Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio, recopilación, edición e introducción de Carlos Serrano, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1996, 483 págs.

Nos encontramos ante una primera antología de parodias teatrales de *Don Juan Tenorio* que constituye una aportación imprescindible para los literatos y para todos quienes quieran conocer y entender mejor la trayectoria histórico-social de las obras paródicas de la obra magna de José Zorrilla dentro del universo donjuanesco. El profesor Serrano, gran conocedor del tema, nos ofrece en esta antología la oportunidad de disfrutar cronológicamente diez obras representativas que nos dan una visión global sobre el tema donjuanesco. En la introducción a esta selección de obras el recopilador y editor profundiza intensiva pero condensadamente en el mundo de las parodias desde el punto de vista de la cronología, topología, tipología y el espíritu carnavalesco, apartados en los cuales divide su acercamiento y que se ven acompañados con una bibliografía esencial. Este estudio preliminar, que sitúa esta abundante producción teatral paródica en el contexto de la historia cultural de su época, se complementa con un catálogo de nada menos que 196 referencias de la producción teatral española sobre el tema de Don Juan a lo largo del siglo que se inaugura con el estreno del drama fantástico-religioso el 28 de marzo del 1844.

El éxito creciente del susodicho tema en la España del siglo XIX y principios del siglo XX tiene una manifestación poco conocida en el teatro paródico originado del *Tenorio* zorrillesco cuyo repertorio conoce un auge notable en torno a 1900. Hasta entonces el género era raro, siendo principalmente el *Tenorio* víctima de la parodia (Espín Templado, María Pilar, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Instituto de Estudios Madrileños. Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, Madrid, 1995, p. 52). «La parodia comprende simultáneamente un texto parodiante y el texto parodiado [...] El discurso parodiante jamás debe permitir que se olvide el texto parodiado, [...]» (Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 349). Las escenas más famosas de la obra de Zorrilla, recitada, memorizada y presente en la memoria y en el corazón del conjunto de la población llegan a constituirse en referencia teatral. Por lo tanto, el drama de Zorrilla es el blanco preferido de los autores del

género chico que lleva consigo la estrecha vinculación con el género paródico por excelencia por la ausencia de la trascendencia filosófica e incluso religiosa. Su fin es divertir al pueblo aprovechándose de su progresiva transformación en empresa cultural y su creciente adaptación a un mercado en evolución a la par del capitalismo desarrollado a partir de mediados del siglo pasado y muy en boga, sobre todo, en el último tercio del siglo. Al fin y al cabo el destinatario del teatro popular no es un público selecto sino el vulgo para el cual su estética se basa en el juego verbal o teatral, los procedimientos alusivos y de reconocimiento, y el placer del estereotipo distorsionado, libres de cualquier lección moral o religiosa. Sin embargo, la parodia no aniquila la pieza originaria ni siquiera la reemplaza, sino la acompaña, la glosa, e incluso la alimenta; la rebaja, la ridiculiza, destruye el dramatismo, pero al mismo tiempo, le rinde homenaje, mostrando así su perfecta armonía y convivencia en cuanto a la relación de las dos obras: parodiada-paródica.

La primera obra paródica en la larga serie de las parodias donjuanescas e incluida asimismo como la primera en esta recopilación es *Juan el perdío* «parodia de la primera parte de Don Juan Tenorio» escrita en verso y en jerga andaluza por Mariano Pina y Bohigas, estrenada en el madrileño teatro de la Cruz el 26 de diciembre de 1848 y que logró numerosas reposiciones posteriores y varias reediciones, llegando hasta la quinta. Esta parodia puede calificarse de 'arte tabernario', genéricamente hablando. Desde aquí surge una de las líneas interpretativas del género paródico en el que la taberna y el vino desempeñan un notable papel inversamente heredado de la famosa hostería de Zorrilla.

Carlos Serrano, como catedrático de Civilización Española Contemporánea, no deja escapar el factor socio-histórico, estudiando la historia del teatro español desde el punto de vista de literatura social. Una primera fase que se prolonga hasta la revolución del 1868 se muestra restringida en cuanto su número de obras, pero son suficientes para dejar constancia de la resonancia temprana que tuvo la obra original. Sin embargo esta iniciativa se resfrió durante el sexenio, aunque en todo el período revolucionario se representaba el *Tenorio* tanto en Madrid como en la ciudad condal. Hay que esperar la llegada del conservador Cánovas para que se reanudara la historia interrumpida de la producción paródica. Mas el punto álgido del proceso se alcanza en el primer tercio del siglo actual.

Tenorio modernista, anti-modernista por cierto, es una viva efigie de la tendencia a la conversión de la parodia tenoriesca en una pura logorrea como se evidencia inmediatamente en el subtítulo de la parodia: «remembrucia hipocrénica enoemática y jocunda en una película y tres lapsos, ingénita del subintelectualmente». Dicha obra de Pablo Parellada, estrenada en el teatro Lara de Madrid, el 30 de octubre de 1906 y el *Román Osorio* «sueño lírico con vistas a *Don Juan Tenorio*, en una borrachera, dividida en cinco delirios, en prosa y verso», estrenado el 31 de octubre de 1907, de José María Dotrés se reproducen aquí en séptimo y octavo lugar respectivamente. Tras esta fase de euforia paródica, decae el interés por este tipo de obras, dada su dimensión lúdica, al estallar la guerra civil.

El segundo punto en que reparar, además de las observaciones cronológicas a lo largo de un siglo, es su ámbito territorial extendido a lo ancho de toda la nación. De ahí el peso de la obra maestra de Zorrilla y sus paródicas a través de la perspectiva sincrónico-diacrónica. Especialmente en el perímetro de Cataluña y Valencia, desde luego junto con la capital, se elabora este proceso creativo muy a menudo en catalán o valenciano.

Así es *L'agüelo pollastre* «comedia nova en un acte y en vers, parodia del Tenorio», una de las primeras parodias registradas, del valenciano Chusep B. Baldoví, de 1858, reproducida como la segunda obra en el libro que nos ocupa. En el proceso de inversión de valores muy propio de este género paródico, lo alto se convierte en lo bajo, lo noble en lo vulgar, lo joven en lo viejo, etc. *L'agüelo pollastre* marca el punto de partida de este vuelco del modelo y del signo. Con la llegada del nuevo siglo el prolífico Lluís Millà destina sus obras a los teatros de aficionados barceloneses en las que sobresalen los monólogos, de los que presenta el recopilador un ejemplo con el título de *El Xuti del Tenorio* «monolech en vers» de 1907 (novena obra incluida).

Abundando en la cuestión de la transformación, destaca el papel creciente de la mujer en el plano activo del juego amoroso, evolucionando hasta llegar a desempeñar la función correspondiente a don Juan: *Doña Juana Tenorio*, «imitación burlesca de escenas de Don Juan Tenorio» de Rafael María Liern, publicada en 1876 (cuarta en esta antología).

Por otro lado, existió una tradición licenciosa dentro de la lista paródica del Don Juan. El texto más aparatoso es *Don Juan Notorio, Burdel en cinco actos 2000 escándalos* «parodia cómi-

co-burlesca», anónimo fechado en 1874 en Sanlúcar de Barrameda, reproducido en tercer lugar. La crudeza del lenguaje utilizado y la reelaboración obscena y escatológica de las escenas más famosas de la obra parodiada provocan serias dudas respecto a la posibilidad de su representación.

Una supuesta representación previa del Tenorio por unos actores que leen mal o no saben leer es uno de los recursos más empleados por los autores paródicos cuya muestra ejemplar es el caso de *El novio de doña Inés* «fin de fiesta en un acto» de Javier de Burgos (1884, la sexta en el orden reproductor) donde la ficción y la realidad se entrelazan y se confunden en el escenario mismo. La convivencia en una misma obra de los aspectos carnavalescos con la realidad dramática es posible, pues de hecho ya se produce en la obra original.

El editor inserta en el libro dos obras más: *Las Mocedades de Don Juan* (1877) de Juan de Alba, obra donjuanesca anticlerical pero que no se puede considerar parodia de la obra de Zorrilla y *Tenorio en el siglo XX* (1917) de Justo Huete Ordóñez, para completar esta cadena vital paródica reunida en esta recopilación. Este ciclo casi centenario de la tradición de la parodia donjuanesca se cierra con la obra valleincliana, no incluida en esta recopilación, *Esperpento de las galas del difunto* (1930) cuyo título primitivo era el de *El Terno del difunto* (1926). La parodia que yacía a la sombra del texto parodiado se convierte en una obra por derecho propio. Las galas agota el sistema paródico a la vez que hace suyos los elementos que éste había aportado: lo grotesco, el espíritu transgresor y la violencia del absurdo; todo lo carnavalesco en suma.

Por último, no me queda más que ofrendar mi agradecimiento al profesor Serrano como una de las personas interesadas en la cultura teatral española y más concretamente en las parodias del Tenorio. Mis felicitaciones por elevar este 'fastidioso trabajo' (p. 41) a un trampolín que contribuirá en un grado importante a la exploración de un tema tan atractivo para sus investigadores al reunir en una sola obra aspectos tan importantes de todo un siglo de desarrollo dramático.

Sook-hwa Noh
Universidad Complutense de Madrid