

1. LA SAGA PARÓDICA DE *LOS AMANTES DE TERUEL*

En las siguientes líneas nos proponemos trazar la descendencia paródica que desde mediados del siglo XIX en adelante experimentó una de las obras cumbres del Romanticismo teatral español: *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch. Al igual que sucede con el mito de Don Juan, el de los amantes procede de una leyenda medieval ya dramatizada en numerosas ocasiones, previas a la versión romántica, que, a su vez, ya fueron parodiadas en su momento¹. Sin embargo, la proliferación de parodias teatrales durante la segunda mitad del siglo XIX se explica por las versiones románticas que de los mitos llevaron a cabo Zorrilla y Hartzenbusch respectivamente, más que por los mitos en sí mismos. Esta circunstancia se encuadra en la corriente de parodias² sobre dramas románticos, tanto los de carácter conservador, de influencias alemanas, como los liberales, más afrancesados.

El Romanticismo como retórica ha sido fuente de parodias desde sus inicios. Sólo basta con aludir *Muérete... ¡y verás!* de Bretón de los Herreros, de fecha temprana: 1837. Mesonero Romanos parodió los convencionalismos del drama romántico en su artículo “El romanticismo y los románticos”, que narra la experiencia de su supuesto

sobrino en el campo de la creación teatral, quien había escrito *¡¡Ella!! y ¡¡él!!*, “drama romántico natural, emblemático-sublime, anónimo, sinónimo, tétrico y espasmódico”. Que este fenómeno paródico no fue efímero es constatable. De 1884 data el sainete de Ricardo de la Vega *La abuela*. En términos generales es una parodia de las comedias de enredo, pero del sainete se desprende una acción secundaria en la que intervienen el padre Don Casto, su hija Isabel y el pretendiente de ésta, Diego. El sentido de esta acción secundaria reside en la parodia del Romanticismo (nombres como Diego e Isabel son, a su vez, harto significativos), tanto en sus situaciones (suicidios, anagnórisis

¹ A tal efecto, basta consultar la parodia de Vicente Suárez de Deza, *Los amantes de Teruel*, del siglo XVII, recogida y analizada por Salvador Crespo Matellán en su clásico libro *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

² Todas las parodias que citemos a lo largo del artículo, a excepción de las que indique lo contrario, han sido editadas por mí y publicadas en la página electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com).

fatales) como en su estilo y lengua. Todavía en los inicios del siglo XX, en 1904, se estrenó en el almeriense Teatro Variedades el "disparate cómico-bufo-espeluznante" *¡¡Horror, terror y furor!! o víctimas a granel*, de Manuel Arboledas, donde se reúnen todos los tópicos románticos más epatantes, sintetizados magistralmente en el exclamativo título³. Desde las primeras parodias románticas hasta las últimas, todas se ensañan con los elementos más radicales del movimiento, ya esbozados por Bretón de los Herreros: muertes de manos airadas, raptos, conatos de estupor, rufianismo, meretrecismo, fanatismo, furias del abismo y, en fin, un Romanticismo que se excede a sí mismo⁴. Muy pronto cuajó la propuesta que ya en 1832 realizó El Literato Rancio (seudónimo) en la revista *Cartas Españolas*: "Si Cervantes acabó con los libros de caballerías, ahora haría falta otro Cervantes para acabar con la literatura romántica"⁵. Pero pronto se perdería agresividad, en pro de las parodias lúdicas, cuyo fin estribaba en la mera diversión a raíz de sacar a la luz los defectos y excesos románticos.

Si la retórica romántica ya supuso un filón importante para la labor de los parodistas, aún más juego dieron los dramas románticos a título individual. Cada una de las obras cumbres del teatro romántico tuvo que convivir en los escenarios con su

trasunto paródico. *El trovador* de García Gutiérrez dispone de tres parodias conocidas: la que realizó el mismo García Gutiérrez, titulada *Los hijos del tío Tronera*, representada en 1849, la que en 1889 escribiera Federico Montañés, con el título de *El esquilaor*, y la parodia en catalán *Lo cantador*, de Serafi Pitarra, estrenada en 1864. El drama histórico *Macías o el doncel de Villena* de Larra fue puesto en solfa por Ramón Franquelo en *Matías o el jarambel de Lucena* (1850)⁶. *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas fue caricaturizada en *Rábano el sastre o la fuerza de las tijeras*, parodia anunciada por *La Época* en 1850, pero de la que nada sabemos⁷. El *Don Juan*

³ Que los tres sustantivos en cuestión (horror, terror y furor) sirvieron de lema de las parodias románticas está fuera de toda duda cuando los vemos repetidos en obras varias y en artículos de crítica literaria. Por citar un ejemplo, en *La Iluminada*, parodia de la ópera *La bruja*, tres personajes citan respectiva y consecutivamente los tres mencionados sustantivos en un momento de clímax dramático.

⁴ Recogido por Vicente Llorens en *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1979.

⁵ Citado por Vicente Llorens en su libro ya mencionado, pág. 225.

⁶ Esta parodia apareció recogida en el volumen *Risas y llanto* (1850), sin que podamos constatar si llegó a ser estrenada.

⁷ La información sobre esta parodia la aporta Ana María Freire López en su artículo "El teatro se ríe de sí mismo: las parodias de los dramas románticos", publicado en *Romanticismo 5 (La sonrisa romántica)*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 113-115.

Tenorio de Zorrilla sufrió la deformación paródica más variopinta de la historia del teatro español, hasta el punto de que sólo el mito, y de forma muy lejana, era rastreado en las parodias⁸. Más reducido fue el proceso paródico que experimentó la obra que aquí nos ocupa, *Los amantes de Teruel*. De 1848 data *Los amantes de Chinchón*, escrita en colaboración por Juan Martínez Villergas, Miguel Agustín Príncipe, Gregorio Romero Larrañaga, Eduardo Asquerino y Gabriel Estrella⁹. Un año más tarde, en 1849, Mariano Pina Bohigas estrena *Estrupicios del amor*, detrás de la cual se halla igualmente el drama de Hartzenbusch. Y en 1867, en plena efervescencia de los Bufos de Arderius, se representa *Los novios de Teruel*, de Eusebio Blasco. Estas tres parodias serán las que focalicen a partir de aquí nuestra atención¹⁰.

Dice Gabriel Merino en el epílogo de *Currillo el esquilaor*, parodia de la comedia de Moreto *San Franco de Sena*, que "el meterse a parodiar / las obras de gran valer / es su fama enaltecer / más que sus faltas pintar". Es interesante esta afirmación, porque de ella extraemos las siguientes ideas:

a/ son objetivo prioritario de los parodistas las obras meritorias, de reconocido prestigio, porque favorecen la correcta consecución del modelo de comunicación establecido en la parodia dramática, en el que la competencia teatral del espectador (pieza clave del modelo) es requisito básico a efectos de participación en el acto lúdico propuesto;

b/ la parodia enaltece el subtexto paródico, le rinde homenaje. En cierto sentido, el número de parodias que sea capaz de generar una obra constituye un barómetro objetivo del éxito y popularidad de la misma;

⁸ Para la parodia del mito donjuanesco puede consultarse como primera aproximación la antología de Carlos Serrano (ed.) *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.

⁹ No tenemos constancia de que esta parodia fuera estrenada. Por la fecha de 1848 podemos pensar que la censura evitó la subida a escena de este texto, cúmulo de inmoralidades. Además, tres de sus autores (Martínez Villergas, Romero Larrañaga y Agustín Príncipe) eran objeto de veto por una de las revistas de más peso institucional: *La Censura*. No es, por otra parte, descabellado pensar en representaciones clandestinas. Sin embargo, sólo sería una hipótesis, de momento injustificable, que esta parodia fuera estrenada clandestinamente.

¹⁰ Salvador Crespo Matellán recoge en su catálogo otra parodia de la obra de Hartzenbusch. La escribió Ángel María Segovia, con el título de *El amor de un boticario* (1872). En 1887 la refundió bajo el título de *Isabel y Marsilla*, siendo estrenada ese año. Sin embargo, el mismo Crespo Matellán recoge la siguiente afirmación de Palau: "no tiene de *Los amantes de Teruel* más que el título, con ligerísimas referencias a Isabel y Marcilla" (en el libro ya citado de Crespo Matellán, pág. 87). No hemos centrado,

c/ no es intención del parodista sacar a la luz los defectos del drama parodiado, porque no pretende desterrarlo de los escenarios. No es sencillo que una obra meritoria acabe cayendo por la presión de las parodias, pues de éstas sólo se extrae una idea de homenaje hacia la obra ya consolidada.

Si aplicamos estos rasgos al drama de Hartzenbusch, obtenemos los siguientes resultados:

a/ ya en 1848, fecha de la primera parodia de las tres citadas, es un drama consolidado en los escenarios. No se trata de una parodia oportunista¹¹ que remede el drama tras un éxito circunstancial el mismo año del estreno, sino que aparece más de diez años después del estreno. Ello implica que en 1848 el drama de Hartzenbusch sigue vigente escénicamente y forma parte del acervo teatral de los espectadores, cuya competencia les permitiría reconocer el subtexto y descifrar el juego paródico planteado. Esta circunstancia se podría tildar de hipotética a causa de la no puesta en

escena de *Los amantes de Chinchón*. Sin embargo, sólo un año más tarde, en 1849, sí se representó *Estrupicios del amor* en el madrileño Teatro Español, de modo que constataríamos la popularidad de la leyenda de los amantes y su perduración escénica, que la convertirían en una de las obras "de gran valer";

b/ que de la versión romántica de los amantes se hayan compuesto tres parodias dramáticas, y una más sobre la leyenda (la de Ángel María Segovia), a lo largo de un período laxo de tiempo, no circunscrito a un éxito ocasional como hemos referido, supone una valoración objetiva del reconocimiento social del subtexto y un homenaje a esa trayectoria escénica consolidada;

c/ es más discutible que los parodistas no pretendan "pintar" los defectos del drama romántico en cuestión. No son desconocidos los errores de diverso orden (histórico, dramático, argumental) que presenta *Los amantes de Teruel*, ya manifestados

por tanto, nuestra atención en esta obra, aunque es evidente que se encuentra en la línea paródica esbozada, donde se aprovecha la competencia teatral del público.

¹¹ El género de la parodia teatral posee en la mayoría de los casos un carácter oportunista, porque se hace eco de éxitos ocasionales, muy circunscritos a un marco espacio-temporal acotado, sin que años más tarde trasciendan ni la parodia ni el subtexto parodiado. Sería, por ejemplo, el caso de *Guasín*, de Salvador María Granés, parodia de la ópera de Bretón *Garín*. Es obvio que tras el triunfo ocasional de la ópera, el ingenioso parodista se afanase a componer la parodia en aras de aprovechar la circunstancia, pues años más tarde no han trascendido ni la ópera ni su parodia.

por sus editores, entre ellos Carmen Iranzo¹². De ellos, por supuesto, se hacen eco los parodistas. ¿Con qué intención? Quizás no para ridiculizar ni desterrar el drama, ya consolidado escénicamente, pero sí para, a través de la puesta al descubierto de esos errores, buscar un efecto hilarante en el espectador. Los parodistas del drama de Hartzzenbusch no pretenden arremeter contra esos defectos, sino que, en todo caso, pueden fustigar la solución pasional que se desprende del drama. En este caso pasaríamos del terreno de la parodia al de la sátira¹³, porque se trata de un fenómeno con repercusiones sociales¹⁴. Referencias de carácter satírico habría que buscarlas en las “moralejas” aparecidas al final de cada una de las tres parodias. *Los amantes de Chinchón* finaliza con la descalificación de los paródicos amantes:

DIEGO [...] tumba artística
se conserva en Chinchón del heroico
afecto de este par de energúmenos,
que fueron en amor dos fenómenos.

Pina Bohígas es aún más escueto y termina con el verso “¡¡¡Lo que es una pasión contrariada!!!”, después de las paródicas muertes de los amantes. Blasco es mucho más explícito en este sentido y apela directamente a los espectadores:

DON PEDRO Aprendan los embobados,
aprendan aquí a querer
y aprendan a no morirse
de este modo tan soez.
[...]
Con un pliego de aleluyas
que lo podremos vender
para escarmiento de amantes
y encanto de la niñez.

¹² Véase su edición en Cátedra (Madrid, 1998).

¹³ Si la parodia es aplicable a la estricta relación metatextual, la sátira lo es a la referencial o extratextual. Sobre la delimitación de ambos géneros son interesantes los libros de Hutcheon, *A theory of Parody*, London, Routledge, 1986, y el de Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, New York, CUP, 1990, así como el artículo de Issacharof “Satire, parodie, ideologie ou le serieux du comique”, en *Lieux comiques ou le temple de Janus (essai sur le comique)*, París, José Corti, 1990, pp. 15-30.

¹⁴ Hablamos de repercusiones sociales pero no en un sentido de causa-efecto de la obra de Hartzzenbusch. Nos referimos a ese ambiente de fugas por amor, suicidios pasionales, duelos de honor... que queda reflejado en periódicos y revistas de la época. Según la *Revista del mes*, dirigida por Fernández de los Ríos, sabemos que en enero de 1847 hubo en España varios suicidios, muchos desafíos y un raptó (datos extraídos del clásico libro de Vicente Llorens, *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1979). Revistas más tardías como *La Ilustración Española y Americana* o *La moda elegante* (disponibles en la Hemeroteca Municipal de Madrid) también se hacían eco de esta clase de noticias. Los parodistas entendían que los dramas románticos amparaban conductas pasionales y que por ello eran fustigables.

[...]
CABALLERO Muertos quedaron de amor,
¡qué tontería, señor!

DON PEDRO Eso le pasa al que siente
superabundantemente.

DON MARTÍN Quererse poquito y bien,
y con cierto ten con ten.

TODOS Aprendan en esta historia,
y aquí paz y después gloria.

Vemos, sin embargo, que estas consideraciones no van dirigidas contra el drama de Hartzenbusch, sino que apuntan al fenómeno social del que hemos hablado en la nota quince, según el cual vimos que suicidios, raptos, duelos y demás conductas pasionales no eran sucesos extraños o esporádicos. A este aspecto se circunscribiría la intención satírica de los textos, sin que pase de ser una simple moraleja de dudosa eficacia; máxime, porque nos hallamos en el terreno de la comicidad, no del humorismo. Otras referencias satíricas habría que entenderlas no desde el conjunto de la parodia, como las anteriores, sino desde la puntualidad del "alfilerazo"¹⁵ o pequeño guiño crítico, mediante el cual los autores se hacen eco de fenómenos extraliterarios desde un prisma burlesco.

Queda claro que las tres obras manejadas poseen una intención principalmente paródica, de ahí su adscripción genérica. No son "parodias puras"¹⁶, porque introducen elementos de sátira, pero la razón de ser de las tres parodias nace de la existencia del drama romántico *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch. A él se refieren desde la perspectiva lúdica que domina el género paródico. A continuación justificaremos esa dependencia respecto del subtexto romántico y veremos, al mismo tiempo, las diferencias entre las parodias estudiadas a la hora de remedarlo.

¹⁵ Así en términos de Salvador María Granés, parodista muy prolijo de la segunda mitad del siglo XIX. Esta modalidad crítica cae en la asistematicidad, pero puede llegar a ser efectiva según su nivel de presencia a lo largo de la representación. Con frecuencia responde a intereses conservadores, a fin de evitar conductas radicales de carácter liberal o anarquista. Obviamente, ello dependerá de la posición ideológica del parodista, pero sabemos que un alto porcentaje de autores "populares" preconizaban ideas conservadoras. Para aproximarse al fenómeno de los productos populares como vehículo de ideologías conservadoras puede consultarse el manual de Serge Salaün *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, así como su artículo "El género chico o los mecanismos de un pacto cultural", en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 251-256.

¹⁶ Noción fijada por Issacharof en su capítulo ya citado.

Al trabajar los textos hemos constatado la tendencia a la apertura creativa de los parodistas conforme nos alejamos de las fechas del estreno del drama romántico. Si *Los amantes de Chinchón* se encasilla en la categoría de parodia literal, porque sigue prácticamente paso a paso el drama romántico en todos sus niveles, *Los novios de Teruel* responde a la categoría de parodia abierta de motivos¹⁷, donde el grado de creatividad de Eusebio Blasco se equipara al de destrucción (deconstrucción) paródica. *Estrupicios del amor* se sitúa a medio camino entre ambas categorías, a pesar de que la aproximáramos más a la parodia literal, porque su esquema argumental y de motivos, así como sus personajes (ambos niveles constituyen los parámetros prototípicos a efectos de adscribir la parodia a una u otra categoría), se mantiene muy fiel al drama romántico; evidentemente, desde el prisma paródico. Repasaremos los diferentes niveles de actuación paródica para especificar, según dijimos más arriba, las singularidades de cada parodia y su grado de vinculación al subtexto remedado.

2. ACTUACIÓN PARÓDICA EN EL NIVEL TEXTUAL

2.1. Títulos

Un primer nivel de metatextualidad paródica corresponde a los títulos y subtítulos. *Los amantes de Chinchón* y *Los novios de Teruel* manifiestan abiertamente cuál es el subtexto parodiado (una de las características del género paródico), de modo que el lector y / o espectador sabe de antemano qué tipo de obra se va a encontrar. No sucede así en *Estrupicios del amor*, donde ni siquiera el subtítulo apunta al drama romántico del que es parodia¹⁸. En este sentido es la parodia de Pina Bohígas la que más esconde el juego metatextual, frente a la explicitud de las dos parodias restantes. Sin embargo, recordemos que sólo circunscribíamos *Los novios de Teruel* a la categoría de la parodia abierta; ello es así porque el nivel de actuación paródica en títulos y

¹⁷ En mi proyecto de tesis, *La parodia dramática en España durante la segunda mitad del siglo XIX: antología de textos e interpretación crítica*, fijé tres variantes dentro de la categoría de parodia abierta: la parodia de motivos (argumentales y temáticos), la de escenas y la del mito. Dicho proyecto, subvencionado por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, puede consultarse en la biblioteca de esta institución.

¹⁸ Ésa es la causa de que hasta el momento nadie haya señalado que Pina Bohígas parodia *Los amantes de Teruel*. Crespo Matellán la recogía, pero sólo porque el título presentaba un elemento notable de

subtítulos no es determinante para esa adscripción categorial, pues la explicitud que se desprende del esquema argumental, de los motivos temáticos y de los personajes en *Estrupicios del amor* revela la procedencia del subtexto, que se ha seguido muy de cerca, sin apenas concesiones a la creatividad, a pesar de que el título oculte ese origen. Reconocemos fácilmente la naturaleza paródica de la obra, identificamos el subtexto parodiado y observamos la ausencia de una fase inventiva relevante, de ahí que el aspecto cifrado del título no sea motivo de adscripción de la parodia al grupo de las abiertas. Aunque es una circunstancia que nos empuja a concederle un grado más de invención, y menos, por tanto, de literalidad, que *Los amantes de Chinchón*.

Ninguno de los tres títulos carece de *parodicidad*, sea ésta más o menos implícita. Los dos más explícitos presentan unas modificaciones semántico-pragmáticas evidentes, a la par que efectivas desde el prisma paródico: la sustitución del lugar de los hechos de Teruel a Chinchón en la obra de Martínez Villergas (*et alii*) y la relación de novios en vez de amantes en la de Eusebio Blasco. ¿Qué implicaciones nacen de esos cambios? En la parodia de 1848 la modificación no es arbitraria. Chinchón es cuna de bebidas alcohólicas y, especialmente, de aguardiente. Los autores nos preparan un espacio de alcoholismo, del que los personajes no reniegan: así hay que entender la predilección por la taberna, donde Perote Asadura, en estado de embriaguez, había entregado la mano de su hija Ruperta a otro pretendiente, o el olor a aguardiente que desprende ésta cuando la encuentra Diego. Además, el cambio de Teruel a Chinchón supone una pérdida de ese aspecto misterioso, legendario, medievalizante de la leyenda de los amantes, pues Chinchón (al menos para el marco madrileño, donde está editada la obra) responde a una realidad muy próxima, imposible de idealizar.

Otro tipo de implicación se desprende del título de la parodia de Eusebio Blasco. Aquí se mantiene la localidad de los hechos y, por tanto, esa aureola de misterio e idealismo romántico. Sin embargo, ha cambiado el estado de amantes por el de novios. Desde el punto de vista semántico, esta modificación implica la pérdida de los semas relativos a los campos de la pasión, la espontaneidad, el riesgo, el romanticismo en una palabra, en detrimento de los semas inherentes a novios: la rutina y la estabilidad.

parodicidad (el término *estrupicios*) y el subtítulo rezaba "tragedia burlesca". Es obvio que no leyó el texto, ya que sus referencias metatextuales al drama romántico son evidentes.

Blasco propone, por tanto, unas relaciones menos poéticas, menos románticas, más “vulgares”.

Estrupicios del amor es el más implícito, como vimos. No significa que carezca ni de *parodicidad* ni de metatextualidad. La *parodicidad* es explícita, pero la metatextualidad es implícita. Un título así responde a una intención paródica evidente, con la que se pone en solfa la temática amorosa, al burlarse de las consecuencias que produce. Sin embargo, la metatextualidad es implícita porque en ningún momento se da a entender de antemano que es una parodia de *Los amantes de Teruel*. Sólo cuando se desarrolla la acción identificamos esa relación metatextual. Y a partir de este dato, y desde el conocimiento del final trágico de la leyenda, entendemos cuáles son los *estrupicios* de los que habla Pina Bohigas. Existe, pues, una relación metatextual entre el título de la parodia y el desenlace del drama romántico, pero hasta que no disponemos de las evidencias, esa relación permanece implícita, al contrario que sucede en los títulos de las otras dos parodias.

2.2. Esquema argumental y motivos temáticos

Un segundo nivel de actuación paródica recae en el esquema argumental y los motivos temáticos. Para su desarrollo nos valdremos de una tabla contrastiva elaborada según las siguientes pautas: en la primera columna aparecen los datos de ubicación y fecha de la acción dramática y el esquema argumental y de motivos, según actos y escenas, del drama romántico; en las tres columnas restantes aparecen las correspondencias con cada una de las parodias, ordenadas de izquierda a derecha según el criterio cronológico (es decir, si en la fila del acto III, escena III (AIII, EIII), primera columna, aparecen en la segunda columna EIX, EX, en la tercera EVIII y en la cuarta CII, EIV, significa que el desarrollo argumental y temático de la escena III del acto III de *Los amantes de Teruel* recibe su tratamiento paródico en las escenas IX y X de *Los amantes de Chinchón*, en la VIII de *Estrupicios del amor* y en la IV del cuadro II de *Los novios de Teruel*). La última fila de la tabla sólo afecta a las columnas de las parodias, porque en ella recogemos las escenas que presentan elementos argumentales creativos, ausentes del drama romántico. Veamos la tabla:

<i>Los amantes de Teruel</i> (1837)		<i>Los amantes de Chinchón</i> (1848)	<i>Estrupicios del amor</i> (1849)	<i>Los novios de Teruel</i> (1867)
Espacio: AI Valencia; AII, III y IV Teruel		Chinchón	Churriana	Teruel
Época: 1217		sin fecha	184...	sin fecha
AI	EI: Zulima enamorada de Diego, preso en cárcel			
	EII: El espía Osmín descubre pliego de Diego			
	EIII: Turbación de Zulima			
	EIV: Diego relata su linaje, su amor por Isabel, el rival que tuvo, el plazo dado, las guerras en que luchó, la herencia y su captura. Amenazas de Zulima, que le exige su amor.	EI, EV, EVIII, EX	EI	CI: introd., EI, EIII, EVII, EVIII, EIX
	EV: Osmín promete libertad a Diego si le ayuda contra los conspiradores.			
	EVI: Adel da cuenta de la traición de Zulima. Osmín vengativo, Diego clemente. Lucha.			
AII	EI: Regreso de D. Pedro. Habla de Azagra. Se interesa por el plazo. Tristeza de Isabel.			
	EII: Si no llega Diego, la boda será con Azagra. D. Pedro le dio la palabra.		EI	
	EIII: Martín y D. Pedro enemigos.			CI, EV
	EIV: Posibilidad de duelo, aunque Martín sale de enfermedad.	EI		

	EV: Olvidan el duelo y se profesan amistad. No saben de Diego. A D. Pedro le pesa haber dado su palabra a Azagra.	EI		CI, EVII
	EVI: Margarita le aconseja a Isabel que tome a Azagra por esposo. Ésta lo rechaza en alegato pasional. Margarita cede.	EII	EI, EII	
	EVII: Aparece Azagra.	EIII	EII	
	EVIII: Margarita avisa a Azagra que Isabel no lo quiere. Chantaje de Azagra por el asunto de Roger de Lizana..	EIV	EIII	
	EIX: Tristeza de Isabel. Llega Zulima disfrazada.	EII, EV	EV	
	EX: Falacias de Zulima y desmayo de Isabel.	EV	EVI	
	EXI: Tristeza de Isabel, que informa a su madre.	EVI	EVII	
	EXII: Rechazo inicial de Azagra, pero Isabel piensa en honor materno y cede.	EII	EVII	
	EXIII: Dilema de la madre.	EIII	EIV	
AIII	EI: Preparativos de boda. Isabel recuerda la promesa que hizo a Diego.		EI	
	EII: Azagra le asegura a Isabel libertad en su matrimonio. Turbación.	EVII	EVIII	CII, EVI
	EIII: Martín da fe de que su hijo no llega en el plazo. Tristeza.	EVIII	EIX, EX	CII, EIV
	EIV: Martín pesaroso.	EVIII		
	EV: Llega Adel e informa de Diego.			CII, EVII

	EVI: Margarita sabe también que Diego viene, pero ya es tarde.			CII, EIII
	EVII: Diego atado a un árbol por bandoleros.	EIX		
	EVIII: Zulima, vengada, le da cuenta de la boda.	EX		
	EIX: Tristeza de Diego.			
	EX: Adel buscando a Zulima.	EX		
	EXI: Martín libera a su hijo y le confirma que se ha hecho la boda. Furia de Diego, que clama venganza.		EXII	CII: introd., EI, EII
AIV	EI: Deliberaciones sobre el futuro de Zulima y preocupación por posibles represalias de Diego.		EXIII	CII, EVIII
	EII: Teresa informa de que Diego y Azagra marchaban al cementerio a retarse.			
	EIII: Turbación de Isabel.			
	EIV: Adel revela a Isabel el engaño de Zulima. Reacción de Isabel.	EXI	EXIV	
	EV: Cometido de Adel.	EX		
	EVI: Diego triste, pero feliz porque va a ver a Isabel.	EXIII		CII, EI
	EVII: Encuentro de los amantes.	EXIII	EXVI	CII, EIX
	EVIII: Hundimiento de Diego.	EXIII	EXVI	CII, EIX
	EIX: Cercan la casa buscando a Diego. Isabel lo esconde.			
	EX: Adel ha matado a Zulima.	EX		
	EXI: Muerte de los amantes.	EXIV	EXVII	CII: EIX, EX

EIX, EXI, EXII, EXV	EXI, EXIII, EXV	CI: EII, EIV, EV, EVI, EIX, EX, EXI, EXII, CII, EV
---------------------	-----------------	--

De los resultados de la tabla extraemos algunas consideraciones relevantes para el desarrollo de la actividad paródica en este segundo nivel que analizamos. Como ya habíamos apuntado, justificamos el carácter más literal de *Los amantes de Chinchón* a la hora de remedar paródicamente el drama romántico. Las escenas y motivos de la obra de Hartzbusch se encuentran en un porcentaje muy elevado desarrollados desde la perspectiva paródica en esta pieza de 1848. Al otro extremo, se encuentra la parodia de Eusebio Blasco, que según comprobamos recoge los motivos principales del drama a efectos de su reconocimiento y los distribuye a través de una acción construida desde la creatividad. Mariano Pina, por su parte, sigue igualmente muy de cerca la obra romántica, pero no tiene en cuenta varias de sus escenas (por ejemplo, el episodio acontecido en el bosque próximo a Teruel, donde Diego permanece retenido¹⁹), que sí ofrecen un juego paródico muy efectivo para los autores de *Los amantes de Chinchón*. El autor de *Estrupicios del amor* restringe más la trama, así como algunos personajes. Esta circunstancia, unida a la metatextualidad implícita del título y a las deformaciones de los nombres de los personajes, nos impide encasillarla en la categoría de la parodia de Martínez Villergas, aunque el seguimiento tan próximo de las principales situaciones argumentales y de sus motivos la aproxima más a ella que a la zarzuela bufa de Eusebio Blasco.

Otra circunstancia evidente, que se desprende de los resultados de la tabla contrastiva, es la constatación de la relevancia del acto I del drama romántico en el desarrollo de las parodias. Ninguna de éstas ubica parte de su acción fuera de la localidad escogida para ella (sea Chinchón, Churriana o Teruel) y parece, por ello, que ese primer acto del drama romántico no tenga remedo paródico en la saga de obras que analizamos. Sin embargo, observamos que la escena IV del acto I de *Los amantes de Teruel* aparece referida en las tres parodias. Su contenido se distribuye incluso a través de varias escenas en las parodias: en *Los amantes de Chinchón* está repartido por cuatro

escenas y en *Los novios de Teruel* por seis. La relevancia de esa escena se entiende por los datos que aporta: Diego habla de su linaje, del amor que le profesaba a Isabel, del rival rico con el que tuvo que competir, del plazo que le otorgó Don Pedro para obtener fortuna y regresar, de las guerras en las que combatió en pro del cristianismo, de la herencia que le dejó un francés albigense al que salvó la vida y de su captura a manos de piratas moros al volver a España. Este cúmulo de sucesos tan rocambolescos debía ser aprovechado por los parodistas y, con el objeto de recuperarlos, éstos se han valido de diversos recursos: poner en boca de otros personajes el relato de esos sucesos, llevándolos a la deformación grotesca (véanse los monólogos de Martín (EI) en *Los amantes de Chinchón* y de Garrapata (EI) en *Estrupicios del amor*); o hacer que el propio Diego lo relate en un tono afectado y cursi, exageradamente sentimental (así en las escenas del cuadro I de *Los novios de Teruel* indicadas en la tabla). Así pues, constatamos la relevancia a efectos de actuación paródica en el nivel argumental y de motivos que posee el primer acto del drama romántico.

La modificación argumental es una de las técnicas fundamentales que emplea el parodista para posicionarse ante el subtexto escogido; en este caso, ese posicionamiento se traduce en la creación de un ambiente de hilaridad a costa de lo extremado de la leyenda de los amantes. Uno de los elementos desencadenantes de la tragedia es el plazo de seis años y una semana que Don Pedro otorga a Diego para que reúna fortuna y regrese con ella para casarse. Esa situación es remedada de forma muy dispar: en *Los amantes de Chinchón* nos encontramos en el último día del plazo (de seis años en palabras de Perote y de diez según Diego), que expira a la una del mediodía, y si Diego no llega, "¡Que se jorobe!" (EVIII), en palabras de su padre, Martín. Pina Bohígas también concede un plazo de seis años, durante el cual "no daría mi mano / a *denguno* que no se la pidiera" (EI), y la prueba de que el plazo ha expirado la constituye una jumenta ("si *güelve* y ha cerrado la jumenta, / que un año tiene [...] / se acabó todo" (EI)). Eusebio Blasco va más lejos, jugando con la idea de la infidelidad. Al despedirse los soldados de sus novias, éstas fijan un plazo de quince días para que regresen; por ello el comentario: "Me parece a mí que estas chicas / nos van a dar pasaporte" (CI, introd.). Suben el plazo a cuatro meses y, al final, Don Pedro le otorga a Diego un total

¹⁹ Esta ausencia se comprende si barajamos la posibilidad de que Mariano Pina trabajase con la edición del drama romántico aparecida en 1849, de la que desaparece el episodio de los bandoleros (además de algunos ligeros cambios).

de veintisiete años, que, según Diego, "muy poco es" (CI, EVIII). De hecho, tras los veintisiete años, los soldados vuelven "viejos, feos, sin ropa y sin dinero" (CII, EI) y, para más casualidad, sólo faltan catorce minutos para que expire el plazo.

Mientras que las parodias de 1848 y 1849 juegan metatextualmente con el esquema argumental literal del drama romántico, a excepción de alguna omisión en la obra de Pina Bohígas, según apuntamos arriba, y remedan las situaciones más extremas de aquél (las falacias de Zulima, el chantaje de Azagra, la infidelidad de Margarita, la emboscada campestre a Diego...), la parodia de Blasco se desenvuelve creativamente imaginando en el cuadro I la despedida del amante, que marcha a la guerra, y la llegada en el cuadro II veintisiete años después. Al eliminar Blasco los referentes paródicos de los personajes de Margarita y Zulima se despegan del esquema argumental del drama romántico, pero nunca de tal modo que se pierda el origen del subtexto parodiado; de hecho, las situaciones del plazo otorgado, la promesa de casamiento, las relaciones establecidas entre Isabel, el Novio, Don Pedro y Don Martín, el tema de la guerra, la consumación de la boda y el desenlace trágico apuntan directamente a la leyenda romántica, a la que únicamente el autor le añade algunas situaciones de extrema cursilería a fin de marcar el ambiente en el que se desenvuelven los antihéroes paródicos.

Más juego paródico plantean los motivos temáticos del drama romántico, extensibles a una notable parte de la producción romántica. Podemos resumirlos en el tema del honor y de la honra, el idealismo romántico y el sentimiento, y la inevitable muerte. Los parodistas de las obras que analizamos los radicalizan a fin de rebasar la tenue frontera que delimita las parcelas de lo trágico y lo cómico, así como las de lo verosímil y lo inverosímil. Después de traspasar esa frontera, la trascendencia romántica sucumbe a la frivolidad y al artificio, sin que ello genere consecuencia alguna a efectos de vigencia escénica de los principales exponentes teatrales románticos, según las causas ya expuestas más arriba.

En *Los amantes de Teruel* se desarrolla el tema del honor en diversos lances. Esta virtud, en el drama romántico, depende exclusivamente de la propia conciencia y determina la actitud de Isabel, por la que en aras de salvaguardar la imagen de su madre acepta a Azagra por esposo. Margarita ve asegurado su honor y, a su vez, Don Pedro cumple la palabra que dio a Azagra. Sólo será Isabel quien no cumpla la palabra que dio

a Diego de que o era suya o de nadie. Este entramado de sucesos de honor y honra no es desaprovechado por los parodistas, que encuentran en él un filón para las degradaciones. Ya suponemos que en el marco de alcoholismo de Chinchón el honor y la honra son nociones ridículas y sin sentido. De hecho, tras confesar Maquica a Ruperta su desliz con un cacharrero, ésta responde:

RUPERTA [...] ¡Si supondría el zamarro
que era tu honor un cacharro!
MAQUICA Vaya un símil el de mi hija... (EII)

Y no muestra Ruperta ninguna preocupación por la embarazosa situación de su madre. Es más, ella seguirá idéntica conducta, pues una vez casada forzosamente con Visagra, clama una apología del *ménage à trois*, con veladas referencias eróticas según la interpretación que le otorguemos al apellido del amante: “vuela, mi Morcilla, vuela, / porque en la misma cazuela / que comen dos comen tres” (EXII). Sin embargo, al llegar Diego, Ruperta actúa no en consecuencia con su naturaleza sino remedando el desenlace del drama romántico. Compárese el fragmento de Hartzzenbusch con el de Martínez Villergas:

ISABEL Ya lo ves, no soy mía; soy de un hombre
que me hace de su honor depositaria,
y debo serle fiel [...]
DIEGO No sigas, basta.
RUPERTA [...] yo no soy mía
y las esposas son depositarias
del honor de los hombres.
DIEGO Así anda ello. (EXIII)

Estrupicios del amor sigue muy de cerca la deformación paródica del honor y la honra de *Los amantes de Chinchón*. Moscarda fue igualmente infiel a Camaleón y del “gatuperio” que cometió con Rabilargo el feo tiene pruebas Traicionero (una trenza y una liga), con las que la chantajea, a fin de que favorezca su boda con Garrapata. El interés de Moscarda de preservar su honra preside su reacción al chantaje: “¿Conque es *dicir* que estoy en el aprieto / de *entriegar* a la niña o deshonrarme?... / La *entriegaré*” (EIV). Al conocer Garrapata el desliz de su madre, comenta: “Buen emplasto. / ¿Queréis que pague yo tracamundanas / en que no tuve parte?” (EVII); pero cede, al

y hace falta agua, mucha agua.
DON PEDRO (**Furioso.**) ¿Agua, infame?
DON MARTÍN Sí, por cierto.
DON PEDRO ¿Agua? ¡Tú quieres matarme
a disgustos! (**Arremetiéndole.**) (EVII)

Y siguen riñendo hasta que de pronto, y con mucha tranquilidad, según reza la acotación, cesan de batirse y departen amigablemente.

No presenta novedad en el terreno de la actuación paródica la ruptura de la palabra que Isabel dio a Diego. Lo hace consciente, a sabiendas de su mala acción, como le recuerda a su padre: "Padre del alma mía, / ya estoy casada, / ¡cuidado que hemos hecho / buena empanada! / Cuando mi Diego llegue, / ¿qué le diré?" (CII, EIV). Y, al igual que en las parodias anteriores, Isabel desea ver a su Diego, a pesar de estar casada, y, sin embargo, inconsecuente con su naturaleza pero lógico en aras del paródico desenlace trágico, lo rechaza: "¡Pues te aborrezco!" (CII, EIX).

De más enjundia paródica goza el motivo del sentimiento romántico y el amor ideal. *Los amantes de Teruel* presenta la exaltación del verdadero amor, imposible en un mundo imperfecto, ya que, víctima de la sociedad y la ley, sólo triunfa tras la muerte de los amantes. Por ello la naturaleza del romántico es triste y pesimista, pues ve sus ideales como meras utopías inalcanzables en vida. De esa exaltación del sentimiento y del verdadero amor se hacen eco los parodistas, que echan por tierra todo atisbo de idealismo e inciden en lo extremado del sentimiento.

De entrada, y en virtud de los comentarios ya realizados, imaginamos que en una localidad como Chinchón no tiene mucho sentido hablar de idealismo romántico ni de sentimientos elevados. Todo idealismo queda reducido a simple actividad culinaria, motivada por la denominación de los personajes: "¡Oh, maravilla, / ya viene ella al olor de su Morcilla!" (EV); o la reacción de Diego a las evasivas de Ruperta en el encuentro final: "¡Asaduras!" (EXIII). Los rasgos de los antihéroes paródicos, las relaciones entre la totalidad de personajes, su lenguaje, sus gestos y, en general, sus acciones convierten en lodazal profundo la esfera idealista romántica de la leyenda. Nunca hay un pensamiento trascendente. Se entiende la relación a nivel materialista: "Trapicheísta trapero, / mis trapillos tuyos son" (EII). Roque, rival de Diego, manifiesta su amor por Ruperta en tales términos: "Yo me he gastado / con los memorialistas veinte reales / en escribirle cartas y a ninguna / la gran bribona quiso contestarme. / Yo le envié una

almeja, / conformes siempre nuestras voluntades, / mil veces nos rompimos la cabeza / en *juerza* del cariño, y otras tantas / a puñadas mudábamos las muelas" (EI). En la despedida, si Ruperta dio a Diego un zapato, Garrapata no pasa de dos abrazos a su amado Mediopincho. Y en el desenlace, las cuitas de amor se expresan como "porrazos, / que me llegan del pecho a las espaldas" (EXVI) y la negativa de Garrapata en términos materialistas: "Contigo, ni a coger *riales* de plata" (EXVI). El parodista se hace eco también de algunos de los tópicos románticos por excelencia; en este caso, lo extremado del sentimiento, bien sea por la facilidad lacrimosa de las damas: "ya se acerca la infeliz doncella [por Garrapata], / llorando, como siempre, a trapo suelto" (EV); bien sea por la afición de las mismas al desmayo: "avisa tú cuando te dé el desmayo" (EVI); "Madre mía, / ya ha llegado el instante del desmayo" (EVI). Se pone en evidencia lo convencional de esas actitudes y se pierde, por tanto, esa idea del amor verdadero que desarrolla Hartzenbusch en su drama.

Dentro de la parodia de este motivo, Eusebio Blasco ahonda más en lo exaltado del sentimiento que en otros aspectos del idealismo romántico, aunque hay ejemplos harto elocuentes donde el parodista degrada las cuestiones del alma al materialismo más atroz:

ISABEL	Habladle al alma.
DON MARTÍN	Hija mía, harto haré de hablarle al cuerpo. (CI, EV)

En el ambiente de esta parodia sería ilógico hablar de alma romántica, porque en los jardines que aquí aparecen sólo reinan el cardo y la patata:

DON MARTÍN	¡Jardín bello y sonriente, cómo el alma se dilata entre el cardo y la patata que perfuman el ambiente! (CI, EIV)
------------	---

El materialismo preside las conductas de los personajes y es culpable, entre otras cosas, de que Isabel no reciba cartas de amor:

DIEGO	¿Conque es decir que al mirar que yo tardaba en llegar y que no tenías carta,
-------	---

en mis tristes desventuras
suspiraré sin cesar,
y a fuerza de suspirar
me voy a quedar a oscuras.
[...]
y con tanto suspirar
se abren ganas de almorzar.
[...]
Lanzar quiero en mi retiro,
si tu recuerdo me aqueja,
entre plato y plato queja
y entre col y col suspiro. (CI, EIII)

ISABEL Yo llorando sin cesar
paso el día, y lloro y lloro,
y no ceso de llorar.
[...]
Tales son mis desconsuelos
y tanto mi llanto y tanto
y tan amargos mis duelos,
que con mi copioso llanto
me lavo yo los pañuelos. (CI, EI)

Los motivos que expresan los amantes como causantes de su profundo amor resultan superficiales y arbitrarios; de Diego oímos: "te quiero porque quiero / y porque me da la gana. / [...] / Que me he propuesto quererte / [...] / y a suspiros constiparte" (CI, EI); Isabel, por su parte, justifica su alegría porque "Mujer que llega a jamona / y no se ha casado ya, / ¡ay, ni es mujer, ni persona, / ni chicha, ni limoná!" (CI, EX).

En líneas generales, la parodia desarrolla la exageración del sentimiento a través de la conducta de los amantes. Hemos visto los reiterados suspiros de él, los lloros de ella, los desmayos, los abrazos... También la despedida de Diego al partir a la guerra se tiñe de cursilería extrema: "¡Adiós el huerto / y adiós los nidos, / adiós las flores, / adiós los tilos, / adiós claveles, / adiós pepinos!" (CI, EIX). *Los novios de Teruel* no ha seguido el camino de degradación de las dos parodias previas, sino que, según hemos visto, saca a la luz los aspectos materialistas de la relación y radicaliza el sentimentalismo a fin de provocar una ruptura del decoro en el espectador. El efecto paródico es igualmente exitoso y resulta menos degradante.

El último de los motivos que aquí estudiamos es la inevitable muerte, destino de los amantes. En Hartzenbusch triunfa el destino adverso, que desemboca en tragedia, derivada de una pasión amorosa constante que sucumbe ante aquél. A pesar de ajustarse al desenlace romántico, cabe recordar que la muerte de los amantes ya viene dada por la

leyenda y que, por tanto, el autor no podía abstraerse de esa imposición. No obstante, dado que el contexto romántico es receptivo a los desenlaces trágicos, los parodistas aprovechan la circunstancia y extienden su deformación paródica al motivo romántico del destino adverso y la inevitable muerte.

Al observar las diversas muertes acontecidas en las parodias, hemos encontrado la presencia en todas ellas de una referencia inequívoca: Ramón de la Cruz. El sainetista dieciochesco fijó un modelo de desenlace trágico paródico en *Manolo, tragedia para reír o sainete para llorar*. Desarrolla explícitamente la filosofía de la necesaria muerte en un desenlace trágico, pero lo hace teniendo presente la tragedia neoclásica. Fragmentos como el siguiente presentan similitudes extremas con las muertes que los parodistas de *Los amantes de Teruel* presentan en escena:

TÍA CHIRIPA ¡Ay, hijo de mi vida! ¡Para esto
tantos años lloré tu triste ausencia!
[...]
Pero aguarda, que voy a acompañarte,
para servirte en lo que se te ofrezca.
¡Oh, Manolo, el mejor de los mortales!
¿Cómo sin ti es posible que viviera
tu triste madre? ¡Ay! ¡Allá va eso! **(Cae.)**

TÍO MATUTE Aguárdate, mujer, y no te mueras...
Ya murió, y yo también quiero morirme,
por no hacer duelo ni pagar exequias. **(Cae.)**

REMILGADA ¡Ay, padre mío!
MEDIODIENTE Escúchame.
REMILGADA No puedo,
que me voy a morir a toda *priesa*. **(Cae.)**

POTAJERA Y yo también, pues se murió Manolo,
a llamar al doctor me voy derecha,
y a meterme en la cama bien mullida,
que me quiero morir con conveniencia.
[...]

SABASTIÁN Nosotros, ¿nos morimos o qué hacemos?
MEDIODIENTE Amigos, ¿es tragedia o no es tragedia?
Es preciso morir, y sólo deben
perdonarle la vida los poetas
al que tenga la cara más adusta
para decir la última sentencia.

SABASTIÁN Pues dila tú y haz cuenta que yo he muerto
de risa²⁰.

²⁰ Ramón de la Cruz, *Sainetes*, ed. Francisco Lafarga, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 248-249.

Esa sucesión de muertos está presente en *Los amantes de Chinchón*, en cuya penúltima escena van falleciendo todos en cadena:

PEROTE Ya el muerto... está difunto.
RUPERTA Yo de su pronta muerte fui la causa.
 Pues bien, rancho dejad... Morirme quiero.
 [...] **(Cae.)**
MAQUICA Murió, me caigo accidentada. **(Cae.)**
MARTÍN Yo también. **(Cae.)**
ROQUE ¡Vive Dios! ¿No habrá un albéitar?
 ¡Ay! **(Cae.)**
PEROTE Las fuerzas a mí también me faltan. **(Cae.)** (EXIV)

La diferencia respecto del sainete estriba en la explicitud del fingimiento, pues los muertos gozan de perfecta salud:

DIEGO ¡Si pensará la bestia que me he muerto!
RUPERTA Piensan los tontos que espiché y se engañan. (EXIV)

Y se valen de un supuesto antídoto que trae Maritornes en la última escena para consumir la resucitación, aunque sólo lo bebió Diego:

RUPERTA ¿Y yo no resucito?
MAQUICA ¿Y tu suegra?
VARIOS ¿Y nosotros?
MARITORNES ¿Y tu papá?
DIEGO ¡Vaya una *melecina*! ¡Ya no hay! Ea,
 con el botijo la *tragedia* acaba. (EXV)

Se busca presentar al descubierto el convencionalismo y, una vez hecho esto, transgredirlo. Así sucede cuando Ruperta accede a olvidar a Diego en pos del silencio de Roque:

RUPERTA Bien, a Diego olvidaré
 por cerrar tu boca insana,
 mas yo sé que moriré. **(Llorando.)**
ROQUE ¿De qué, Ruperta?
RUPERTA ¿De qué?
 De lo que me dé la gana. (EVII)

En la degradación del motivo se hace uso de la hipérbole, pero conjugada con reacciones en un tono natural:

ROQUE [...] murió de un estornudo tan horrible
que le rompió los vasos de la sangre.
MAQUICA ¡Constipado feroz! ¿Era en invierno? (EIV)

Incluso el suicidio resulta remedado paródicamente en palabras de Diego: "Y si no fuera / porque puedo morirme, me mataba" (EX).

Mariano Pina sigue igualmente muy de cerca el modelo de Ramón de la Cruz. Así se aprecia en el desenlace de *Estrupicios del amor*:

MEDIOPINCHO Es preciso morir. Voy a tenderme
para no lastimarme las espaldas
cuando muera.
GARRAPATA También quiero morir a ti enlazada;
la misma enfermedad debe matarnos. (EXVI)
[...]
Chinche, sostenme el cuerpo. Sobre el suyo
haz que de golpe cuando muera caiga. (EXVII)

Las muertes tampoco provocan aquí reacciones desaforadas. Así se produce la noticia de la supuesta muerte de Diego:

EL FORASTERO [...] Ya hace rato
que en el cielo estará pidiendo a voces
que le perdone Dios tantos pecados,
como aquí cometió.
MOSCARDA ¿Largó la jeta?
EL FORASTERO Gran señora, tronó. (EVI)

Sólo provoca el desmayo de Garrapata, ya anunciado de antemano por su madre, la paródica descripción de la supuesta muerte del amante:

EL FORASTERO Así me dijo y, dando tres ronquidos,
una coz y dos *juertes* puñetazos,
expiró en el momento. (EVI)

El caso de *Los novios de Teruel* dista nuevamente de las soluciones aportadas en las dos parodias anteriores. Aunque el sainete de Ramón de la Cruz sea referencia

inequívoca, la solución se enmarca en ese ambiente de sentimentalismo hiperbólico que caracteriza la parodia de Eusebio Blasco. Así se produce el desenlace:

ISABEL ¿Te vas?
DIEGO ¡No!
ISABEL ¡Pues te aborrezco!
DIEGO ¡Saracataplín, plin, plin!
(Cae muerto. ISABEL dice:)
ISABEL ¡Diego! ¡Chist! ¡Mira, Dieguito!
 ¡Si se ha muerto! ¡Pobrecito!
 ¡Qué ocurrencia! ¡Chist! ¡Dieguín!
 Vaya un compromiso. Así
 mi muerte consigue; oh,
 ¿si ahora no me muero yo,
 qué van a pensar de mí?
 No hay más remedio, y lo haré,
 y allá voy. ¡Venid corriendo,
 venid, que me estoy muriendo!
 ¡Ay! **(Cae.)** Se acabó. No hay de qué.

Creemos que no es necesario continuar ejemplificando la parodia de este motivo temático. Han sido suficientes y diversos los casos expuestos, con el desarrollo que del mismo hiciera el sainetista Ramón de la Cruz como referencia ineludible. Este motivo y los demás previamente analizados justifican un alcance paródico más allá del subtexto remedado, pues estas deformaciones son aplicables a la práctica totalidad de la producción teatral romántica, donde las cuestiones del honor y de la honra, los amores ideales, la exaltación de sentimientos y el destino adverso, que desemboca en muerte, se erigen en materia inherente al drama romántico, y no solamente en los de carácter liberal, como se desprende de los dramas de tendencia conservadora, entre los que cabe situar *Los amantes de Teruel*.

2.3. Personajes

El siguiente ámbito de actuación paródica comprende el nivel de los personajes. Dejando al margen la reducción en el número de los mismos, que sólo afecta al

desarrollo argumental de la parodia²¹, en este apartado nos centraremos en las transformaciones cualitativas, que atañen a la caracterización de los personajes. En las tres parodias estudiadas los personajes están trazados con rasgos superficiales, pues han sido contruidos a imagen y semejanza paródicas de los del drama romántico. Entra en juego, por tanto, la competencia teatral del espectador, aprovechada por el parodista a fin de construir sus personajes, cuyos rasgos paródicos son reconocidos gracias a esa capacidad del público de contrastarlos con los personajes del drama romántico.

Limitándonos a la caracterización paródica de los amantes, con objeto de no extendernos demasiado en este capítulo, enmarcamos la actuación en este nivel en los límites de la noción de antihéroe²², con diferencias de grado en su caracterización. Los rasgos prototípicos están ejemplificados en *Los amantes de Chinchón*, donde los amantes se sitúan radicalmente en el polo opuesto de los héroes románticos de Hartzenbusch. *Estrupicios del amor* y *Los novios de Teruel* ponen en escena amantes paródicos, pero no tan prototípicos.

A pesar de la autoría múltiple de la parodia de 1848, muy probablemente debamos a la pluma de Martínez Villergas la caracterización de los amantes paródicos, porque las descripciones degradantes de sus rasgos están en la línea de las deformaciones que lleva a cabo dicho autor en sus escritos, difundidos en revistas y periódicos de la época²³. Ya quedan marcados los antihéroes en sus nombres, tan poco románticos: Diego Morcilla y Ruperta Asadura. Aprovechándose de las rimas consonantes con Marsilla y Segura, el parodista los apellida de este modo tan culinario, que tanto juego cómico proporciona en el trascurso de la obra. Ambos quedan definidos por sus acciones y por sus rasgos. Oigamos las hazañas de Diego:

²¹ Aunque no es un rasgo inherente a la parodia teatral la reducción del número de personajes, sí es frecuente como consecuencia del proceso de restricción temática, en aras de la agilización de la acción. De todos modos, es una circunstancia que también requiere explicación atendiendo al marco teatral en el que se circunscribe la parodia en cuestión; pensemos que la proliferación de obras acontecida durante la segunda mitad del siglo XIX exigía una enorme demanda de actores, que en ocasiones era difícil satisfacer. Por ello, se optó en muchos casos (como en los Bufos de Arderius, donde se enmarca *Los novios de Teruel*) por la reducción del número de personajes.

²² Preferimos esta noción a la de héroe cómico, porque los antihéroes paródicos analizados no dan pie a ulteriores reflexiones profundas, al contrario, por ejemplo, que los héroes irrisorios de Alfonso Sastre, más meditados y susceptibles de interpretaciones comprometidas.

²³ Sobre Martínez Villergas, puede consultarse *Textos picantes y amenos* (ed. Arturo Martín Vega, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1991), donde además de un estudio crítico encontramos una

MARTÍN Quinientos quintales de trapo en Teruel
 juró a la Ruperta traerle a Chinchón,
 para entraparla todo el corazón
 [...]

 Pensó lo primero
 que Holanda sería tierra de mil trapos
 y, en efecto, el mozo arrampló a sopapos
 allí mil faldones al noble y pechero.
 A Nápoles luego largose ligero
 y a Trápani dijo su empresa algo seria;
 pidiole consejos, juez en la materia,
 y aun los calzoncillos robó al caballero.
 [...]

 Cargado de harapos a Chinchón volvía
 y esclavo de moros se halló en la Albufera;
 y como cada uno sobre la mollera
 por toca una colcha rollada traía,
 al ver tanto lienzo creció su alegría
 y fue al cautiverio trampeando el necio.
 Con las otomanas jugaba al trapecio
 por ver si algún trapo del juego salía. (EI)

No sólo en sus "gestas" reconocemos al antihéroe. Debemos atender a rasgos como la presunción de clase (a Zumolimona le recuerda que no tiene autoridad "para ultrajar mi facha y mi linaje" (EX)), sus dotes físicas (pensemos que la vuelta de Diego a Chinchón está marcada por el episodio de los esquiladores, que le rapan la cabeza a cero como castigo por no haberlos saludado; o cómo se desolla su barriga al entrar por la gatera a la cuadra donde duerme Ruperta), sus discursos (las palabras de amor dirigidas a Ruperta, a la que hace años que no ve, son significativas: "¡Te miro como nunca, maja! / ¡Qué diciéndome están tus pelendengues! (EXIII)) o su fingida muerte (como la del resto de personajes de la parodia).

Ruperta no le va a la zaga a su amado. De ella sabemos que es hija de un fosforero, que nació en un albañal y fue recogida tras el parto en una espuerta. Según su madre "eres moza sandia y terca, / y aun camorrista y borracha; / para prodigio en muchacha sólo te falta ser puerca" (EII). Su conducta dista de la pusilanimidad romántica y se muestra irrespetuosa aun con su familia²⁴. No pierde ni un ápice de vulgaridad aun en los instantes más comprometidos, pues tras las nuevas de la muerte de Diego que trae Zumolimona, reacciona de este modo:

antología de textos del autor. Especial interés tiene el cuento "El uno para el otro", porque desarrolla la parodia del héroe y de la dama románticos en términos idénticos a *Los amantes de Chinchón*.

ZUMOLIMONA
RUPERTA

[...] ¿Queréis un dátíl?
Vengan ocho, aunque estoy poco *mascátíl*. (EV)

Otros de los rasgos que la definen son su hipocresía (así reconocida a través de los constantes apartes), el libertinaje moral (defensora del *ménage à trois*), sus dotes físicas (extrema gordura, confundida con una espuerta de cebada, sucia y con pelo desgreñado), su afición a la bebida (gran bebedora de aguardiente) y su lenguaje lleno de insultos y vulgarismos. Entendemos, según lo visto, que en el corolario se les tilde a los amantes de “par de energúmenos, / que fueron en amor dos fenómenos” (EXV).

Mariano Pina esconde a los amantes tras los nombres de Mediopincho y Garrapata. Aparecen definidos sólo con unas breves pinceladas paródicas, más escuetas que en la anterior parodia. Ya vimos que tras su promesa de juventud de amarse “cual borricos”, era tal su amor que en fuerza del cariño ora se rompían la cabeza ora mudaban las ruedas. Garrapata habla de la bondad de su amado, pues tras las trabas de Camaleón para concederle a su hija, Mediopincho sólo pidió para aquél “lo que a su pronta muerte más convenga: / un tabardillo negro, escarlatina, / usagre, sarampión, muermo, viruelas...” (EI). De su linaje, según sus palabras, dice que es “un caballero... hasta la jáquima” (EXVI). Del rostro de Mediopincho, sabemos gracias a un retrato que es “un monigote de romance” (EII). Y de actitud, se presenta amenazante, aunque sólo en la palabra: “Si no mirase que me *ajorcarían* / y que hablándole estoy a una señora, / del primer puntapié dabais más *güeltas* / que las que da en cien años una noria” (EXII). Sus amenazas a Traicionero (“Las postreras sopas / engulló esta mañana” (EXII)) se materializan de forma hiperbólica, según le relata a Garrapata: “Abrirle una tronera en la barriga / por donde caben dieciséis comparsas” (EXVI). Y su muerte, tras el desprecio de su amada, es fruto de la convención (“Es preciso morir” (EXVI)), de ahí que Mediopincho proceda a prepararla (“Voy a tenderme / para no lastimarme las espaldas / cuando muera” (EXVI))²⁵.

²⁴ Aspectos básicos, según Bajtin, de las manifestaciones de cultura popular en literatura. Así lo desarrolla en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.

²⁵ Si Diego Morcilla fingió su muerte, para posteriormente reanimarse, al igual que los demás personajes de la parodia, Mediopincho no la finge, sino que la prepara, y tras estar muerto, se incorpora para decir una frase (el motivo por el que muere) y se torna a tender. Estas situaciones se erigen en referencia probable del cuadro final de *La venganza de don Mendo* de Muñoz Seca, donde las muertes y las reincorporaciones se suceden.

Garrapata está trazada con más rasgos que su pareja. Desde la primera escena aparece como la expresión del desconsuelo, aunque el léxico escogido provoca un distanciamiento crítico de la dama romántica: "¡Qué pesada es la vida, cuando el alma / no retoza en el cuerpo cual quisiera!" (EI). Ella es consciente de su problemática trágica, a la que se refiere como "la *manetú* de mi conflicto" (EI); resulta obvio apuntar que la deformación lingüística contribuye a la caracterización paródica del personaje. No obstante, esa gravedad trágica queda igualmente desacreditada cuando conocemos que el recuerdo diario de la misma viene dado por la presencia de una jumenta, que ha de probar el fin del plazo otorgado a Mediopincho. No sólo en ella recae la conciencia de personaje trágico. Su madre, Moscarda, se dirige a ella retratando en parodia la enamorada romántica: "¿por qué del seno de tu amante madre / hace tiempo te apartas disgustada, / y contra sus consejos saludables / te obstinas en bufar y comer poco, / fingiendo que el pesar...?" (EII); o "ya se acerca la infeliz doncella, / llorando, como siempre, a trapo suelto" (EV). Es una doncella romántica que sólo bebe aguardiente, que anuncia con antelación el momento de desmayarse, que no oculta sus verdades, que muda de sentimiento con suma facilidad (y aún afirma que opuso una "resistencia heroica" (EX) al enlace con Traicionero) y que, en palabras de Mediopincho, "es un poco cerril y un mucho loca, / y no extraño que en viendo a cualquier hombre / quisiera ser casada por la posta" (EXII). Finalmente, como personaje trágico que es, al igual que Mediopincho, sabe que debe morir de "la misma enfermedad" (EXVI) y, por ello, prepara del mismo modo su muerte, a fin de evitar una mala caída: "Chinche, sostenme el cuerpo. Sobre el suyo / haz que de golpe cuando muera caiga" (EXVII).

Eusebio Blasco presenta a sus "novios" con los rasgos del antihéroe atenuados en comparación con las parodias anteriores. En esta ocasión los protagonistas no se desenvuelven en un ambiente vulgar ni de alcohólicos, pero se dan varias circunstancias que los alejan de los amantes románticos. Una de ellas, muy evidente, es el paso de veintisiete años entre el primer y el segundo cuadro. Al regresar de la batalla Diego y los demás soldados, llegan "viejos, feos, sin ropa y sin dinero" (CII, EI). Y a Isabel la encontrará "arrugada, / pero eso no importa nada" (CII, EIX). Diego, al que el autor concede una presencia escénica a la par que Isabel (no sucede en las otras parodias, donde ella goza de más presencia), parodia conscientemente la gran virtud de los amantes del drama de Hartzenbusch: la constancia; pues a su vuelta, veintisiete años

después, dice: “que diga la fama / que o soy o no soy amante / de los que tienen constancia” (CII, EII). Sin embargo, tal aspiración dicha en el contexto de la acción (un hombre viejo, acusado de un dolor de estómago “que si me sigue me mata” (CII, EII) y que le impide apresurarse) provoca hilaridad por falta de decoro. Es en esta ruptura donde más hincapié hace el parodista a efectos de crear la atmósfera cómica: no es lógico que un joven que se precia de hidalgo actúe de forma tan ridícula y cursi, pues ya vimos al respecto del motivo del sentimiento romántico que Diego e Isabel se erigían en la exaltación del sentimentalismo, a través de los hiperbólicos suspiros él, de los permanentes lloros ella y de los desmayos ambos. Al margen de un falso heroísmo, fundado en motivos literarios²⁶, y de la conciencia de personajes trágicos (recordemos que Isabel, tras morir Diego, comenta: “¿si ahora no me muero yo, / qué van a pensar de mí? / No hay más remedio, y lo haré” (CII, EIX)), toda la deformación que experimentan los antihéroes está en función del envejecimiento y de esa radicalización del sentimentalismo y las rupturas del decoro que conlleva. Suficiente para definir paródicamente a estos “novios de Teruel”.

2.4. Lenguaje y estilo

Un cuarto campo de actuación paródica queda constituido por el lenguaje y el estilo. Es frecuente en las parodias de la retórica romántica hacerse eco de ese lenguaje ampuloso, hueco, retórico para desde dentro ridiculizarlo y mostrar lo inverosímil del mismo; además, la expresión en verso favorece la parodia. En este sentido actúa la parodia *La abuela* de Ricardo de la Vega, donde ese lenguaje romántico resulta mofado por completo en la persona de Isabel, coprotagonista de una acción secundaria en la que entran su padre, don Casto, y su pretendiente, Diego. No es el caso de las tres parodias estudiadas. En ellas los parodistas juegan con las variedades diastráticas y diafásicas, reduciendo la dignidad lingüística en diferentes sentidos. Son ejemplos de lo que Bajtin denomina el lenguaje de la “plaza pública”, donde predomina el tono vulgar, violento, grosero, malsonante, contrario a la norma. Su máxima expresión se halla en *Los amantes de Chinchón*, cuna de voces malsonantes, violentas, insultos y elementos

²⁶ Así entendemos las reminiscencias del *Poema de Mío Cid* cuando Diego se jacta de haber matado moros por doquier: “¡Cuántos moros he matado! / Diez a diez los he aplastado, / no te asustes, diez a diez” (CII, EIX).

fraseológicos, a tono con el ambiente de vulgaridad, violencia, falsa moral y alcoholismo en el que se desarrolla la acción. No sólo en el nivel léxico-semántico se producen las irregularidades, aunque es el más afectado. También encontramos *parodicidad* en aspectos de los planos fonético-fonológico (*mascátíl, Tribisonda, reló*), morfosintáctico (imperativos en infinitivo: “conque *irse* resolviendo... y *aliviarse*” (EIV)) y textual (discursos absurdos, donde las interpretaciones literales suscitan la hilaridad²⁷). *Estrupicios del amor* deforma el lenguaje en varios planos, principalmente en los niveles fonético-fonológico (*manetú, profirido, reflixión, irrivocable...*) y léxico-semántico (términos de la jerga popular, vocabulario voluntariamente vulgar y bajo). En *Los novios de Teruel* se juega sobre todo con la variedad diafásica, pues el autor introduce en los diálogos términos impropios para la situación, provocando una ruptura del decoro que suscita comicidad. Donde esperamos palabras amorosas aparecen intercaladas expresiones ridículas e, incluso, cursis, que echan por tierra cualquier atisbo de sentimiento romántico; si a ese léxico “sentimentaloide”, muy sencillo y llano (ahí radica su diferencia respecto del léxico huero y retórico de Isabel en *La abuela*), le añadimos el culinario, tan desarrollado en esta parodia, obtenemos un panorama completo de la actuación paródica en este nivel.

Que no se opte por un lenguaje ampuloso ni retórico no implica una dosis de realismo o naturalismo lingüístico en las parodias. Primero, porque la forma discursiva es el verso. Y segundo, porque proliferan figuras retóricas, que denotan un inequívoco trabajo de creación literaria, alejado de la naturalidad y espontaneidad del habla. Entre las figuras más extendidas encontramos: hipérboles (en *Los amantes de Chinchón* se habla de un cacharrero que “murió de un estornudo tan horrible / que le rompió los vasos de la sangre” (EIV); de *Estrupicios del amor* citamos el tremendo amor que se tenían los amantes, por el que “mil veces nos rompimos la cabeza / en *juerza* del cariño, y otras tantas / a puñadas mudábamos las muelas” (EI); y en *Los novios de Teruel* son ejemplo indiscutible los mil doscientos suspiros al día de Diego), metáforas, cuyas imágenes resultan degradantes (prolijas en *Los amantes de Chinchón*: “¡Yo luz, pues de

²⁷ Recuérdese un ejemplo como el siguiente, en la escena XIII:

RUPERTA ¡Me casaron!
DIEGO ¿Con quién?
RUPERTA ¡Con mi marido!
DIEGO ¿Cómo?
RUPERTA ¡En latín!

un fosforero / soy la hija, a un carbonero / unirme! [...] ¡Yo amar a un hombre carbón!" (EII)), ripios (frecuentes para provocar hilaridad a través de las rimas, como vemos en este ejemplo de *Los amantes de Chinchón*: "era nuestro amor tan *reuto*, / que parecía un *afeuto*" (EX)), símiles (en *Estrupicios del amor* los amantes juraron amarse "cual borricos"; tras la vuelta de Diego y los soldados en *Los novios de Teruel*, vemos que "el menos averiado / arrugadito está como una pasa" (CII, EI)), dobles sentidos (de las tres parodias estudiadas, los dobles sentidos sobresalen en *Los amantes de Chinchón*, de carácter erótico la mayoría: "ya viene ella al olor de su Morcilla" (EV)), equívocos (en *Los novios de Teruel*, la interpretación literal está detrás de varios equívocos: tras sugerir Isabel que ya está casada al decir "¡Ya es tarde!", Diego responde "¿Tarde? Son las tres y media" (CII, EIX)) y paralelismos (registrados en *Los novios de Teruel*, como, por ejemplo, la reacción de Diego a las prisas de Botijo: "¡Para, para, para, para! / Que más mis penas aumentas / y más mis males agravas, / y más mis duelos extiendes, / y más mis iras exaltas, / y más mi daño acrecientas / [...] / ¡y más, más, más, más me matas!" (CII, EII)). No es, por tanto, un lenguaje de la calle el de las parodias, porque hemos constatado que detrás del mismo hay un trabajo de creación literaria y de manipulación; no confundamos esta idea con la noción de lenguaje de la plaza pública, porque ya Bajtin aclara que en el siglo XIX la incorporación de voces de ese registro se enmarca dentro de un convencionalismo literario, ajeno a la verdadera calle.

3. ACTUACIÓN PARÓDICA EN EL NIVEL ESPECTACULAR

Hemos analizado el grueso de la actuación paródica sobre los niveles del texto teatral: títulos, argumentos y motivos, personajes y lenguaje. A continuación repasaremos sucintamente la actuación paródica a nivel espectacular: actores, decorado y música. Somos conscientes de los problemas a los que nos enfrentamos, de naturaleza documental: apenas existen datos sobre las puestas en escena de las parodias. A excepción de aquéllas que gozaron de más éxito, ora por la popularidad de los actores, ora por el prestigio del autor, no disponían de espacio en las secciones especializadas de la prensa o en las revistas teatrales²⁸. Por ello, nuestras aproximaciones parten de las

²⁸ No pensemos en ausencia de revistas de carácter paródico. Sí las hubo, y muy importantes, como *La risa* o *Madrid Cómico*. Nos referimos no a revistas que concedan espacio a la creatividad paródica sino a revistas que reseñen representaciones de parodias dramáticas.

Víctor Manuel Peláez Pérez: “*Los amantes de Teruel* de Hartzzenbusch en solfa” (42 págs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

referencias esparcidas en fuentes bibliográficas que hallemos sobre los actores del reparto y, fundamentalmente, sobre las acotaciones del texto.

3.1. Actores

En el nivel de los actores cabe delimitar dos tipos de actividad paródica: la parodia de los actores que representaron el subtexto escogido y los rasgos paródicos que deben caracterizar a los actores. En el caso de las parodias estudiadas sólo tiene sentido realizar una aproximación a la caracterización paródica que imprimen los actores a sus personajes, porque la parodia de los actores del subtexto sólo es pertinente cuando nos encontramos ante parodias oportunistas, y ninguna de las tres lo es, según vimos en el primer punto de este trabajo. Atenderemos, pues, a los diferentes signos que debe dominar el actor a fin de llevar con éxito la escenificación. Dichos signos son los paraverbales, los quinésicos, los proxémicos y los de traje, maquillaje y peinado.

Aunque los resultados de este nivel sean extrapolables a *Los amantes de Chinchón*, no tenemos noticias de que esta parodia se representase. Con total seguridad en ninguno de los teatros oficiales; es probable que en algún local "clandestino" se realizasen montajes de las obras censuradas, pero que éste fuera el caso de la parodia de Martínez Villergas es injustificable, a pesar de que la popularidad y prestigio del autor le abriese puertas más fácilmente que a otros. Más datos tenemos de las otras dos parodias. *Estrupicios del amor* fue montada en 1849 en el madrileño Teatro Español²⁹ con el siguiente reparto: María Valentín (Garrapata), María Muñoz (Moscarda), Joaquina Barroso (Chinche), Pelegrín Ros (Mediopincho), Saturnino Blen (Traicionero), Francisco (Forastero) y Francisco Arguelles (Camaleón). *Los novios de Teruel* se representó en el Teatro de los Bufos el 24 de diciembre de 1867 con este reparto: la Álvarez (Isabel), Fontfrede (Moza), Orejón (Diego), Fuentes (Don Pedro), Castilla (Don Martín), Arderius (Novio), Castillo (Mozo 1.º), Morales (Mozo 2.º) y Arveras (Botijo). Del buen hacer de esos cómicos dependía el éxito escénico de las parodias, pues una buena actuación podía ocultar los defectos del texto teatral y mantener el interés del público.

Hay una diferencia importante entre las dos compañías de cómicos que escenificaron *Estrupicios del amor* y *Los novios de Teruel*. Los actores que

²⁹ El teatro cómico por excelencia previamente a la eclosión de la segunda mitad era el Teatro de la Cruz, donde se encontraba la excelente compañía cómica de Vicente Caltañazor, Josefa Noriega, José Aznar, Ramón Aguirre y Francisco Lumberras. Montaron conjuntamente *El sacristán de san Lorenzo*, parodia de *Lucia di Lammemoor*, en 1847.

representaron la parodia de Eusebio Blasco se especializaron en el género bufo y desarrollaron las cualidades óptimas para llevar a las tablas obras de naturaleza paródica. Mientras que los actores del Español trabajaban con los géneros de comicidad en general, los del Teatro de los Bufos acotaron su repertorio y cosecharon tremendos éxitos. Es de suponer que la recepción de la parodia de Eusebio Blasco fue más exitosa que la de Mariano Pina, no sólo por las aptitudes de los cómicos, sino porque se adscribe a un fenómeno teatral (el de los Bufos) cuya razón de ser estriba en el interés popular por este tipo de piezas, fomentado en parte por la tremenda difusión que su fundador, Arderíus, le dio, y porque la autoría de la parodia recaía en Eusebio Blasco (texto) y Arrieta (música), cuyo reconocimiento social era indiscutible³⁰. El ambiente creado por la todavía joven empresa de los Bufos (la parodia es de 1867) era idóneo para la favorable acogida de la obra y, además, la sola presencia en el escenario de la pareja de cómicos Arderíus y Orejón era motivo de atracción para el público.

El punto de partida del actor en la representación de parodias es necesariamente el conocimiento del subtexto parodiado. Esto no era un problema en el siglo XIX, sobre todo de mitad de siglo hacia delante. La competencia teatral (no tanto de lectores como de espectadores) de actores y público era elevadísima y favorecía la labor metatextual de los parodistas. A este conocimiento supeditan los actores su trabajo sobre el escenario, que remeda la puesta en escena del subtexto. Para ello el autor sugiere en las acotaciones (o incluso en los parlamentos de los personajes) los detalles paródicos que deben marcar los signos del actor.

Dentro de los signos paraverbales incluimos el tono, el timbre y el ritmo. Con sólo una inflexión de voz o una dicción atropellada y arrítmica el actor es capaz de provocar hilaridad en el público. Es un recurso muy efectivo y los autores son conscientes de ello³¹. Como ejemplo destacado citamos el personaje de Diego en *Los novios de Teruel*, interpretado por Orejón: sus monólogos tragicómicos, sus constantes

³⁰ Eusebio Blasco logró el reconocimiento unánime tras el éxito cosechado en 1866 con *El joven Telémaco*, obra que gozó de vigencia escénica durante toda la segunda mitad del siglo XIX (su popularidad queda patente en las referencias a esta zarzuela bufa diseminadas por numerosas obras, entre ellas la parodia *La de Vámonos*, de 1894, donde uno de los personajes es El exjoven Telémaco, que a su vez cita fragmentos del texto de Blasco). El maestro Arrieta fue muy afamado por ser el promotor de la zarzuela popular española, a la que contribuyó prolijamente.

³¹ Anselmo González y Pedro Candela escriben en la nota inicial de la parodia *Mancha que... mancha que* "de la exageración del tono afectadamente dramático y del desgarró en las transiciones depende la mayor parte de los efectos que pueden obtenerse de esta obra. Los autores confían en la inteligencia de los actores para conseguir este resultado".

suspiros (incluso se llega al alarido) y la rapidez que se le exige en algunos de sus parlamentos están pensados para suscitar efectos paródicos, obtenidos de las aptitudes cómicas del actor; también el papel de Don Pedro en la misma parodia exige trabajar este nivel sígnico: sus intervenciones como borracho o sus transiciones en el paródico duelo con Don Martín son un evidente ejemplo. Garrapata en *Estrupicios del amor* y Ruperta en *Los amantes de Chinchón* son víctimas conscientes de muertes de amor y en los momentos culminantes (cuando van a dar su vida por su amado ya fallecido) lo anuncian con suma frialdad, suscitando la ruptura del decoro, de efecto paródico.

El trabajo sobre los signos quinésicos recae en la mímica y los gestos. Se necesita habilidad para comportarse paródicamente sobre el escenario, sobre todo cuando un personaje está en escena y no habla. Por ello en *Los novios de Teruel* se encargó Arderíus del papel del Novio. Para interpretar este personaje, que sólo dice "Bien" o, todo lo más, "Hombre, bien", se requiere un saber estar en el escenario acorde con la naturaleza paródica del personaje, del que se deben enfatizar sus reacciones mientras escucha (por ejemplo, en los sermones que le dan Don Pedro e Isabel), y Arderíus disponía de esa habilidad para las caracterizaciones³². Orejón debe cuidar también este aspecto en su interpretación de Diego, cuyas transiciones bruscas en el estado de ánimo contribuyen a la caricatura. Por otra parte, las expresiones ridículas que tiene que interpretar Ruperta en *Los amantes de Chinchón* forzaría en una hipotética representación una reflexión del actor sobre la actuación en este nivel quinésico con el objetivo de conseguir la reacción del público. Lo exaltado del sentimiento romántico favorece que la gestualidad sea una de las principales bazas del parodista para buscar el efecto deseado a nivel espectacular. Sin embargo, el actor debe saber calibrar su actuación paródica en este terreno a fin de no excederse, porque podría provocar el rechazo del espectador.

Con idéntico cuidado cabe trabajar los signos proxémicos. Los parodistas juegan frecuentemente con las distancias y los movimientos de los personajes sobre el escenario para crear escenas de gran dinamismo y comicidad. Así lo ejemplifican escenas como la de los desmayos de Diego e Isabel, la del paródico duelo entre Don Pedro y Don Martín o la de la persecución de Diego a Don Pedro y Don Martín para

³² Una de sus virtudes era la imitación paródica del estilo de personalidades del espectáculo, como hizo en *Entre Pinto y Valdemoro o la doble vista* (1860) al remedar al prestidigitador Hermann.

abrazarlos en *Los novios de Teruel*, como la de la reincorporación del amante ya fallecido para hablar en *Estrupicios del amor* o como la de la frenética sucesión de muertes en *Los amantes de Chinchón*, donde los autores en acotación explicitan: "en toda esta escena deben esforzar la caricatura" (EXIV).

Y, por último, los actores pueden marcar el contraste paródico a través del vestuario, el maquillaje y el peinado. Imaginamos que una posible representación de *Los amantes de Chinchón* tendría que jugar con estos elementos a fin de completar la caracterización degradante de los personajes. El desarreglo, la suciedad y los pelos desgreñados son detalles que afectan a Maquica y, sobre todo, a Ruperta. Zumolimona se presenta en casa de los Asadura vestida con "traje de peregrino con una capa larga toda cubierta de grandes conchas y pedazos de piel" (EV). En este sentido hay que caracterizar a los soldados que vienen de la guerra después de veintisiete años, ya muy viejos, en *Los novios de Teruel*. El propio autor, Eusebio Blasco, propone el vestuario de Isabel y el coro femenino en el segundo cuadro, que deben vestir de blanco con coronas de azahar (este vestuario unido a la vejez de las mujeres presenta un cuadro ridículo). Incluso el personaje de Isabel se maquillará en escena, dándose con polvos de arroz para que Diego la encuentre "decentita y revocada" (CII, EVIII).

3.2. Otros signos de naturaleza espectacular: decorado y música

Hemos visto el punto más relevante del nivel espectacular a efectos de la interpretación paródica de la obra. Sin embargo, a completar la representación de naturaleza paródica convergen detalles como el decorado y la música³³. Ésta sólo afecta a la zarzuela bufa *Los novios de Teruel*, porque las dos parodias anteriores se materializan en otras formas de teatro breve sin música.

Sencillez es el rasgo básico de los decorados de las tres parodias. Pero no significa que la puesta en escena se vea perjudicada por ello, porque en esa sencillez

³³ Dejamos voluntariamente al margen otros signos de naturaleza espectacular como el de los accesorios o, sobre todo, el de la luz, porque el primero de ellos no es relevante en estas parodias (algo podríamos comentar para *Los amantes de Chinchón*, pero es mínimo) y el segundo no experimenta su desarrollo espectacular hasta la incorporación de la luz eléctrica en los teatros, a finales del siglo XIX. Antes de esa incorporación masiva los juegos luminosos quedaban restringidos a las representaciones de comedias de magia, así como a algunas parodias sobre puestas en escena (como *La cómico-manía* de Lustonó y Saco, donde los experimentos con productos químicos para conseguir efectos especiales de luz provocan una explosión a mitad de la representación).

estriba parte de la parodia de los decorados del drama romántico; además, sobre la escena el espectador no ve de forma aislada, como aquí hacemos nosotros, este elemento, sino que el decorado se halla en simultaneidad con el resto de códigos dramáticos, es un elemento más de *parodicidad*, pero dentro de un conjunto de elementos paródicos. Por tanto, una descripción superficial en acotación del decorado es suficiente para captar el posicionamiento paródico del autor. Así lo vemos en *Los amantes de Chinchón*: "Salón viejo y desmantelado en casa de Perote: un tonel y un albardón a un lado; al otro un anafre, un gran perol, cartones y avíos para fabricar fósforos, una silla rota y sobre ella un mandil". En esta sala no se da el marco adecuado para el desarrollo de una acción romántica, porque la vulgaridad domina el ambiente, en consonancia con la naturaleza de la parodia. Es el primer contacto visual del espectador con el escenario, previo al inicio de la acción, y sirve de contextualización paródica de la misma; además, ese decorado permite a los personajes jugar con él, en la medida en que haya objetos, no murales: Perote coge un puchero con el que equilibra el pie roto de la silla; Maquica ofrece asiento a Roque en los siguientes términos:

MAQUICA	Pues en ese anafre sentaos y hablar podremos.
ROQUE	¿No repara que si me siento voy a achicharrarme el envés?
MAQUICA	Decís bien. En esta silla, con tal que un hábil equilibrio guarde, descansará mejor vuestra persona. (EIV)

Tras la mutación al decorado de bosque, volvemos a una decoración de interior, sin apenas descripción: "Un cuarto muy oscuro, adornado como la situación de la familia lo exige" (EXI). Pero para el efecto deseado, no son necesarios más detalles. Sabemos que la situación de la familia dista de toda riqueza, porque son fosforeros. Y Diego apuntará más adelante: "¿este cuarto / en tiempo más feliz no era una cuadra?" (EXIII). Por tanto, tenemos datos suficientes para juzgar paródicamente el decorado, cuya sencillez no evita un resultado efectivo acorde con la intención de los parodistas.

Más sucinto es Mariano Pina en su descripción del decorado para *Estrupicios del amor*: "Habitación miserable. Puerta en el fondo y en uno de los costados, en el que habrá una mesa con un vaso de aguardiente. En el opuesto, ventana y una silla". Dos

aspectos, la miseria y el vaso de aguardiente, suponen el toque vulgar del decorado. En ese espacio se desarrolla una acción de idéntica naturaleza vulgar, de modo que pensar en amores románticos y pasiones exaltadas se torna imposible. No hay ninguna referencia más al decorado en toda la obra, que no presenta mutación alguna. Se trata de un signo al que el autor no ha prestado especial atención, al igual que las indicaciones al trabajo de los actores eran apenas inexistentes. Mariano Pina trabajó más la naturaleza paródica del nivel textual, en detrimento del nivel espectacular, más cuidado por los autores de *Los amantes de Chinchón* y *Los novios de Teruel*. Sin embargo, esa pobreza de referencias al decorado no supone un defecto en este nivel, porque esas mínimas anotaciones iniciales son suficientes, según hemos visto, para entroncar con la naturaleza vulgar de la parodia.

Eusebio Blasco, al distanciarse de la degradación vulgar, no marca en este sentido sus decorados. Presenta espacios de especial relevancia romántica, como el huerto del primer cuadro, para desarrollar en ellos la caricatura. De ese modo, contribuye a la ruptura del decoro, que hemos visto que se logra mediante recursos varios, tanto en el nivel textual como en el espectacular. Jugar con el romanticismo de plantas como el cardo y la patata o esconderse detrás de árboles para evitar los excesos del sentimentalismo de Diego son aspectos de ruptura de la idealización del jardín romántico, sin que se recurra a la degradación de la extrema miseria o del alcoholismo. Los otros dos decorados presentes en la obra (la decoración de campo al inicio del segundo cuadro y el salón en casa de Isabel) son espacios neutrales, que enmarcan el desarrollo de la acción paródica, sobre la que recae el peso cómico.

Finalizamos este repaso a la actuación paródica en el nivel espectacular con un breve comentario sobre la música. *Los amantes de Chinchón* y *Estrupicios del amor* no la introducen porque en sus fechas de composición (1848 y 1849) todavía no ha explotado la monomanía musical de raigambre popular, que partirá de los años cincuenta en adelante (sobre todo, tras la inauguración del Teatro de la Zarzuela, en 1856). Uno de sus máximos promotores será el maestro Arrieta, compositor de la música de *Los novios de Teruel*. Añadir partes musicales en las parodias tiene dos posibles motivaciones: bien distraer al público con una música popular y pegadiza, polo opuesto a la ópera, bien buscar efectos paródicos con el uso de una música arrítmica, discordante, inarmónica. Los siete momentos musicales de la parodia de Eusebio Blasco

se explican en virtud de la primera motivación; sólo se produce discordancia en la escena XII del cuadro I, en la que los personajes deben cantar "temblando cómicamente y como si tuvieran ataque de nervios". El compositor Arrieta juega con músicas populares (marchas militares, la canción "Mambrú se fue a la guerra", música religiosa) y otras de creación propia (los coros de la introducción, la celebración de la boda y el fin de fiesta con música y baile), en sintonía con la naturaleza bufa de la parodia, pero sin ser de por sí paródica. No reside en la música la *parodicidad*³⁴, sino en la letra y, sobre todo, en la interpretación de los actores: de ridículo podemos tachar el baile que Fuentes, que interpreta a Don Pedro, se marca en la escena IV del cuadro II, en un estado de embriaguez notable. El fin de fiesta con música y baile recoge una tradición teatral muy enraizada históricamente, que además conecta con el espíritu festivo del fenómeno teatral de los bufos y el teatro cómico en general predominante durante la segunda mitad del siglo XIX.

4. CONCLUSIONES

Hemos presentado, en resumen, la saga paródica a que dio lugar la versión romántica de *Los amantes de Teruel*, con el objetivo de estudiar una parcela del amplio fenómeno de la parodia del Romanticismo, extendida por todos los géneros literarios y aplicable tanto a fenómenos estéticos generales como a obras concretas. *Los amantes de Chinchón*, *Estrupicios del amor* y *Los novios de Teruel* justifican la trascendencia paródica del drama de Hartzenbusch y evidencian su vigencia escénica y su reconocimiento social, al formar parte de la competencia teatral activa del público. Cada parodia presenta una perspectiva propia del subtexto escogido: *Los amantes de Chinchón* es la más fiel, en términos de seguimiento literal, al esquema argumental y de motivos, así como al actancial, presentando una agresiva degradación sistemática de los episodios principales del drama romántico. *Estrupicios del amor* presenta una selección más restringida de pasajes del subtexto, aunque éste es reconocible con facilidad, y, a pesar de proceder a vulgarizarlo, no alcanza el grado de actuación paródica de la

³⁴ Para ver ejemplos de efecto paródico de la música, pueden consultarse las parodias *I comici tronati* (1883), de Palomino y Cuesta, y *Pepito* (1895), de Lucio y Palomero. Se juega con este recurso más a menudo en las parodias que incorporan fragmentos musicales *ad hoc*, con intención paródica, que en las zarzuelas.

anterior. Y *Los novios de Teruel* se adscribe a la categoría de parodia abierta de motivos, porque sólo se sirve de los elementos de contenido y personajes imprescindibles a efectos de construir una parodia creativa, sin la degradación hacia lo vulgar de las anteriores y en sintonía con el fenómeno teatral bufo de la década de los sesenta. Han sido diferentes las actuaciones paródicas en las secciones en que hemos dividido los niveles textual y espectacular, siendo *Los amantes de Chinchón* y *Los novios de Teruel* las parodias que prestan atención por igual a ambos niveles. Mariano Pina, por su parte, atiende al plano textual, sin apenas especificar nada para el espectacular. Diferentes actitudes que demuestran las posibilidades del género paródico a la hora de posicionarse ante el subtexto.