

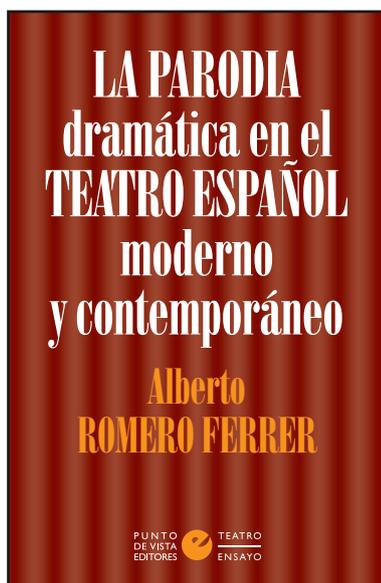
## Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 27 (2021)

Alberto ROMERO FERRER (2021), *La parodia dramática en el teatro español moderno y contemporáneo*, Madrid, Punto de Vista Editores (Ómnibus Teatro Serie Ensayo, 5), (315 pp.).



La historia del teatro español de los siglos XVIII y XIX continúa aun necesitando de nuevas valoraciones críticas, pero especialmente de recuperación de textos y de una cronología y explicaciones más exhaustivas, pues el canon dramático de ambos siglos suele despacharse con unas cuantas obras, donde destacan la comedia neoclásica y los grandes dramas románticos: Moratín, Martínez de la Rosa, Duque de Rivas, García Gutiérrez y José Zorrilla: el resto parece importar bastante poco, a excepción de Ramón de la Cruz y algún que otro drama de alta comedia o de corte realista —Tamayo y Baus, Galdós, Echegaray, Feliú y Codina—, ya en la segunda mitad del XIX. Una situación que contrasta sobremedida con la fecundidad en todos los aspectos de la actividad escénica, en especial en el XIX, tanto en Madrid como en provincias.

Este nuevo libro de Alberto Romero Ferrer trata sobre dichos problemas (reperitorios, recuperación de textos, cronología y periodización literaria, interpretación crítica parcial del fenómeno teatral), pero desde una perspectiva completamente nueva centrada en el teatro de parodia. Tal y como se explicita en los paratextos de esta monografía: «en este ensayo, el autor nos acerca a la cultura teatral peninsular desde la perspectiva burlesca. El estudio diacrónico de la parodia en la literatura dramática española de los siglos XVIII, XIX

---

y principios del xx es, pues, el objeto de análisis y estudio de este capítulo de la historia del teatro en España, cuyo compendio encontramos en el *Manolo* (1769), de Ramón de la Cruz, y *La venganza de don Mendo* (1919), de Pedro Muñoz Seca, que abren y cierran dicho ciclo». Un trabajo de historia teatral, que además incluye un laborioso catálogo con más de 500 piezas dramáticas que conforman la parte central del libro y también la aportación más original.

Como preámbulo de ese catálogo, se propone, además de un par de capítulos introductorios teórico-bibliográficos en torno a la parodia en los contextos teatrales de los siglos xviii y xix, dos grandes apartados: uno dedicado al tránsito de la herencia barroca a la modernidad de Ramón de la Cruz (1700-1792), con el pasaje de fondo de la batalla teatral de la Ilustración; y, un segundo capítulo sobre el desarrollo de la parodia romántica hasta las fecundas décadas del teatro por horas, el género chico y el género ínfimo (1835-1919), donde se encuentran algunas de las obras más emblemáticas de estos contratextos cómicos como era el caso de *La corte de Faraón* (1910). Este marco histórico-interpretativo se cierra con un extenso epígrafe acerca de *La venganza de don Mendo* (1919), de Pedro Muñoz Seca, «caricatura de tragedia en cuatro jornadas, original, escrita en verso, con algún que otro ripio», obra que supone una síntesis tanto de la historia como de los recursos del género.

También se proponen unos organigramas tipológicos de la parodia en cada periodo en relación con el género serio parodiado: las parodias del drama romántico, las parodias del teatro clásico, las parodias del drama social, las parodias de zarzuelas y género chico, donde se relacionan los textos más importantes o representativos del corpus. Así, por ejemplo, en las parodias del drama romántico se incluyen: el *Macías* (1834) con una parodia: *Matías o el jarambel de Lucena* (1850); *El trovador* (1838) con tres parodias: *Los hijos del tío Tronera* (1849), *El esquilaor* (1889), *La noche de «El Trovador»* (1896) y *Nuevo Trovador* (1918); *Los amantes de Teruel* (1837) con cinco parodias: *Los amantes de Chinchón* (1848), *Estrupicios del amor* (1849), *Los novios de Teruel* (1867), *Isabel y Marcilla* (1887) y *Los bergantes de Teruel* (1918); *Traidor, inconfeso y mártir* (1849) con *Traidor, inconfeso y bufo* (1972); *Venganza catalana* (1864) con tres parodias: *La venganza de un gitano* y *La venganza de Catana* (1864), y *La venjança de la Tana* (1864) —el caso del *Tenorio* queda aparte por su excepcionalidad numérica—; y así sucesivamente.

Romero Ferrer nos propone, por tanto, a manera de manual crítico, pero con un carácter muy práctico y concreto, una radiografía del problema, una posible historia de la parodia dramática peninsular, una cronología, unos periodos y una hipótesis de interpretación del fenómeno sobre la idea de entender los mecanismos de funcionamiento del teatro representado con éxito lo largo de estas dos centurias, lo que sirve de base para el desarrollo de la copia burlesca de ese mismo teatro serio que sirve de soporte. Una historia del teatro donde convergen razones de diversa índole: oportunidad de la fórmula, respuesta a los géneros serios, motivos de producción teatral, reclamo del público, razones económicas de oferta y demanda, a veces sentido crítico, sicalipsis... en un largo etcétera de diferentes planos de actuación que hacen del texto paródico en el ámbito del teatro una de las apuestas más firmes de la industria del entretenimiento cultural en el xviii y xix.

Porque, según el autor, parte de las claves del amplio desarrollo de este parateatro hay que buscarlas, primero en la rigidez de las reformas ilustradas a partir, fundamentalmente, de las ideas del conde de Aranda y la imposición del sistema de la tragedia neoclásica y los cambios en los repertorios dramáticos en ese último tercio del siglo y, en segundo lugar, en el desarrollo espectacular de la escena como la gran industria cultural del entretenimiento burgués en el siglo xix, con especial hincapié en las décadas finales con el sistema

---

de producción del teatro por horas: dos momentos de fuerte transformación y crisis del teatro.

El punto inicial del fenómeno, según Romero, se sitúa en la obra dramática de Ramón de la Cruz y en la afortunada fórmula de su sainete *Manolo* (1769), subtulado «tragedia para reír, o sainete para llorar», donde se articula una especie de tratado práctico en torno a cómo debe funcionar la creación literaria del género breve —entremés, sainete, tonadilla escénica—, tan fundamental en la historia del teatro español, prácticamente desde sus mismos orígenes celestinescos; un hallazgo de Cruz sobre la base de sus conocimientos del mundo de los cómicos, los problemas de interpretación del repertorio y la realidad actoral de la época, en conflicto con la imposición de los dogmas neoclásicos en materia dramática, que no tienen ni el beneplácito del público ni de las compañías dramáticas, muy aferradas aún a los sistemas más tradicionales del repertorio antiguo y las formas corralescas. Para el autor, es ahí, en esa rigidez de la tragedia neoclásica, instaurada en los teatros de Madrid en torno a la década de los setenta, lo que produce la reacción estético-teatral que abandera Ramón de la Cruz, y que tendría tanto éxito; hasta tal punto que su modelo se establece como la estructura básica de la parodia dramática de estos dos siglos, aunque también es cierto que había que aludir a la tradición de la comedia burlesca xvii y el entremés paródico del Barroco: dos tradiciones que actualiza el sainetero de Madrid y que da lugar a un formato aparentemente nuevo en el teatro español.

Los otros grandes periodos de la parodia, siguiendo esta idea, serán las décadas del gran drama romántico e histórico del xix y el drama realista de la segunda mitad, donde además de observa un neorromanticismo bastante trasnochado muy fácil de remedar en clave de risa. Son, por tanto, los géneros más serios y más estrictos, los que van a sufrir esta literatura de segundo grado que, según el maestro Eugenio Asensio, actúa a modo de «sombra jovial a toda revolución literaria, lo mismo a la tragedia neoclásica que al dramón romántico» (*Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, 1971). Una perspectiva que, conforme avanza esta historia, se entrelaza con la competencia del espectador y la popularidad de la obra seria, pues solo se parodia lo que conoce el público. Por estas dos razones, por ejemplo, no resulta nada casual que sea el *Don Juan Tenorio* (1844), de José Zorrilla, la obra más parodiada en todo el teatro español con más de 118 textos; y el grandilocuente y tremendista repertorio operístico, el género dramático con más imposturas burlescas. En ambos casos, la pretensión no es otra que «hacer reír al espectador con lo que antes le había hecho llorar».

En resumen, este libro viene a cubrir un vacío importante en la historia del teatro moderno español, pues responde con datos, aunque provisionales —porque los catálogos son siempre punto de partida en la investigación académica—, sobre la importancia del elemento cómico-burlesco en la configuración del espectáculo dramático en España, ya que —como dice el autor en las líneas iniciales de este libro— «la mezcla de lo serio y cómico constituye uno de los puntales característicos de la comedia española que bien supo anotar Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*. Una combinación que traspasaba los límites del drama escrito para conformar la médula de la función teatral desde el siglo xvi hasta el xix, donde en alternancia con la obra principal —una obra seria— se incluían piezas breves —obras cómicas— entre jornada y jornada». Y una parte sustancial de esa comicidad no era sino la copia burlesca del texto serio. Este libro lo demuestra.

Yolanda VALLEJO MÁRQUEZ  
<https://orcid.org/0000-0002-4502-7181>