



Alberto Romero Ferrer, *La parodia dramática en el teatro español moderno y contemporáneo*, Madrid, Punto de Vista, 2021, pp.315 pp. ISBN: 9788418322525

El estudio del género paródico peninsular, su desarrollo y evolución a lo largo de los siglos permite reconstruir con gran acierto la historia del teatro español y de sus grandes hitos. La parodia se configura, pues, como un espejo cóncavo y deformante del teatro canónico y reconocido por el público con el que establece un diálogo. Esta es la tesis introductoria que motiva el ambicioso trabajo de Alberto Romero Ferrer, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Cádiz, especialista en el ámbito del género teatral, la música y la literatura de los siglos XVIII, XIX y XX. Así, *La parodia dramática en el teatro español moderno y contemporáneo* se ofrece como una obra poliédrica en la que el lector puede hallar no solo un ensayo sobre la parodia en la escena española, sino también un estudio diacrónico y clasificación tipológica sobre la misma, amén de un catálogo abierto en el que se incluyen piezas paródicas escritas entre el siglo XVIII y el XX.

Romero Ferrer nos introduce en el mundo de la parodia en un acercamiento a la cultura teatral desde una perspectiva burlesca, génesis del teatro español que ya fuera sintetizado por Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). El periplo paródico español se inicia con la publicación del *Manolo* (1769) de Ramón de la Cruz y se cierra con *La venganza de don Mendo* (1919) de Pedro Muñoz Seca, dos obras que implicaron la irrupción de nuevos lenguajes teatrales que desafiaban e, incluso, rompían con el canon del momento desde el establecimiento de un diálogo —en clave de carcajada— con los clásicos, tal y como afirma el catedrático.

El objetivo de este trabajo —planteado como catálogo abierto— no es otro que, por un lado, rescatar la tradición paródica ligada desde el inicio a los presupuestos del teatro español; por el otro, señalar el fenómeno de la parodia como sintomático de los cambios que se produjeron en la configuración del espectáculo teatral en los periodos comprendidos entre el siglo XVIII y el XX basados en «la fractura de los dogmas neoclásicos, la aparición de la burguesía como público y el teatro por horas» (p. 18). Sin embargo, la valiosa labor de ahondar sobre esta cuestión parte, según advierte Romero Ferrer, de la dificultad a la hora de establecer el *corpus* del género paródico, fundamental para analizar los rasgos del género paródico, las semejanzas y disidencias

de este en las distintas épocas, así como la relación estas obras con el elemento parodiado. Este obstáculo encuentra su lógica explicación en el hecho de que el carácter marginal de las piezas torna su localización en una labor de gran complejidad en tanto en que la relación entre el texto original y su parodia se establece de forma explícita en el título.

Romero Ferrer —que cuenta en su haber con más de una veintena de obras publicadas que abordan distintos aspectos del mundo de la literatura y la cultura española— estructura este ensayo en cuatro grandes capítulos y un catálogo abierto. Estos cuentan a su vez con diversos subapartados, que propician una lectura ágil de la información que se ofrece.

El primero de los capítulos ofrece un estado de la cuestión sobre la parodia dramática en la literatura española, sus orígenes y desarrollo desde el siglo XVIII hasta principios del XX. En este recorrido se incluyen no solo estudios ya clásicos, sino también investigaciones recientes tanto académicas como de carácter divulgativo. El catedrático de literatura española afirma que la parodia está estrechamente ligada al teatro peninsular ya desde sus orígenes, como respuesta al hartazgo y los excesos de los modelos teatrales exitosos en una determinada época, «un público que hoy se ríe de lo que ayer lo hizo llorar» (p. 30). Señala como obras pioneras, que sentaron las bases de la parodia y su devenir, el entremés *Melisendra*, el *Entremés de los romances* y *La infanta Palancona* y toda la estirpe de textos celestinescos. Asimismo, se advierte en este capítulo sobre la problemática de estudiar la parodia en el siglo XVIII, debido a las fuertes imposiciones del Neoclásico, aunque sin dejar de destacar la labor del sainetista más prolífico, Ramón de la Cruz.

En el segundo capítulo establece el marco teórico de estudio de la parodia en los contextos teatrales de los siglos XVIII y XIX, su clasificación, cronología y periodización. La parodia implica la existencia de dos planos referenciales entre los que se dan una serie de interrelaciones tanto de semejanzas como de contrastes que sirven, en cualquier caso, para dejar constancia de la perspectiva del autor de la parodia sobre todo aquello que representa la obra que le sirve de modelo. Así, el género paródico subvierte la norma deformando y ridiculizando el modelo consagrado del que parte. Romero Ferrer estudia el género paródico desde distintos puntos de vista. Desde la perspectiva de la historia cultural y antropológica sigue los trabajos de Mijail Bajtín y Huerta Calvo, que asumen un vínculo innegable entre teatro y carnaval del que participa la parodia en cuanto a su cons-





trucción y técnica de escritura. Gerard Genette será la referencia del punto de vista lingüístico-comunicativo de la parodia como hipotexto que guarda una relación con el hipotexto con el que «establece una evidente y clara correspondencia [...] al margen de otro tipo de construcciones metaliterarias o meros comentarios» (p. 36). Romero Ferrer explica la secuencia comunicativa e intertextual de tres planos (textos parodiados, texto paródico/hipertexto y texto parodiado/hipotexto) y extrae diez conclusiones tras el análisis del corpus, que vienen a redundar en la hipótesis de partida de este trabajo. Finalmente, se estudia la parodia desde la perspectiva cultural y sociológica a través de los planteamientos de Henri Bergson, que analiza la importancia de la recepción de la parodia por parte del público y la reacción de este, entendiendo «la risa como un fenómeno eminentemente social, compartido por otros los miembros de un determinado grupo» (p. 38), que desborda los límites de la representación. El capítulo cierra con una clasificación de la parodia según su poética interna (parodias abiertas frente a parodias concretas) y desde una perspectiva diacrónica, que reconstruye la historia del teatro desde el siglo XVIII hasta las primeras décadas del XX.

En el tercer capítulo entramos de lleno en el estudio del género paródico del siglo XVIII, de la herencia barroca hacia la modernidad ilustrada (1700-1792). El teatro recoge la herencia del Barroco y, a su vez, evoluciona y depura el espectáculo teatral con objetivos didácticos y decorosos, a través de arreglos y reformas que supusieron gran debate en el seno de la Ilustración. La «herencia festiva» del teatro se observa, por un lado, en la «estructura bipolar» de la función, que mezcla lo alto con lo bajo y, por el otro, con la continuidad de géneros que se dan en el XVIII como son la comedia burlesca, la comedia de magia o la zarzuela burlesca o de tema mitológico, todos ellos emparentados con la parodia. Romero Ferrer ofrece numerosos ejemplos del corpus que conforman dichas obras, con especial presencia de dos de los autores más prolíficos, Antonio de Zamora y José de Cañizares. Además, se estudia la figura del gracioso como elemento dramático fundamental, cuya función es tanto provocar la risa como servir de herramienta para aclarar al público pasajes especialmente oscuros por lo culto o complejo. En el XVIII el gracioso adquiere una mayor complejidad para competir con otros interlocutores cómicos puramente dieciochescos (currutacos, petimetres, majos) y se torna un reclamo para el público, llegando a condicionar el éxito o fracaso de la pieza. Esta transformación canaliza en el género del teatro musical y la

zarzuela mitológico-burlesca, piezas en las que el gracioso sirve no solo de contraste o *contrafactum* de las escenas protagonizadas por dioses, parodiadas en pasajes cantados, sino también como elemento de contagio del resto de los personajes que actuarán bajo la misma ética.

El autor afirma que la parodia moderna surge condicionada por los cambios que se producen en el teatro, en la imagen social del dramaturgo, las condiciones materiales de la escena, así como los cambios en el gusto del público. En este sentido, considera la obra de Ramón de la Cruz y, en concreto, el *Manolo* (1769) como representante de la parodia dramática del siglo XVIII. Esta obra es la primera parodia moderna y aunó en ella elementos de la tradición teatral del entremés y lo burlesco, añadiendo elementos paródicos que resultan en una visión crítica del teatro en la línea de Leandro Fernández de Moratín solo que desde la hipérbole y la carcajada. El autor concluye, pues, que el *Manolo* no es solo un *contrafactum* de la tragedia neoclásica, sino una reacción a los cambios que implicaba la reforma teatral, que no permitía «dar rienda suelta a la inversión moral que subyacía en el sistema de representación barroco» tan representativo de «la función teatral hispánica» (p. 91) ya fuera por imposturas extranjeras o por resultar formas desfasadas. El broche final de este extenso capítulo es un organigrama tipológico general de la parodia dramática del siglo XVIII de inestimable valor para la comunidad investigadora.

El capítulo cuarto constituye uno de los apartados más densos de este trabajo. En primer lugar, se estudia el auge de la parodia y su momento de mayor productividad. Este periodo da comienzo tras el estreno de la opereta de Eusebio Blasco que parodiaba *La Odisea* homérica, *El joven Telémaco*, el 22 de septiembre de 1866 y se extiende hasta los años 1870-1910 en relación con los cambios en el sistema de producción teatral del momento cuyo peso era soportado en gran medida por el teatro por horas y el género ínfimo. A continuación, se recorre el género de la parodia primero desde el Romanticismo, más tarde desde el género chico y, finalmente, a través de la senda que inaugura *La venganza de don Mendo*.

La industria teatral del siglo XIX se ve afectada por las continuas reformas de la escena, la necesidad de material para cubrir las necesidades del espectáculo teatral, la censura y la imposición de cierta *moral teatral* que enfrenta a las élites intelectuales que ven el teatro una vía de instrucción y aquellos que defienden la situación del momento, reacios a las reformas. Todo esto favorece





el triunfo del género paródico, puesto que «la parodia dramática en el siglo XIX no era sino una forma de escritura teatral pensada y diseñada para el abastecimiento rápido de los teatros [...] dentro de un entramado literario y teatral mucho más confuso, que transformará *el arte de hacer comedias* en una verdadera industria» (p. 116). En este sentido, Romero Ferrer afirma que el drama romántico se configura como género parodiable por excelencia por varias razones. Por un lado, el éxito que muchos de estos dramas tuvieron en la época hacen que las parodias de estas obras sean un acierto, al ser reconocidas por el público. Por el otro, la «afectación» del gesto romántico tanto en los personajes como en la versificación facilitó que con el cambio de un contexto teatral que buscaba el realismo escénico estos fueran observados como ridículos y, por tanto, fácilmente parodiables.

El autor divide la escena paródica del XIX en dos grupos: obras que parodian títulos concretos —caso de la saga paródica basada en el *Tenorio*— y aquellas que parodian un conjunto de elementos representativos de una retórica teatral concreta, en este caso del Romanticismo y el drama realista —caso de *La venganza de don Mendo*, siendo el primero de los grupos el más productivo, pues está relacionado no ya con una función crítica de la parodia, sino con una técnica más de escritura teatral como puede ser la adaptación. Romero Ferrer realiza un recorrido por la parodia de los dramas romántico a través de la obra de García Gutiérrez, centrado primero en el éxito de *El Trovador Trovador* y su autoparodia bajo el título de *Los hijos del tío Tronera* (1846-1847) y, más tarde, en la obra *Venganza catalana* (1864) y la estela de copias paródicas que nacen de ella (*La venganza de un gitano* de Francisco de Paula Sinquemani o *La venganza de Catana* de Juan de Alba, entre otras). Asimismo, aborda en este punto la saga paródica que se inicia con el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla como modo de creación del teatro del XIX.

La parodia se torna subgénero del género chico debido no solo a su tono, mayormente cómico, sino también por motivos económicos y de producción teatral, puesto que el espectáculo vive en estos momentos un aumento exponencial que requiere de gran número de obras para abastecer el teatro por horas. Elementos comunes a la parodia y el género chico son: la meta-teatralidad, el uso complementario de la música y los modos de interpretación totalmente alejados de la seriedad del teatro canónico. De entre las obras paródicas pertenecientes al género ínfimo destaca el autor *La corte del Faraón* (1910) de Perrín y Palacios y texto musical de Lleó, por unirse en esta pieza a la inte-

rextualidad paródica, una gran calidad musical, así como una puesta en escena que apuesta por la provocación. El éxito de estas piezas paródicas está estrechamente vinculado «con la aparición de una nueva cultura nacional y urbana, que escenificaban la canción y el cabaré, fenómenos asociados a un emplazo sexual masculino, bien imaginado –ahí está el teatro–, bien explícito –el prostíbulo–» (p. 150).

El último paso en la renovación de la parodia lo representa Pedro Muñoz Seca y su obra, así como sus colaboradores. Muñoz Seca desarrolla en su obra parodias tanto abiertas, caso de *La venganza de don Mendo* (1919), como de las concretas, *La plasmatoria* (1935). El *don Mendo* supone, según afirma Romero Ferrer, una síntesis de la tradición teatral cómica peninsular que vivía todavía en el recuerdo de los espectadores, cuya pretensión era hacer reír y que está en la base de obras como *Luces de bohemia* (1920) y el esperpento. En esta línea, la propuesta del profesor de literatura española de la Universidad de Cádiz es que el *don Mendo* de Muñoz Seca se configura como «una venganza en toda regla del teatro –y de la literatura– de su tiempo, como de su historia: la historia del teatro» (p. 164) en el que conviven la tradición, la modernidad e incluso la vanguardia.

El broche a este cuarto capítulo lo pone un organigrama de la parodia dramática del siglo XIX y principios del XX dividida por tipos de géneros que se parodian (drama romántico, drama histórico y tragedia, drama neorromántico y poético, comedia y alta comedia drama social, drama realista, drama ruralregionalista, teatro clásico, zarzuelas y teatro chico y óperas), así como según la clasificación de parodias abiertas o concretas.

Finalmente, este trabajo ofrece un catálogo en vías de ampliación y revisión para cuya realización no solo se han consultado trabajos y catálogos anteriores de especialistas en la materia, sino que también se ha realizado una búsqueda en bibliotecas y archivos como la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca de la Fundación Juan March, la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona o el Museo Nacional del Teatro de Almagro. Como resultado de este esfuerzo el lector puede encontrar más de quinientos títulos pertenecientes al género paródico divididas por periodos y autores, que ofrece una visión bastante certera del alcance de este fenómeno en el teatro español.

Este libro es, por tanto, muchos libros y como tal ha de ser valorado. Por un lado, vemos por primera vez reunidas una can-





tividad para nada desdeñable de parodias teatrales clasificadas según el contexto en el que fueron escritas, así como según la tipología a la que responden. Por el otro, a través del estudio de los orígenes y desarrollo del género paródico, no solo reconstruimos la historia de los éxitos del teatro español, sino que también somos espectadores de los cambios que se gestan en el sistema de producción de la industria teatral, la nueva configuración de su público y las consecuencias de esto en la forma de escribir teatro, así como en la percepción social y profesional de los dramaturgos. Asimismo, si la parodia rompe con el canon teatral de su época del que se burla de forma consciente, también este trabajo rompe en cierto sentido con el canon académico de la investigación al centrarse en un género marginal, considerado defectuoso y de poca importancia como es la parodia, reivindicando precisamente su valor. En conclusión, podemos afirmar que tanto la parodia como esta obra están emparentadas en su visión integradora y desafiante que mezcla los conceptos de lo alto y lo bajo como marco cultural para entender la realidad.

*Carmen Amaya Macías*  
Universidad de Cádiz  
ORCID: 0000-0003-2303-7861