

ACTITUD NEOCLASICA ANTE LA PARODIA

por Luciano García Lorenzo (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid)

Para Juan Manuel Rozas, in memoriam

Durante los últimos años he prestado repetida atención a un género, casi totalmente olvidado por la crítica hasta muy recientemente: la parodia dramática y su resultado fundamental que es la comedia burlesca¹. Género tan viejo en su práctica como el propio teatro, llega hasta nuestros días a través de muy diversas fórmulas, desde las impuestas principalmente por diversos dramaturgos del XVII hasta las experiencias valleinclanescas y la burla que, por medio de este tipo de piezas, llevan a cabo, sobre todo, los grupos de teatro independientes en nuestros días, sin olvidar experiencias individuales de autores concretos².

Mi intención en las páginas que siguen, no es repetir lo que en otros trabajos ya hemos estudiado, ni tampoco recordar las aportaciones de diferentes colegas (Zamora Vicente, Crespo Mate-

¹ Remitimos a uno de nuestros últimos trabajos y a la bibliografía allí ofrecida: «El hermano de su hermana» de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII, en «Revista de Literatura», XLIV (1982), pp. 5-23; la bibliografía posterior ha sido debidamente utilizada en un estudio reciente y aún en prensa: L. García Lorenzo, *De la tragedia a la parodia: «El Caballero de Olmedo»*, Madrid. Se trata de un volumen homenaje a Lope de Vega, que recoge las conferencias pronunciadas por diversos especialistas en el Teatro Español de Madrid durante el curso 1985-86.

² Sólo un ejemplo: Luis Riaza y su *Representación del Tenorio a cargo del Carro de las meretrices ambulantes*, publicada junto con *Judith y Holofernes*, de Juan Antonio Hormigón, y *Teatro furioso*, de Francisco Nieva (Madrid, 1973).

llán, Serralta...³) en torno a la parodia teatral, como tampoco, por el camino de lo grotesco, volver al análisis de los recursos de que se sirven los autores de estas piezas, para lograr el remedo jocoso de situaciones y personajes de la historia, de la leyenda o de la literatura. Sólo, en esta línea de obligado resumen introductorio, me permito exponer mi opinión en torno al fin de estas obras, pues las opiniones han sido divergentes. Frederic Serralta, por ejemplo, no cree que los resultados de este tipo de piezas vayan más allá de la pura comicidad, de la invitación a la risa y a la carcajada. Como ya he afirmado en otras ocasiones, creo, por el contrario, que estas obras no tienen nada de « inocentes » (permítaseme este término para mejor entendernos) y que, tras la hilaridad manifiesta de los diferentes títulos que componen este género, hay una crítica manifiesta que va desde la expresa ridiculización de la figura del monarca en no pocas obras del XVII hasta el « resentimiento vengativo de aquéllos que se ven aplastados por el sistema integrador de la sociedad » en palabras estas últimas del profesor Maravall⁴.

Pero, vayamos al siglo XVIII, no sin antes advertir que nos estamos refiriendo a la segunda mitad de la centuria y primeros años del XIX. Como es sabido, la actividad teatral de la primera mitad del XVIII está, fundamentalmente, representada por dramaturgos posbarrocos y las parodias existentes en estos años deben considerarse los últimos eslabones de las llevadas a sus máximas consecuencias por Caceres o Monteser: durante esta época sintéticamente podemos afirmar:

1. La escasez relativa de piezas paródicas, sobre todo si la comparación se realiza con el siglo anterior, escasez que se acentúa si la referencia se hace con el siglo XIX y primeras décadas del XX. Efectivamente, durante esta última época son docenas las parodias dramáticas que podemos mencionar y sólo las que se realizan con la figura de don Juan como centro son tantas co-

³ Vid. las fichas correspondientes a estas aportaciones en los artículos citados en nota 1.

⁴ *Teatro clásico español. Problemas de una lectura actual. (II Jornadas de Teatro clásico español, Almagro, 1979)*, Madrid 1980, p. 210. Vid. también en este volumen las intervenciones de otros especialistas en torno al tema (Ruiz Ramón, Rozas, Varey...).

mo las parodias conocidas del XVIII⁵. Esta afirmación, sin embargo, es muy provisional, pues necesario es señalar la carencia de un catálogo detenido de este tipo de obras para todas las épocas; en consecuencia, afirmaciones como la anterior tienen como fundamento las obras hasta ahora mencionadas por la crítica y, especialmente, por Salvador Crespo Matellán.

2. No incluimos entre las parodias del Siglo de las Luces a que hacemos referencia algunos de los denominados « melólogos »; estas piezas merecerían un tratamiento especial aunque, sin duda alguna, el elemento paródico está presente en muchos de ellos y logrado, por la propia estructura de las piezas, con recursos diferentes a los utilizados en las parodias convencionales.

3. El nombre fundamental de la literatura paródica teatral del XVIII es, claro está, don Ramón de la Cruz. Este autor es, no sólo el más prolífico, sino también el que, cualitativamente, debe figurar a la cabeza de los dramaturgos paródicos más importantes del XVIII, conformando con Monteser, Jerónimo de Cáncer, Muñoz Seca y Valle-Inclán, el grupo de autores dramáticos que deben encabezar cualquier estudio del género.

4. Si durante el siglo XVII la burla tiene como referentes obras y personajes que alcanzaron popularidad con Cervantes, Lope, Calderón y Guillén de Castro, entre otros (Don Quijote, El Caballero de Olmedo, Segismundo, El Cid...), y durante el siglo XIX y principios del XX son personajes de ópera o de obras muy populares (Don Juan Tenorio especialmente, pero también Juan José, Cyrano de Bergerac, el protagonista de *El gran galeoto...*), en la época neoclásica la parodia se dirige especialmente contra las tragedias, como ocurrió, sobre todo, en Francia durante este tiempo y sabida es, por ejemplo, la admiración de don Ramón de la Cruz por Marc-Antoine Legrand. Este es el caso, y permítasenos caer en el tópico, de *Manolo*, de *Inesilla la de Pinto*, o *El marido*

⁵ De todas maneras, también *El burlador de Sevilla* es motivo de parodia en el XVIII y, sobre todo, en Francia e Italia con obras cómicas grotescas y otras de carácter musical, es decir óperas cómicas. Vid. el artículo de C. Lázaro-Weis: *Parody and Farce in the Don Juan Myth in the Eighteenth Century*, en « Eighteenth Century », VIII (1983), pp. 35-48. La segunda parte de este trabajo está dedicada especialmente a *Don Giovanni Tenorio o il Dissoluto Punito*, de Goldoni.

sofocado, aunque necesario es recordar también piezas paródicas cuyos referentes pueden ser dramaturgos de la centuria anterior, como es el caso de *Castelvines y Monteses*, de Lope de Vega, *Los bandos de Verona*, de Rojas Zorrilla, e incluso *Los bandos de Sena*, también de Lope, títulos estos que pueden estar en el origen de *Los bandos de Lavapiés*, de don Ramón de la Cruz ⁶.

5. Las obras paródicas del XVIII son siempre breves y fundamentalmente sainetes, aunque el término no aparezca habitualmente al calificarlas. Efectivamente, encontramos denominaciones como « tragedia para reír o sainete para llorar » (*Manolo*), « tragedia burlesca » (*El marido sofocado*), « tragedia en menos de un acto » (*Zara*), « tragedia por mal nombre » (*El muñuelo*), aunque también « sainete trágico » (*Inesilla la de Pinto* y *Pancho y mendoza*). En cuanto a la extensión, estas obras están más cerca de los entremeses paródicos del XVII que de las comedias burlescas o de disparates, ya que mientras estas últimas oscilan entre poco más de 1.000 versos y más de 2.500 (la media es de 1.800 ⁷), las que conocemos del XVIII no sobrepasan los 600 versos y habitualmente no llegan a esa cifra.

6. En fin, y como antes he afirmado, no voy a entrar a exponer los procedimientos (lingüísticos y no lingüísticos), utilizados por los autores del XVIII para lograr sus parodias, que son, en general, los mismos que podemos encontrar en el siglo XVII. Sólo mencionaré una nota distintiva y es el aplebeyamiento de los personajes y del espacio dramático de estas obras dieciochescas ⁸, cosa que no sucedía en las comedias burlescas del XVII, como tampoco ocurría en los entremeses de carácter paródico de dicha centuria.

⁶ Vid. J.F. Gatti, *Prólogo a Ramón de la Cruz. Doce sainetes*, Barcelona, 1972, p. 19.

⁷ Vid. F. Serralta, *La comedia burlesca: datos y orientaciones*, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, París, 1980, p. 101.

⁸ Recordemos los personajes de *Manolo*: El Tío Matute, La Tía Chiripa, La Potajera, Mediodiente; recordemos sus oficios: tabernero, castañera, esterero, verduleras, aguadores...; y recordemos, en fin, el escenario de la obra: « calle pública, con magnífica portada de taberna [...] »

La actitud de los escritores neoclásicos frente a este tipo de piezas dramáticas es, naturalmente, de total rechazo y de crítica, pudiéndose encontrar testimonios en todas las polémicas sobre el teatro de la época. Nuestro interés ahora es ofrecer las ideas de uno de los más conspicuos representantes de esta actitud, ideas que se encuentran en un texto no poco sugestivo y valioso, tanto por su contenido como por las particularidades estilísticas y de composición que fácilmente pueden observarse. Nos referimos a la obra en prosa de Cándido María Trigueros *Teatro español burlesco, o Quijote de los teatros*, publicada con el seudónimo « Crispín Caramillo » y aparecida en 1802, ya muerto el autor⁹. Se trata de una obra de carácter crítico, pero presentada novelescamente, y siguiendo — como el título indica — la idea que se tenía en el siglo XVIII de la obra cervantina: Don Quijote es creado por Cervantes exclusivamente para combatir los libros de caballerías y el fin de la misma es hacer reír con las aventuras del héroe manchego¹⁰. Como veremos, se trata de una obra paródica

tres o cuatro puestos de verduras...», etc. Lo mismo en el resto de las obras.

La bibliografía crítica sobre Don Ramón de la Cruz es muy rica y hasta 1982 está recogida por F. Aguilar Piñal en su *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1983, II. Siguen siendo monografías fundamentales sobre el teatro de esta época las obras de I. L. McClelland, *Spanish drama of pathos, 1750-1808*, Liverpool, 1970, y R. Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, 1976.

⁹ Madrid, Imprenta de Villalpando, 1802. Se encuentra también en *El refranero general español*, de J. M. Sbarbi, Madrid, 1876, V, pp. 68-154. (Citamos en adelante por esta edición). Se conserva el manuscrito de este texto en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 17.491. Sbarbi justifica la inclusión de esta obra en su *Refranero* como consecuencia de los chistes y refranes que aparecen en la de Trigueros, recogiendo Sbarbi 109 de estos últimos al final de su texto, ordenados alfabéticamente.

¹⁰ Aguilar Piñal afirma: « Don Quijote era esencialmente un personaje extravagante, pero admirable en su intento de destruir algo tan absurdo como las novelas de caballerías. Es la voz de la razón contra la sinrazón y fantasía inverosímil. Por eso, es un héroe de ficción al que los hombres neoclásicos se apresuraron a ensalzar e incluso imitar en su intento de abatir la cultura barroca. » (*Cervantes en el siglo XVIII*, en "Anales Cervantinos", XXI (1983), pp. 153-164; la cita en p. 160). Vid., también del mismo autor, *Un comentario inédito del "Quijote" en el siglo XVIII*, en « Anales Cervantinos », VIII (1959), pp. 307-319. Se refiere a la disertación comparativa entre el *Telémaco* y el *Quijote*, presentada por Trigueros, en 1761, en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Nuestro autor escribió,

teniendo como referente otra parodia (el *Quijote*) con el fin de satirizar las parodias del XVII (y existentes también en el XVIII) que, fundamentalmente, tenían como referentes las obras dramáticas de nuestros principales autores clásicos.

El *Teatro español burlesco* está compuesto de una dedicatoria a Doña María Josefa Alonso Pimentel por parte de Don Manuel Salcedo, otra dedicatoria del autor a los « comediantes » que, en realidad, marca ya lo que será la novela, y dieciocho capítulos de no muy diversa extensión todos ellos. Trigueros se dirige a las gentes de teatro con esta dedicatoria y, efectivamente, sus afirmaciones resultan contundentes: « Ustedes son a quien principalmente debemos los españoles la opinión que en toda Europa tenemos de ser cuasi bárbaros en la erudición dramática: son ustedes las firmes columnas sobre que se sostienen la vulgaridad, y quizá los únicos que la componen... » (p. 73). Más adelante continúa: « Ustedes, en una palabra, tienen el alto honor de ser los corruptores de la misma multitud nacional, que están destinados a ilustrar... » (p. 74); para concluir: « En estas circunstancias me aprovecho del encargo de escribir esta dedicatoria, para suplicarles rendidamente que por el amor de su patria se corran y se avergüencen de haber hecho que se corrompa el teatro, sostenido y fomentado el mal gusto del vulgo, y puesto incesantemente nuevos obstáculos a la reforma que necesita este precioso ramo de nuestra literatura » (pp. 75-76).

La ejemplificación de estas ideas las llevará a cabo Trigueros en el retrato del octogenario « Crispín Caramillo », zapatero analfabeto y arquetipo del vulgo, pero espectador cotidiano desde los doce años de funciones públicas y particulares, obsesivo defensor del teatro barroco y que ha llevado al ánimo de sus dos también analfabetos hijos la afición — convertida casi en locura — por este tipo de obras y en contra de las ideas ilustradas, que son para él afectación, expresiones hinchadas y encorsetadores preceptos, atacando lo mejor del teatro español, representado por las obras dramáticas del XVII y, principalmente, por un tipo determinado de comedias, las denominadas burlescas. Después de cuatro

por otra parte, una continuación de *La Galatea*, que tituló *Los enamorados o Galatea y sus bodas* (1798).

capítulos dedicados a ofrecer ridículamente la crónica de sus ideas teatrales y el retrato de su familia, comienzan las aventuras de « Caramillo »: editar una serie de comedias burlescas para mostrar con ellas el valor de nuestro teatro clásico. El desfile de estúpidos tipos de la época, escondidos bajo ridículos nombres ¹¹, comenzará a partir del capítulo VIII y después de dedicar los inmediatamente anteriores a no pocas discusiones familiares con el propósito de encontrar el título adecuado para el volumen. Finalmente, la copia de doce comedias bajo el epígrafe *Teatro español burlesco* (recuérdese la colección de Ochoa) será llevada primero a Don Severo — ridículo escritor dedicado sólo a la sátira —, el cual se niega a buscar una cita para la *collectanea* y comenta desfavorablemente la idea crispiniana, y más tarde a Don Sincero Veraz que responde por carta al compilador para felicitarle por su idea: nada mejor para burlarse de los no pocos defectos del teatro áureo que la publicación de esas comedias; nada más a propósito que « purgar al teatro y la Nación de los dramas desatinados que ama, con otros dramas desatinados » (p. 116). Y Trigueros, siguiendo las ideas de la época, ya mencionadas, afirma que la fórmula es acertada, pues esa fue la utilizada por Cervantes para « purgar » a España de las historias caballerescas. Finalmente, y debido al coste de impresión, será sólo la versión paródica de *El Caballero de Olmedo* la que se decide imprimir, versión que, por cierto, bien conocida era por Trigueros, pues entre sus autográficos conservamos, al menos, el primer acto de esa bien conocida comedia burlesca ¹². *El Caballero de Olmedo*, única representación del *Teatro español burlesco* será impresa y pagada su edición por dos ilustres críticos de los desatinos barrocos, pues, insistiendo en ideas ya repetidas en el texto de Trigueros, no hay pensamiento más feliz que « curar disparates con disparates, y comedias extravagantes con comedias extravagantes ». Loco y la más perfecta personificación del vulgo es « Caramillo » para sus ilustrados mecenas; locos y dignos de lás-

¹¹ Sbarbi afirma en el Prólogo de este tomo V del *Refranero* que se trata de una obra en clave y que detrás de algunos personajes de ficción se podrían identificar personajes reales.

¹² Vid. F. Aguilar Piñal, *La obra "ilustrada" de Don Cándido María Trigueros. Avance bibliográfico*, en « Revista de Literatura », XXIV (1968), p. 36.

tima son ellos para el « Maestro Crispín ». Trigueros, con ironía, humor y un deje de amargura, deja a su personaje que se sienta feliz con sus desatinadas, vulgares y trasnochadas aficiones teatrales, dando fin a un alegato que podía haberse ofrecido por medio de un erudito tratado y que, acertadamente, el autor noveló a su cervantina manera.

Pero, volvamos al principio. Allí decía yo que las comedias burlescas, habitualmente llamadas de disparates en el siglo XVII, eran algo más que pura comicidad, lo cual ya es bastante, pues en otras ocasiones he señalado ciertas situaciones que podrían entrar a formar parte de una antología del Surrealismo. Al enfrentarnos con este tipo de obras en la segunda mitad del XVIII y primeros años del XIX nuestras opiniones siguen siendo las mismas, ya que, dejando aparte el juicio que merezcan estéticamente, este tipo de piezas dramáticas no sólo cumple una función importante como testimonio de una línea teatral que permanece a lo largo de nuestra literatura, sino que también representa en primer lugar, la cara (o el envés) de todo un grupo social que seguía y seguirá aplaudiéndolas, como, por último, podemos afirmar (y Trigueros muy inteligentemente así lo vio) que las parodias o comedias burlescas, precisamente por la última razón apuntada, persiguen, a través de la caricatura, de la mascarada, de la pintura, grotesca, de tipos y situaciones, ridiculizar unos gustos — una estética — determinados y defender, a través de otra estética, al grupo social que demanda en el escenario esas obras. Si ninguna obra literaria es « inocente » (e insistimos: no entramos a dar juicios de valor estrictamente estéticos), las comedias burlescas en absoluto tampoco lo son. La prueba más evidente es que un intelectual tan inquieto y preocupado como don Cándido María Trigueros constató sus efectos, eligiéndolas como testimonio preciso, aunque, reconozcámoslo, también extremado, de una práctica teatral, síntoma para él de una situación socio-cultural y moral de buena parte de la España de su tiempo¹³. Quizás soluciones precisas, después de esta denuncia, se encontraban en un documento que Trigueros escribió con el título *Dictamen sobre el mejor medio de*

¹³ *Ibidem*, p. 55.

reformular nuestro teatro, tanto en lo que toca al bello gusto literario como en lo perteneciente a la buena moral... Pero este texto, que cita Sempere desgraciadamente no lo conservamos¹⁴, aunque estamos seguros, las ideas fundamentales no son difíciles de imaginar y, por supuesto, estas ideas estarían en la línea habitual del pensamiento de Trigueros y complementarias de las expuestas en su *Teatro español burlesco*. Es una convicción que el autor no sólo expuso teóricamente, sino que también quiso poner en práctica con sus experiencias de autor dramático... Pero esta actividad merecería capítulo aparte.

¹⁴ Vid., referido al sainete y a la tonadilla, aunque puede extenderse a la comedia burlesca, el artículo de E. Palacios, *La descalificación moral del sainete dieciochesco*, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, 1983, pp. 215-233.