradación de valientes serranos a chulos bravucones. Esta degradación de la acción y de sus actores se produce, lógicamente, como consecuencia de una grotesca y bufonesca reducción paródica, del remedo burlesco de la obra parodiada, descoyuntada en la parodia parodiante.

En lo que atañe a la parodización de la música, la obra no ofrece muchas novedades, ni el texto se prodiga en referencias expresas y concretas. En este aspecto José Subirá reduce la cuestión a la siguiente perspectiva:

"En pleno triunfo, *Curro Vargas* inspiró a los fecundos Enrique García Álvarez y Antonio Paso la graciosa letra de una parodia titulada *Churro Bragas*, producción estrenada en el Teatro Apolo, con músicas de Estellés, o mejor dicho, con música de Chapí, Bretón y Fernández Caballero, aderezadas por aquel habilidoso hilvanador de inconexos retazos melódicos. Y esta obra, de actualidad efímera, no podía omitir la maliciosa alusión a esa coincidencia musical de *Curro Vargas* con *La Bohème*. Porque así se las gastaban entonces".¹⁷

Y así es realmente, pues, entre los motivos musicales, que pueden inducirse hay trozos de *La Tempestad*, de *El puñado de rosas*, de *La verbena de la Paloma* y de *Gigantes y Cabezudos*. Y entre los motivos musicales explicitados, el texto se remite al estribillo de *La canción de la Lola*, cantado por el coro, en el grotesco trance en el que Churro Bragas "descabella" a su exnovia Churripandi. Esta es la letra:

"Todos: ¡No la mates! ¡No la mates!

¹⁶ CRESPO MATELLAN, S. *La parodia dramática en la literatura española*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979; p. 94. Con respecto a *Curro Vargas* y a su estreno se remite el autor a unas páginas de Deleito y Piñuela, cuya numeración no es correcta.

¹⁷ SUBIRÁ PUIG, J. *Temas musicales madrileños*. Madrid: C.S.I.C., 1971; p. 298.

Churro: ¿Por qué? ¿Por qué?
Todos: Porque tiene un chiquitín
que se llama Nicolás"

Ya en la escena primera del cuadro primero,
Churro canta una romanza que explica y legitima su
condición:

"Porque ella fuese mía
llegue torero a ser,
que los cuernos me dan alegría
y el cariño me da la mujer.
Y hoy que montado en un burro
triumfante vuelvo aquí...
(Da un gallo muy fuerte)
que notas más agudas
me obliga a dar Chapí.
Con que vamos donde se halle
Soledad Churripandi"

Y, al final de la obra, el mismo Churro Bragas co-
munica al director de orquesta que toque el
leit-motiv, que se repite continuamente en la obra pa-
rodiada, *Curro Vargas* y que dice así:

"Maestro, toque el motivo
que siempre nos larga usted,
y si quiere usted un recibo
luego se lo extenderé.
(La orquesta cambia, y toca el motivo principal de la
obra)
Adiós, mi bien, mi pasión
¿Eres ya cadáver?"

Por lo demás, hay algunas referencias genéricas a
bailes y cantes, a guitarras y bandurrias, y a cantos
corales alternados con solos, por ejemplo, en la esce-
na segunda del cuadro tercero y en la décima del
cuadro segundo. En una tesis análoga se desarro-
lla la escena musical de la presentación de los tres
tipos, que componen la trinidad chulesca típica, de
muchos sainetes madrileños. La presentación se hace
cantando y bailando. Veamos su estructura y desa-
rrollo:

"Los tres: Güenas tardes. Servidores.
¡ya lleguemos al figón.
No se asusten los señores
porque somos tres sujetos

de muy güena educación... (Bailando)
(...)
El bonito: Que soy el chulo más chulo
de todo Carabanchel.
Por mis hechuras
y este palmito
se me conoce por el Bonito
...(sigue bailando)
Resina: Que soy golfa desde el día
memorable en que nací.
Por esta causa
toda mi vida
uso los polvos
insecticidas...
Pipiolo: Por mi aspecto gentil y salado
y este rostro de Venus sensual
toda jembra que pasa a mi lado
cuasi, cuasi se queda mortal.
Resina y Benito: Es verdad
que el gachí
es un vivo y tie de aquí,
y además es bocón,
y la da de valiente, de guapo
y matón.
Los tres: Olé por la gente fetel
y los guapos de Carabanchel
con pupila y aquel...
(Acaban el número bailando los tres)"

Enlazando, ampliado, con esta escena, damos un
salto a la última escena musical de la obra, en la que,
formadas varias parejas, se disponen a bailar "un mi-
núe en tiempo de chotis", con esta estructura y letra:

"Todos: Qué gracioso, qué juncal y madrileño
y la par que voluptuoso es el chotis
si se baila con la gracia y el estilo
que tenemos los chulapos (las chulapas) de Madrid.
Ellas: ¡Ay por Dios!
no me hagas cosquillas por detrás
porque soy
nerviosa, y eso azara por demás.
Ellos: Siendo así,
perdona, vida mía, la impresión
y sigan el movimiento de cajón. (...)
Todos: Qué bonito es el chotis
como se baila en Madrid"

Otra de las peculiaridades de esta obra es la de
remedar algunos de los pasajes más conocidos del
emblema del teatro español del siglo XIX, *Don Juan*

Tenorio, de José Zorrilla. Uno de estos pasajes es el de la famosa carta, puesto de relieve así por Zamora Vicente: "Enrique García Álvarez y Antonio Paso recurren a la carta, a la famosísima carta, en Churro Bragas, en parodia de Curro Vargas. Y la carta estremecedora y clave de la zarzuela base es recibida en la parodia con el familiar 'Qué filtro envenenado' etc".¹⁸

Es claro que, en este texto, hay un error, el cual, supongo, será material, ya que en la parodia, como es lógico, no se dice "filtro", sino "fieltro". Hay algunos otros remedos de pasajes tópicos del Tenorio. Por ejemplo, en la escena sexta del cuadro primero, cuando el tío Antón, padre adoptivo de Churro, dice:

"A mi casa le llevé
sus caricias recogí
con biberón le crié
y ¿por qué he de negar que
hasta papilla le di?"

Caminando por estos atajos no es difícil atisbar que nos estamos acercando ya a los umbrales del singular rematón de esta exposición, el de las parodias teatro-musicales de *Don Juan Tenorio*. Las muestras —tres seleccionadas— ya han sido referidas líneas atrás, entre las que nos han parecido más apropiadas y de alguna significación.

7. Las parodias líricas del Tenorio

Infinitas reflexiones podrían hacerse acerca de las causas de la constante presencia de "Don Juan Tenorio" en las diversas instancias y esferas de la vida española de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. El hispanista americano especializado en estos temas, David T. Gies, ve en la gran popularidad que la obra de Zorrilla adquirió en poco tiempo, el resorte que "convierte al drama en elemento de la 'conciencia colectiva' de España, una conciencia tan profundamente arraigada en el concepto del ser español del

siglo pasado que aparece y desaparece en infinitas versiones literarias a lo largo del siglo".¹⁹

Una interesante parcela de dichas versiones es la que materializa en las múltiples reconversiones paródicas a que fue sometido *Don Juan Tenorio*, obra que se presta como pocas "al proceso de parodización tanto por su valor teatral como por su valor emocional", en palabras del citado hispanista. Por todas estas razones, fundamentalmente, *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, deviene en una obra y en un tipo "socorridísimo", como aprecia Zamora Vicente, para ser parodiada, como tal obra, y para ser convertido en elemento parodiante, como tipo humano.

Como señalé líneas atrás, la razón objetiva de la espectacular eclosión de la parodia en el teatro español de entresiglos radicaba en el hecho de que lo paródico estaba presente en todas las manifestaciones de la vida española, al igual que lo esperpéntico. Y como señala el mismo Zamora Vicente, esa presencia era muy especial en lo literario y en lo político. En esta última vertiente, pues, es en la que la figura Don Juan es elegida como recurso "socorridísimo" para ejercer la parodia política, y, más concretamente, para parodiar a los políticos de actualidad. Con este sentido, en cierta prensa y en determinada literatura se hablaba de Don Juan Canalejas, de Sagasta Tenorio, de Moret, de Maura, de Vázquez de Mella, etc., todos ellos insertos en esta perspectiva paródica donjuanesca.

Otra de las vertientes de la presencia literaria de la obra *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, es la del espectacular "expolio" que, en virtud del recurso de la "literización", esta obra sufre en las piezas paródicas de género chico de la época. Y en este aspecto, y, como muestra, Zamora Vicente, estando en el estudio de la presencia de *Don Juan Tenorio* en la parodia *Simón es una lila*, aventura esta constatación:

"¡Qué acorde inmenso en el trasfondo literario de la masa española desempeña el Tenorio de Zorrilla en estos

¹⁸ ZAMORA VICENTE, A.. *Op. cit.*, p. 74.

¹⁹ GIES, David T. *O. cit.*, p., 94.

tiempos últimos del siglo XIX! Porque no es una cita aislada, no es un capricho de hallazgo feliz de López Marín, parodiante más o menos afortunado. Es real y verdaderamente el pulso del tiempo, inevitable y quizá gustosa compañía. Trozos, versos, situaciones del Tenorio pueden reconocerse en..."²⁰

Y cita el autor estas obras: *Carmela*, parodia de *Carmen*, *Churro Bragas*, *El mojicón*, de Granés, *Citrato... de ver será*, parodia de *Cirano de Bergerac*, y por supuesto, a *Simón es una lila*, parodia de *Sansón y Dalila*, de Camilo Saens-Saint.

En el siglo XIX y XX se escribieron un número considerable de parodias de *Don Juan Tenorio*, en su mayoría, dramáticas. En esta especie hay alguna tan ambiciosa y sólida como *Tenorio modernista*, "remembrucia, enoemática y jocunda en una película y tres lapsos", del "subintelectualente" Pablo Parellada, Melitón González; parodia no sólo de *Don Juan Tenorio* sino también de la literatura modernista.²¹

Las parodias líricas o musicales son relativamente pocas en comparación con las dramáticas. La relación más completa, tanto de unas como de otras, de las parodias de *Don Juan Tenorio* en el siglo XIX es la que da, aunque no con todos los datos precisos, David T. Gies en el estudio citado.²² Por ejemplo, este tratadista cita una parodia de José M^a Nogués, de 1864, con el título, *Un Tenorio moderno*, de la que escuetamente dice "parodia, zarzuela y farsa". Los otros intentos, que yo conozca, de hacer parodia teatromusical de *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, son las tres obras citadas líneas atrás. De éstas, de escasos valores literarios y musicales, comentaré algunas de sus peculiaridades. Las tres parodias pertenecen a la primera veintena del siglo XX.

²⁰ ZAMORA VICENTE, A. *Op. cit.*, p. 74.

²¹ Véase CRESPO MATELLAN, S. "La parodia como espacio intertextual". *Rev. Studia philologica Salmaticensia*, N^o 3, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979; pp. 45-55.

²² GIES, David T. *Op. cit.*, pp. 96-87.

8. La señorita Tenorio

La parodia lírico-bufa *La señorita Tenorio*, de Antonio Paso (hijo) y José Silva Aramburu y del maestro Eduardo Fuentes, es la más moderna, ya que se estrenó en 1919 de una forma un tanto peculiar. Pues, su estreno tuvo lugar simultáneamente en cinco diferentes ciudades españolas y con los repartos —algunos absolutamente desconocidos— que aparecen pormenorizados, nombre a nombre, en la obra publicada. Así pues, en la noche del 31 de octubre de 1918 la obra se estrenó en el teatro Variedades de Zaragoza, en el Cómico de Cadiz y en el Regina de Valencia; en la del 1 de noviembre en el Teatro Duque de Sevilla y en la del 3 del mismo mes en el Cervantes de Jaén.

La acción de la obra tiene lugar en el Madrid de la época, produciéndose una inversión de los lugares de la acción así como de los personajes con relación a la obra original. Esta inversión es presentada y justificada por el propio Don Juan Tenorio, durante el preludio, en el prólogo de la obra, en unos términos que aclaran el sentido de esta parodia y de otras análogas, al monologar:

"Yo soy Don Juan, y aseguraros puedo
que volver de mi tumba, me da miedo
ver cómo España está de fieros males;
hoy se van los reales
como un cuarto en mis tiempos se marchara
y un ojo de la cara
cuesta lo que era entonces un regalo;
está todo tan malo
que Don Juan hase dado por vencido,
y antes de irse ha venido a deciros, que deja sucesora
de su amador empuje a una señora.
Se llama como yo, y es decidida
esforzada, valiente y muy cumplida
sin temor a los cientos de percances
que del amor consigo traen los lances.
En ella siempre asoma
un espíritu valiente, pero en broma,
que no es ningún misterio
que no puede hoy tomarse amor en serio.
Nada más os diré; el autor quiso
y remozar las aventuras mías
con bufonadas, chistes y alegrías.
...
y la tragedia aquí... tan sólo es farsa"

El autor pide perdón por este engendro y el aplauso, si se produjese, lo dedica a Don Juan el Sevillano "y a mi glorioso autor honra de España / que en el cielo del Arte le acompaña". A partir de esta propuesta ya se puede suponer quiénes son los principales personajes invertidos: la señorita Tenorio, la señorita Mejía, la Señá Gonzala, la Señá Diega, la bella Centellas, la ideal Avellaneda, el seminarista Ginesillo, el hermano Celestino y un Butaret, camarero catalán.

Como he apuntado, la acción es trasladada al Madrid actual de 1920. Los lugares concretos de la misma, con sus enseres y adminículos, son los propios de la época: un lujoso restaurante de noche llamado Laurel-Room con música de *fox-trot*, champagne, juerguistas de smokin y frac; un seminario, un gabinete reservado en la Cuesta de las Perdices y un automóvil Panhart. Se reproduce el episodio de la famosa carta de Don Juan a Doña Inés, valiéndose de una caja de los mejores bombones y de una postal, en la que le envía el famoso "filtro envenenado". Pues Doña Juana Tenorio sólo escribe postales como ésta y como esta otra del cuadro primero:

"¡Cual grita ese vil gentío,
pero que lo pase mal,
si acabando la postal
no le sacudo un zurrio!"

No deja de ser curiosa la escena del relato de las hazañas y lances por los propios interesados, Juanita Tenorio y Luisita Mejía. Oigamos las hazañas de Tenorio:

"Desde España fui a Italia / y puse en Roma un cartel que decía: 'La Tenorio / para en el Torino-Hotel'
Luego a Nápoles me fui / bajé al Metropolitán
en monoplano subí / y aún de mí se acordarán,
pues me decían así: / Tenorio, Tenorio
ten cuidado con Gregorio / que te pretende engañar,
con Honorio, con Liborio / con Fermín y con Gaspar".

Así relata las suyas la señorita Mejía:

"Yo primero fui a Flandes/a Alemania fui después,
y no pude ver al Kaiser/a pesar de estar un mes.
Y en Francia llegué a decir: "Ahora acabo de llegat

con francesas a reñir/y franceses a adorar"
Y me decían así:/Mejía, Mejía
ten cuidado con Lucía/que tiene celos de ti
y María y Sofía/y Totó, Zazá y Fiji".

Después de enumerar los hombres sucumbidos, Mejía reconoce la superioridad de Tenorio, pero le lanza este reto:

"Os falta... un seminarista
que esté a punto de ser cura"

Y, a partir de este trance, comienza la peripecia del asalto de Juanita Tenorio al piadoso seminarista, pronto misacantano, Ginesillo, que también gusta a Mejía. Este personaje, en su presentación y comportamiento primero, es pintado con caracteres análogos a los del casto José, de *La corte de Faraón*. Al fin y al cabo, ambos tipos no dejan de ser personajes paródicos. Oigamos cómo se explica Ginesillo:

"¡Ay de mí!... Qué dolorido
que encuentro esta noche el pecho,
no sé lo que se me clava
pero que es algo... ¡eso es cierto!
¡Claro está! ¿No lo decía?
Me estoy clavando el espejo (lo saca del pecho y se mira)
¡Qué ojeras! ¡Vaya una cara!
Un moribundo parezco;
y yo no me encuentro nada:
nada... que no me lo encuentro"

Las escenas se van desarrollando como las de Don Juan Tenorio y Doña Inés en el Tenorio original. Alguna de ellas, como la de el beso, nos recuerda la escena del casto José con la mujer de Putifar o con la Faraona, en *La corte de Faraón*, pero más en bufo todavía. Se produce, al fin, el resultado perseguido, y, entre el mareo del baile y la insistencia en la seducción de Juanita Tenorio, caído en la *chaise-longue*, Ginesillo exclama "¡Me besó, al fin!". A partir de este suceso, Ginesillo se siente tan turbado, que tiene el corazón "lo mismo que una avellana". Se parodia, en madrileño, el pasaje "¿No es cierto ángel de amor?", y se llega a la escena del enfrentamiento y del "envío al purgatorio" de Doña Gonzala y de la señorita Mejía.

La primera es víctima de una perdigonada con tirador, y la segunda de un golpe de navaja. Juanita Tenorio tiene que huir, y el celestinesco Hermano Celestino le prepara esta huida:

"Podéis saltar sin apuros [le dice]
pues tengo en la carretera
un buen auto de carrera
que alquilé por cuatro duros"

Y termina el acto tercero con el remedo del escatológico pasaje donjuanesco, así proclamado:

"Clamé al cielo y no me oyó,
y pues cierran la mirilla
que arreglen su campanilla
los del cielo... ¡que yo no!"

El cuarto y último acto es el de la parodia de la famosa cena en el comedor de la Tenorio, en el que, con dos grandes espejos en el foro, se desarrollará el mágico juego de las apariciones de Doña Gonzala y de Ginesillo. Juanita Tenorio canta, mientras tanto, las excelencias del vino y de las mujeres con este estribillo:

"Desde Noé / a Clemansó / con el casto José
con Dato y con Cambó / todo el mundo bebió".

Dormidas por el vino las demás, sola Juanita Tenorio, se le aparecen, en un espejo, la figura de Doña Gonzala contraje de cupletista, y, en el otro, Ginesillo con traje corto y sombrero cordobés. Ambos se marcan unos compases del garrotín de *La Corte de Faraón* y desaparecen. Asombrada, la señorita Tenorio exclama:

"¡Ginés! ¡Su cara, su porte!
¡De terror estoy temblando!
Se me presentó bailando
el garrotín de la Corte.
¿Pero cómo su mamá
se vistió de Argentinita?"

Se abre el primer espejo y aparece Doña Gonzala conminando a la Tenorio a "que tienes que sucumbir/si no te quieres casar", decisión que tiene que tomar an-

tes de dar las doce el reloj. Ante las reticencias de la Tenorio y el agotamiento del plazo, Doña Gonzala le dice:

"Las doce ya van a dar,
dame la mano, Tenorio,
y vamos al purgatorio
si no te quieres casar".

Cuando trata de cogerle la mano, se abre el segundo espejo y aparece un decidido Don Ginés, vestido de frac, pidiendo la mano de Juanita Tenorio e invitando a todos a la boda. La acción acaba con la señorita Tenorio en brazos de Ginés, en un automóvil, con *champagne* incluido. Juanita Tenorio se dirige al público, dándoles las gracias y pregonando:

"Por fin ya Ginés a mí,
como es público y notorio,
me saca del Purgatorio
y pone casa amueblada,
si ahora escucha una palmada
la señorita Tenorio"

Tenorio feminista

La obra parodia del *Don Juan Tenorio*, invertido, es la titulada *Tenorio feminista*, "parodia lírica mujeriega...original hasta cierto punto", en un acto y tres cuadros. Sus libretistas —ya los nombramos— son Antonio Paso Cano y el músico Vicente Lleó. Es curioso observar que Antonio Paso Cano es el padre de Antonio Paso Díaz, uno de los libretistas de *La señorita Tenorio*. Ambas parodias tienen algunas analogías en el planteamiento y desarrollo. Sin embargo hay que constatar que *Tenorio feminista* se estrenó doce años antes que la otra, esto es, un 31 de octubre de 1907. Su estreno fue simultáneo, en esta misma fecha, en el Teatro Esclava de Madrid, en el Nuevo de Barcelona, en el Ruzafa de Valencia, en el Duque de Sevilla, en el Cómico de Cádiz y en el Circo de Cartagena.

A pesar de considerar esta obra mediocre y de menor entidad que *La señorita Tenorio* no es difícil vislumbrar que esta última sigue "facilonamente" algunos cauces de *Tenorio feminista*, cuyos principales

personajes tienen estos nombres: Juana Tenorio, Luisa Mejía, Ginés, Brígido, la "señá" Gala, maitre de hotel, Novicios, etc. También en esta obra hay acciones que suceden en salones de hoteles modernos así como referencias puntuales a temas y datos de la actualidad de principios de siglo. Y, como última curiosidad, una especie de pseudo-apoteosis, en la tónica de la obra, en la que Juana dice al público:

"Para completar mi lista
aún me falta otra conquista
que es la conquista mejor
que perdones al autor
del *Tenorio feminista*"

Tenorio musical

Bastante más enjundiosa, literaria y musicalmente, es la tercera parodia teatro-musical sobre *Don Juan Tenorio*, que he elegido. No en vano, el libretista es Pablo Parellada, el mejor parodista después de Salvador M^a Granés junto a Enrique López Marín. Me refiero a la humorada lírica, en un acto, con libreto del citado dramaturgo y con "música heterogénea" de Tomás Barrera, titulada *Tenorio musical*. La acción la desarrollan, en un pueblo de Aragón, los mismos personajes del *Tenorio* original. Y como humorada —cantando ya desde el principio— es presentada la obra a los espectadores:

"Pero antes de comenzar
os suplico que indulgentes
sepáis todos perdonar
una de Inocentes"

Esta broma es una parodia del *Tenorio* con letras originales, cantadas con músicas de opereta vienesa y de zarzuela del mejor repertorio español de la época. Y la broma se estrenó en 28 de diciembre —día de los Inocentes— de 1912 en el teatro de Apolo. Por las muchas y generosas diferencias, parece que la obra testimonia el momento del apogeo en España de la opereta vienesa. De los seis cuadros, en que se divide la pieza, en los tres primeros las referencias musicales a dicha opereta son abundantes. Prestemos atención a este pequeño diálogo del cuadro primero:

Posadero: "El *Tenorio* tiene que ser cantado.
Montalvo: ¡Si el *Tenorio* no tiene música!
Posadero: Se araña de las operetas vienesas, que son bienes mostrencos"

El cuadro segundo no tiene acción, consistiendo en este cartel de la función que anuncia el teatro para el pueblo:

"1º Sinfonía por la Banda Municipal.
2º La opereta en tres cuadros, sin besos, titulada:
TENORIO MUSICAL
Apandada de la que en alemán se titula:
MAGRASEN EN VINAGRESEN
Libro de Franz Fal
Partitura de Leo Lehar
Adaptación del libro por J. B. García
Música traducida al castellano por el maestro Methomen."

En el cuadro tercero, cuya acción se desarrolla en una hostería, canta Butarelli este brindis a la opereta vienesa:

"Champán / las operetas necesitan
cuando traducidas / son del alemán.
Champán / y mucho brindis
y chocar de copas / llenas de champán
Champán"

El coro corea:

"Que viva Franz Lehar / Tarará-ta-ta
Tarará-ta-ta
Que vivan los extranjeros / que nos dan música
donde arañar".

El resto de la obra —los otros tres cuadros— está organizada sobre la base de letras nuevas, en boca de Don Juan, de Don Luis, del Comendador y de Doña Inés, cantadas con la música de los más célebres pasajes de celebradas zarzuelas. Estas son, entre otras, *El anillo de hierro*, *La corte de Faraón*, *La verbena de la Paloma*, *El dúo de la Africana*. Veamos algunos ejemplos.

Con música del estribillo de *La corte de Faraón* dice Don Juan al Comendador sobre Doña Inés:

"¿Qué te quieres apostar (bis)
que si tú no me la entregas
yo la tengo que robar?"

Con música del célebre pasaje de *La verbena de la Paloma*, desarrollan este diálogo Don Luis Mejía y Don Juan Tenorio:

"D. Luis: ¿Dónde vas con el rostro tapado?
¿Dónde vas si se puede saber?
D. Juan: Voy a hablar con Anita un ratito
y que rabie Mejía después.
D. Luis: ¿Y si yo de la espada tirase
y os cortase con ella la nuez?
(Don Juan manda prender a Don Luis)
D. Juan: Encerrádmelo en la carbonera
hasta el punto del amanecer"

El famoso *Dúo de la Africana* también es parodiado en estas palabras de Don Juan a Doña Inés:

"Vente conmigo y no temas
este convento dejar
que lo que aquí es una hermana
madre conmigo será..."

La acción de la parodia se va sucediendo en los mismos escenarios que los del Tenorio original, a saber: la posada, la hostería, la calle, el convento y el cementerio. Dicha acción paródica tiene tintes burlescos como los transcritos, y también algunos directamente satíricos. Por ejemplo, en el cuadro quinto un coro de novicios despliega una desmitificación satírica de Cristóbal Colón, crítica abiertamente a la Academia de la Lengua, y trata, en clave de befa, el pasaje de la famosa carta de Don Juan a Doña Inés.

En lo que respecta a Don Juan Tenorio, de Zorrilla, la parodia manosea, como muchas otras parodias, el socorrido trance de "*Llamé al cielo y no me oyó...*". Y, ya en el último cuadro, en el cementerio, se desarrolla un mano a mano, a dúo, entre Don Juan y Doña Inés, en esta cursi y gansa tesitura:

"Feliz contigo, yo mi bien seré
pensando en ti, sin olvidarte jamás
que hay más fuego en mi pechito
que en la fábrica de gas
más, más"