

MORETO PARODIADO EN EL SIGLO XIX: SAN FRANCO DE SENA VERSUS CURRILLO EL ESQUILAOR¹

Víctor Manuel Peláez Pérez
Universidad de Alicante

Tal colega, dirigido al público, merece alguna mención, porque, en virtud de un conocimiento de la historia de la parodia dramática en España, afirma desde la época de los autores españoles que los parodistas precisaron "las obras de gran valor" los objetivos paródicos de los parodistas. Ya la lista de parodias del siglo XVII (Crespo Blázquez 1979) manifiesta un fenómeno relevante: apenas existen parodias (al menos no tenemos noticias de ellas) de aquellas obras clásicas que han trascendido hasta la contemporaneidad. Los casos son mínimos: *El caballero de Olmedo* (1651) de Montaner o *El desden* (s.f.), también, parodias de las respectivas obras homónimas de Lope y Moreto. La parodia dramática durante el siglo XVII tenía otros objetivos: la literatura caballeresca (*Las aventuras de Greco* (1638) de Montalbán, *Las diez Infantes de Lara* (1651) de Jerónimo de Caceres y Juan Vélez de Quovara, *Los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha* (1657) de Francisco de Avilés), los temas mitológicos (*Piramo y Tisbe* (1668) de Pedro Rosate, *Céfalo y Poeris* (s.f.) de Calderón de la Barca o *Hipomenes y Atalanta* (s.f.) de Montaner) o las convenciones dramáticas (*Abre el ojo* (editada en 1645) de Rojas Zurrilla, *El hijo del hombre* (1640) de Quiñones de Benavente, *El marion* (1646) de Quevedo y

¹ La redacción de este trabajo se ha desarrollado dentro del proyecto de investigación "La parodia dramática en España durante el segundo mitad del siglo XIX", financiado por la Generalitat Valenciana.

Gabriel Merino, prolífico autor de parodias dramáticas durante la segunda mitad del siglo XIX, concluía de este modo su obra *Currillo el esquilaor*:

El meterse a parodiar
las obras de gran valer
es su fama enaltecer,
más que sus faltas pintar.

Tal epílogo, dirigido al público, merece alguna matización, porque, en virtud de nuestro conocimiento de la historia de la parodia dramática en España, afirmamos que desde la época dorada del teatro español no han sido precisamente "las obras de gran valer" los objetivos prioritarios de los parodistas. Ya la lista de parodias del siglo XVII (Crespo Matellán 1979) manifiesta un fenómeno relevante: apenas existen parodias (al menos no tenemos noticias de ellas) de aquellas obras clásicas que han trascendido hasta la contemporaneidad. Los casos son mínimos: *El caballero de Olmedo* (1651) de Montesión o *El desdén con el desdén* (s.f.), anónima, parodias de las respectivas obras homónimas de Lope y Moreto. La parodia dramática durante el siglo XVII tenía otros objetivos: la literatura caballeresca (*Las aventuras de Grecia* (1638) de Montalbán, *Los siete Infantes de Lara* (1651) de Jerónimo de Cáncer y Juan Vélez de Guevara, *Los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha* (1617) de Francisco de Ávila), los temas mitológicos (*Píramo y Tisbe* (1668) de Pedro Rosete, *Céfalo y Pocris* (s.f.) de Calderón de la Barca o *Hipomenes y Atalanta* (s.f.) de Montesión) o las convenciones dramáticas (*Abre el ojo* (editada en 1645) de Rojas Zorrilla, *El juego del hombre* (1640) de Quiñones de Benavente, *El marion* (1646) de Quevedo y

¹. La realización de este trabajo se ha desarrollado dentro del proyecto de investigación "La parodia dramática en España durante la segunda mitad del siglo XIX", becado por la Generalitat Valenciana.

La honrada (1659) de Antonio Cuervo). Por supuesto, los autores clásicos fueron parodiados, pero no en sus obras más emblemáticas. Así lo fueron Calderón de la Barca (*Darlo todo y no dar nada* (1671) de Pedro Francisco Lanini, *Duelos de amor y lealtad* (s.f.), anónima, *Las manos negras* (1670) de Francisco Antonio de Monteser, *El vejete enamorado* (1702) de Francisco de Castro, *La hija del aire* (s.f.), anónimo, *Paso de las armas de la hermosura* (s.f.), anónimo y *Andrómina y perro viejo* (1748), anónimo), Lope de Vega (*El Dómine Lucas* (s.f.) de Francisco Manuel de Melo y *Pagarse en la misma flor y boda entre dos maridos* (s.f.) de Félix y Posvonel), Rojas Zorrilla (*Peligrar en los remedios* (s.f.), anónima, y *El más impropio verdugo* (s.f.), atribuida a Matos Fragoso y a Cañizares) o Moreto (*El desdén con el desdén* (s.f.), anónima, y *Antíoco y Seleuco* (s.f.) de Matos Fragoso (?), Alonso de Olmedo y Jusepe Royo).

Durante la siguiente centuria la parodia del teatro del siglo de oro no goza de vigencia escénica, a tenor de los títulos manejados. Sólo citamos un sainete paródico de Ramón de la Cruz titulado *Los bandos de Lavapiés o la venganza del Zurdillo* (1776). En él se dan vagas referencias a *Castelvines y Monteses* y *Los bandos de Sena*, ambas de Lope de Vega, y a *Los bandos de Verona*, de Rojas Zorrilla. No tenemos más datos sobre parodia del siglo áureo en el siglo XVIII, pero ello no implica un vacío creativo o una ausencia de productividad teatral en el campo de la parodia dieciochesca. Además de la enorme actividad dramática de Ramón de la Cruz, proliferaron las parodias del melólogo (Ríos 1999).

Ya en el siglo XIX tampoco observamos una tendencia paródica que se atreva con los clásicos. A pesar de que el período decimonónico vive la eclosión de la parodia dramática, donde las obras teatrales vigentes en escena y con cierto éxito no escapaban a los agudos parodistas (dramas románticos, óperas, tragedias, dramas echegarayescos, galdosianos...), las obras de teatro clásico, presentes en los repertorios de los coliseos, no son víctimas de profanaciones, paródicamente hablando. Sólo citamos tres casos: *Currillo el esquilaor* (1884) de Merino, parodia de la comedia de Moreto *San Franco de Sena*; *Otro perro del hortelano* (1848) de Santa Ana, donde de la comedia de Lope sólo resta una ligera base, aplicada a una situación muy distinta; y *Amores sangre derraman* (1902), en la que su autor, Pablo Parellada, remeda los convencionalismos del teatro clásico de capa y espada, cuyos rasgos superficiales aparecían en determinadas producciones echegarayescas y en el teatro modernista de Marquina y Villaespesa.

No es, por tanto, una constante la parodia del teatro clásico en la literatura española. Y no es del todo comprensible; máxime, porque la parodia dramática es un juego literario donde la competencia teatral es requisito indispensable

para su adecuada interpretación. Que las principales obras del teatro clásico han permanecido en escena casi de forma ininterrumpida y forman parte del acervo cultural del público es un hecho irrefutable. Sólo basta con mirar las carteleras de finales del siglo XIX, cuando el género chico estaba en su esplendor y ocupaba la práctica totalidad de los coliseos, para darnos cuenta de que con regularidad aparecía un clásico. Podría ser una opción muy válida y aprovechable por los parodistas; de hecho, es frecuente encontrar remedos paródicos de fragmentos de teatro clásico. Quizás sea el célebre parlamento de Segismundo en *La vida es sueño* uno de los más parodiados en la literatura española. Y ello es así porque los parodistas saben que la referencia metateatral es identificada por el espectador. Por tanto, los clásicos sufren esta extraña paradoja: son fácilmente reconocibles, pero como obras concretas no son objetivos recurrentes de los parodistas².

Currillo el esquilaor es el único ejemplo de parodia literal de una obra concreta de teatro clásico español durante el período dorado de la parodia dramática. Frente a *Otro perro del hortelano* y *Amores sangre derraman*, donde los subtextos parodiados o bien estaban distorsionados o bien afectaban a las convenciones de un género, Merino sigue muy de cerca el texto original de Moreto. Ahora bien, no pensemos que el parodista siente una atracción e interés hacia el teatro clásico español que le lleven a escoger uno de sus textos para glorificarlo o "su fama enaltecer". Si Merino parodió *San Franco de Sena* no fue por rendir homenaje al texto de Moreto, sino porque a finales de 1883 apareció una versión en zarzuela del texto clásico, con gran éxito de público, llevada a cabo por José Estremera (letra) y el maestro Arrieta (música). Así se explican las referencias a la misma que se dan en *Currillo el esquilaor*:

<p>[...] fue su fama tan completa, que en el siglo diecinueve le pusieron en zarzuela. (C IV, E I)</p>	<p><i>San Franco</i> logró otorgar la aureola más completa a un músico y a un poeta, y os suplico con respeto deis un aplauso a Moreto y otro al eminente Arrieta. (C IV, E VI)</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La zarzuela invadió la escena durante la segunda mitad del siglo XIX. Muchas parodias dramáticas se materializaban en forma de zarzuela, porque era un modo de asegurar su presencia en los teatros de forma inmediata, debido a la

² El siglo XX no será una excepción a este respecto. Se aprovecharán los títulos de las principales obras de teatro clásico (español o no) para jugar con el público, porque no podemos tacharlas de parodias. Títulos como *El teniente alcalde de Zalamea*, de Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, o *Guillermo Hotel*, *Romeo y Julieta* Martínez y *La viuda es sueño*, de Tono, ejemplifican este fenómeno.

enorme demanda existente por parte de los empresarios teatrales. Se generó un círculo cerrado donde los intereses de autores, empresarios y público convergían. La necesidad urgente de ideas para nuevas zarzuelas impulsó a autores y compositores a buscar materiales en la literatura con el objetivo de refundirlos en zarzuelas. Arrieta y Estremera optaron, en este caso, por la comedia de Moreto. Sin embargo, Merino alude explícitamente a Moreto y a Arrieta, pero no a Estremera. Las razones son varias: el prestigio del autor clásico, reconocible por el público, era una baza a su favor; la parodia sigue literalmente el texto de Moreto, sin necesidad de conocer el libro de Estremera; en las zarzuelas la gloria era para el compositor, rara vez para el libretista, que pasaba desapercibido. Por ello entendemos que la parodia aluda a Moreto, no a Estremera, y que, por tanto, sea etiquetada como parodia de teatro clásico español, a pesar de aprovecharse de la presencia escénica de la versión en zarzuela. Al mismo tiempo, comprendemos que Merino haya optado por emplear el género de la zarzuela como marco formal para desarrollar su parodia: era la solución más sencilla para subir a escena y satisfacer al público.

Moreto destacó en el siglo XVII por sus comedias, en las que derrochaba ingenio, aunque sin llegar a los extremos conceptistas quevedianos. Llegó incluso a firmar algunas parodias, como *El rey don Rodrigo y la Cava*, *Lucrecia y Tarquino* y *El Conde Claros*. En *San Franco de Sena* también aparecen pasajes paródicos, generados principalmente por el gracioso Dato³, pero no son extensibles a la totalidad de la obra. De las tres jornadas en que se divide la comedia, las dos primeras se caracterizan por un grado de comicidad mayor que la tercera, donde se desarrollan las tesis religiosas del autor⁴. En la parodia no existe esa tendencia descendente de la naturaleza cómica del texto, sobre todo por la ausencia de cualquier tipo de moraleja de carácter religioso. He aquí ya una tremenda diferencia entre el texto de Moreto y el de Merino.

San Franco de Sena desarrolla a modo de alegoría el tema de la justicia divina y expone la posibilidad de redención para quien consuma el

³. No sólo sobre Dato recae el desarrollo de los motivos paródicos. Franco parodia la figura del galán: “[...] un mozo pulido, / medias de pelo al desgair, / destos de puntas al aire / en la espada y el vestido, / que siempre a atención provoca / antes que los labios abra, / retruécano en la palabra / y fruncimiento en la boca” (J I, E III). También parodia esta figura Lucrecia al hablar de los “galanes de espejuelo”, porque “estoy temiendo de verme / casada con uno de ellos, / que las aguas y los peines / me gaste, y si no tenemos / más de uno, que cada día / riñamos por el espejo” (J I, E VI). Las típicas damas de comedia sufren igualmente la parodia en boca de Lucrecia: “yo no soy de aquellas / que el ver desnudo el acero / las mata, y de un ratón huyen, / como si fueran de queso” (J I, E VI).

⁴. Moreto se incorporó joven (con veinticuatro años) al clero en la diócesis de Toledo. Fue capellán de Baltasar de Moscoso, arzobispo de Toledo, y ejerció de por vida su actividad religiosa.

arrepentimiento. La devoción cristiana es la fuerza que mueve a la compasión y al perdón y, gracias a ella, se salvará Franco, quien en su juventud fue cruel, vengativo, jugador, infiel y se mantuvo fuera de la ley humana y divina. Jugar con la religión le supuso a Franco la pérdida de la vista y así lo reconoce:

Ya conozco, Señor, que yerro en todo,
y no he levantarme deste modo.

A Dios indigné yo, y su providencia
le ha quitado a mi error la resistencia.

El arrepentimiento le salva de sus pasados pecados y da gracias por ello. La naturaleza metafórica del castigo divino materializado en la ceguera de Franco desaparece de la parodia, donde Currillo, el equivalente paródico, pierde también en una partida de naipes no la vista, sino las orejas; en su lugar le salen unas enormes orejas de burro. Tras esa mutación, no existe ningún sentimiento de culpabilidad en sentido religioso ni de castigo divino. Sólo escuchamos una alusión al “fiero destino”, aislada y sin trasfondo ideológico; del mismo modo entendemos la reacción de Feico, trasunto paródico de Federico, cuando habla de “castigo del Señor” y asegura que “intervino el cielo”. La presencia de estos elementos es obligada dada la naturaleza paródica del texto, que sigue el hilo argumental de la comedia de Moreto, pero no implica un sentido espiritual, ajeno a las parodias dramáticas del siglo XIX, en las que reina el materialismo: “Al Dios Oro con fe adoremos, / pues que él solo la dicha nos da” (C II, E I).

El espíritu de la parodia es festivo durante los cuatro cuadros de que consta. No es extraño cuando conocemos el contexto teatral en el que se ubica. El público de la segunda mitad del siglo XIX exigía espectáculos lúdicos, con presencia de baile y música, y de fácil interpretación. Por ello, la zarzuela obtuvo un éxito extraordinario (Espín Templado 1995). El mero hecho de que el parodista emplease la fórmula de la zarzuela para *Currillo el esquilaor* ya presuponía unas determinadas imposiciones formales y temáticas que la distanciaban de la comedia de Moreto. Y una de ellas era, por supuesto, la interpretación religiosa, muy diferente en los siglos XVII y XIX. Es frecuente en este último situar la acción de las obras durante una festividad religiosa, aunque el motivo de esa selección radica en la posibilidad de plantear un espectáculo de bailes y canciones que deleite a los espectadores. Merino enmarca la acción en la festividad madrileña de la verbena de la Virgen de la Paloma, pero no existe trasfondo religioso en esa opción. Sólo es aprovechable el marco lúdico en el que se desarrolla.

El espacio y tiempo de la comedia de Moreto (Sena en el siglo XVII) dejan paso en la parodia al Madrid del XIX. Merino ubica al espectador mediante

referencias a la realidad de la época: la festividad de la Virgen de la Paloma; la presentación de personajes característicos y, al mismo tiempo, tipos literarios (personajes de sainete) como chulos, manolas o las cigarreras; la alusión al famoso corredor Bargossi, al torero Frascuelo o a periódicos de la época como *Los Sucesos*; la fábrica de tabacos y su mala reputación⁵; la cárcel del Saladero; y la zarzuela de Arrieta y Estremera. El público reconoce todos estos elementos y se siente familiarizado con el espectáculo que ve, a pesar de que la trama proceda de una comedia de hace dos siglos.

La imposición del contexto teatral sobre la parodia no repercute sólo en la ambientación en el Madrid coetáneo. La reducción a un único acto, frente a las tres jornadas de la comedia de Moreto, responde igualmente a las exigencias del panorama escénico vigente. El teatro por horas primaba en los coliseos e imponía limitaciones a los autores. A fin de no rebasar la hora de representación, redujeron sus obras a un acto y abusaron de la unidad estructural del cuadro, empleada para indicar principalmente mutaciones de espacio y/o tiempo. Merino divide su obra en un acto y cuatro cuadros. De éstos, los dos primeros se corresponden con las jornadas primera y segunda de la comedia de Moreto y el cuarto cuadro equivaldría a la tercera jornada. Queda suelto en la parodia el tercer cuadro, cuya función es principalmente metateatral. Aprovechando la popularidad circunstancial de *San Franco de Sena*, Merino aplica el proceso paródico de restricción de la trama y de caracterización de personajes, con el que se dan por sabidos elementos del subtexto, y así avanza la parodia, focalizando no el argumento sino el contraste paródico. Se trata de que el público capte el juego metateatral propuesto y participe de él. De ese modo descubrimos el posicionamiento, que no necesariamente distanciamiento, del parodista respecto del subtexto aludido y corroboramos si la intención del autor es homenajearlo o profanarlo, enaltecer su fama o pintar sus faltas.

Currillo el esquilaor presenta un notable número de ejemplos de contrastes paródicos respecto de la obra de Moreto. Ya vimos al hilo de nuestra argumentación dos de ellos: la idea de la religiosidad y la ambientación espacio-temporal. El análisis de la obra desde la metodología de la parodia dramática (Íñiguez Barrena 1995) descubre la técnica empleada en el desarrollo creativo de esta zarzuela paródica y posibilita, por tanto, su interpretación acorde con

⁵. Sobre los cigarros se dan varias alusiones satíricas. Malena se refiere a ellos en los siguientes términos: "un tósigo / de ésos que nos da el Gobierno, / bajo el seudónimo de / cigarrillos suaves hechos" (C I, E V). El coro de cigarreras canta lo siguiente: "Y es el tabaco / de fuerza tal, / que estamos todas / *envenenás*. / Son de sorpresa, / porque al hacerlos / la mar de cosas / echamos dentro: / migas, espinas, / palos muy gruesos / y hasta pendientes / de mucho precio" (C IV, E I).

su naturaleza metateatral. A continuación repasaremos cuáles son los rasgos paródicos más relevantes, aparte de los ya vistos, para entender el posicionamiento del parodista al respecto de *San Franco de Sena*. Nos centraremos en los motivos temáticos, los personajes y el estilo.

El tema del honor y la honra, tan presente en el teatro del siglo de oro español, ya aparece en parte degradado en la comedia de Moreto. Pero Merino va más allá y lo caricaturiza con todos los recursos a su alcance. La irreverencia, la falta de respeto paterno, las vanas aspiraciones de Currillo y su carácter pendenciero, jugador y, sobre todo, borracho inciden sobre la reputación de la familia. El ambiente del Madrid decimonónico de los barrios bajos no es apropiado para desarrollar una trama donde deba conservarse el honor y la honra. Es un tema anacrónico, pero sobre todo inapropiado en el espacio de la acción. Presentar a tipos cómicos hablando de su honor y de su honra responde a la técnica paródica de mezclar lo bajo con lo elevado, cuyo efecto cómico está asegurado. Feíco es, quizás, el tipo más afectado por esta cuestión. Así lo sugiere él mismo: “¡Qué *virgüenza*, / yo *deshonrao*! ¿Qué dirán / las naciones extranjeras?”. Y, trágicamente, clama venganza: “Por fin mi honra / puedo lavar, / y mi venganza / feroz será. / En cuanto acabe / yo de cantar / arreglo el lío / a *puñalás*” (C II, E VII). La caricatura no reside sólo en las palabras sino en elementos como la dicción (el tono trágico y dramático provoca el efecto contrario por la ausencia de decoro) y el movimiento (mientras declama Feíco, el autor sugiere en acotación que la transición del andante dramático al tiempo de bolero se marque con algunas actitudes de baile). Es necesario, por tanto, unir el texto escrito y el texto espectacular (Bobes Naves 1997) para comprender el verdadero alcance de la parodia, ya que sólo desde la concepción de la parodia como un espectáculo vivo podemos acercarnos a ella. En este caso concreto, el efecto paródico procede de la convergencia de las palabras, la dicción exagerada y trágica y las actitudes de baile. De ello obtenemos la parodia del motivo temático de la honra, motivada por una innegable ruptura del decoro. Después de ese instante, cada vez que Feíco aparezca en escena clamando venganza⁶ será una nueva escena paródica de tal motivo, con el que el autor juega lingüísticamente:

FEÍCO Con este acero la fea mancha
que echaste en mi honra yo lavaré.

FEÍCO ¡Ya puedo lavar mi honra!
MANTERO ¿La va usted a echar
en *colá*?

CURRILLO Yo quita-manchas también he sido...
(C II, E VII)

(C IV, E VI)

⁶. Pensemos en que varias décadas más tarde Muñoz Seca escribe *La venganza de don Mendo*, en la que su protagonista busca venganza sin encontrar al fin a nadie en quien vengarse.

A pesar del arrepentimiento final de Currillo, que escoge vivir “como una persona *honrá*; / que volver pienso a mi oficio / *pa* vivir con dignidad” (C IV, E V), de la dicha de Mantero, que ve recuperado su honor, y del “limpio honor” del que al final hace gala Feíco, sabemos que nada de eso es verdad, porque son tipos cómicos de los barrios bajos madrileños, donde el honor y la honra son nociones inexistentes. Y más en personajes de parodia. De hecho, aquí no se consagra a un santo, sino a un “esquilaor”⁷.

El propio artificio teatral se convierte en tema de parodia. Es un recurso frecuente romper la ficción teatral mediante la explicitación del propio artificio⁸. Merino lo emplea constantemente. En *Currillo el esquilaor* se dan varios casos: Feíco, ante la sorpresa de Malena tras preludiar la orquesta en mitad de una situación dramática, se dirige al director de la misma y le dice: “Suspenda usted, maestro, / que aquí maldita la falta / que hace cantar un terceto” (C I, E VI). Labia accede a los planes de fuga propuestos por Lucas, trasunto de Aurelio, porque “lo menos hasta el otro acto / su hermano no lo sabrá” (C I, E VII). Currillo afirma que su actitud pendenciera es obligada, porque “si no, no podría ser / personaje de zarzuela” (C II, E VIII). El cuadro tercero es un ejemplo de demostración del artificio teatral; de Malena oímos: “voy a ver si aprovecho / la situación musical”, para la que “es preciso sola estar” (C III, E I). En su escena segunda sólo se da el siguiente diálogo:

UNO Pero, hombre, ¿por qué corremos?

OTRO Eso el autor lo sabrá.

Y el epílogo final dirigido al público es el último ejemplo de ruptura de la ilusión escénica que se produce en la parodia. A diferencia de Moreto, Merino juega con ese recurso. Y lo hace porque, como ya dijimos, no es importante la verosimilitud de la historia ni el argumento en sí, sino la perspectiva paródica desde la que se enfoca la trama de la comedia clásica. El autor juega con el texto de Moreto, se lo explicita al público y le hace partícipe del mismo, enseñándole las reglas. Y al espectador no le importa saber que está viendo una obra de teatro, pues busca diversión, entretenimiento y acepta este recurso metateatral de ruptura de la ficción porque sabe que es una opción del juego paródico. Y por ello mismo no lo aceptaría en otro tipo de obras donde no sea una opción.

7. Sobre el posible mensaje ideológico de carácter conservador que pueda implicar una solución como la propuesta en la parodia no realizaremos comentario aquí por escapar a las pretensiones de la presente comunicación. No obstante, es una situación usual en los productos culturales populares.

8. Se llegó a afirmar que la ruptura de la ilusión escénica era un rasgo inherente al género paródico, pero no es así (Rose 1993). Que toda parodia sea metateatral no significa que explicita el artificio.

Otro tipo de contrastes paródicos entre *San Franco de Sena* y *Currillo el esquilaor* son los que afectan a los personajes, piedra angular de la parodia. Merino incorpora una nota al respecto: "Los personajes de esta obra son, ante todo, tipos cómicos, que es preciso exagerar para que resulten los efectos tragicómicos de la parodia". Tras ello, desarrolla para cada uno el vestuario y el tipo (chulo, vieja, cigarrera...) al que se adscribe y concluye: "El resto de las observaciones que aquí pudieran apuntarse queda al buen criterio de los directores de escena y artistas en general". Destacamos de esta nota dos aspectos relevantes: el autor reitera que los personajes son "tipos" y, en segundo lugar, reconoce la necesidad de un trabajo por parte de directores y, sobre todo, actores que contribuya al efecto paródico. Que los personajes paródicos respondan a la caracterización de tipos no es un hecho arbitrario. Es en parte una nueva imposición del fenómeno teatral de la segunda mitad del siglo XIX, el teatro por horas, donde a causa de la limitación temporal, los autores se ven obligados a presentar en escena a tipos predeterminados, cuyos rasgos son conocidos de antemano por el público. No es necesario caracterizarlos, porque desde que salen a escena con su vestuario, habla y comportamiento estereotipados quedan definidos por la comicidad del tipo que representan. Y no olvidemos tampoco la naturaleza paródica de la obra, ya que el juego metateatral que implica parte de la premisa de la necesaria competencia teatral del espectador. Éste conoce la obra parodiada y, como parte de la misma, a los personajes. Cuando asiste a la parodia tiene en mente los personajes parodiados y, por tanto, el parodista no necesita construir con detalle sus caracteres. Aprovecha esa competencia del público para pintar con breves pinceladas paródicas a sus tipos, cuyo reconocimiento es seguro. En aras de su presentación paródica, el autor los marca con rasgos de la cultura carnavalesca (Bajtin 1987), extraídos de la literatura. El más extendido recae en el alcoholismo. Desde el coro inicial, apologético del aguardiente del Mono, pasando por las aficiones a la bebida de Currillo, Malena y Mantero, hasta la escena sainetesca de la buñolería, la parodia nos sumerge en un ambiente de alcohólicos. De la cultura carnavalesca parte a su vez la selección de una festividad como marco de desarrollo de la acción⁹ y la tendencia a los placeres sexuales de Currillo. Estos rasgos son los relevantes a efectos del contraste paródico con la comedia de Moreto. El egoísmo, la avaricia, la presunción, el carácter pendenciero, la rudeza... son rasgos ya presentes en *San Franco de Sena*, aunque el parodista se esfuerce en hiperbolizarlos.

El segundo aspecto que destacamos fue el papel que el autor otorgaba al trabajo del director y de los personajes. Nos merece atención porque es una

⁹. Dijimos más arriba que las festividades son igualmente motivos recurrentes en las obras del género chico. Su presencia permite el desarrollo paródico de la acción (la fiesta como marco de libertad) y satisface al público, que se deleita con la música y los bailes, aunque sean de naturaleza paródica, como en este caso.

prueba fehaciente de la naturaleza espectacular de la parodia dramática. La parodicidad no recae solamente en el texto teatral, sino que afecta igualmente al espectacular, cuyos signos específicos (actor, decorado, accesorios, luz, música, sonido) comparten la naturaleza paródica del texto. En *Currillo el esquilaor* son relevantes los signos del actor. Se requiere del trabajo de directores y actores para dotar de efecto paródico a los signos paraverbales, quinésicos, proxémicos y de vestuario que atañen a la puesta en escena. A los paraverbales nos referimos cuando, por ejemplo, Feico clama venganza en tono trágico. Esa dicción contrasta con las palabras y con el contexto en que se dicen, desencadenando una ruptura del decoro y un efecto hilarante. El valor paródico de los signos quinésicos recae en la habilidad de gestos y mímica de los actores. Así debemos entender la actitud de sorpresa de Labia cuando en plena situación trágica preludia la orquesta. De los signos proxémicos destacamos los movimientos de los personajes. Su naturaleza paródica queda patente cuando en un clímax trágico los actores deben marcarse actitudes de baile, que desembocan en un bolero. Y por lo que respecta al vestuario, éste viene trazado por el autor, que lo adapta a la naturaleza del tipo cómico. El contraste paródico con el vestuario de los personajes de Moreto procede de la ambientación madrileña decimonónica de la parodia.

En último lugar, es de obligada mención la naturaleza paródica del estilo. Moreto emplea una lengua correcta, donde los juegos lingüísticos, de trasfondo conceptista en algunos casos (v. g. el bosquejo del pretendiente italiano de Lucrecia), no caen en la vulgaridad. Puede existir falta de decoro (recordemos que Franco y Lucrecia parodian galanes y damas de comedias), pero nunca incorrección. No es el caso de *Currillo el esquilaor*. Merino, en virtud del ambiente donde sitúa la parodia, adapta el lenguaje al nuevo marco y lo llena de expresiones malsonantes y vulgares, propias de la cultura carnavalesca. Personajes de los barrios bajos madrileños y expresándose en lenguaje vulgar hablan de honor y honra. No es necesario insistir en el contraste paródico que suscita. Aun sabiendo que el lenguaje de Moreto no es ampuloso, ni recargado, sino más bien llano y correcto, Merino lo desvirtúa. Una misma situación es referida de muy diverso modo. Veamos cómo enfocan Franco y Currillo la salvación de Mansto y Mantero, respectivamente:

FRANCO	Voto a Dios, que a cuantos son los he de hacer (y aún no hay hartos) tajadas.	CURRILLO	Enristra la faca, que vamos a dar matraca a los guindillas.
	(J II, E III)		(C II, E III)

Y no sólo emplea voluntariamente un estilo bajo, sino que llega a utilizar expresiones cultas con evidente intención paródica: no de otro modo entendemos que el personaje de Lucas diga "*ipso facto*", mientras que la acotación indica que se recalque esa expresión. De nuevo se produce una ruptura del decoro, motivada por el contraste paródico entre qué se dice y quién, cómo y dónde lo dice.

Son, en resumen, las diferencias contextuales y de ambientación de la parodia respecto de la comedia de Moreto la base de los contrastes paródicos en los diferentes niveles desarrollados. Un análisis detallado de los rasgos paródicos de *Currillo el esquilaor* descubriría más elementos diferenciadores, pero todos ellos serían justificables desde el contexto teatral de la segunda mitad del siglo XIX y la ambientación creada por Merino para la parodia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BOBES NAVES, M.^a del C. (1997): *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros.
- CRESPO MATELLÁN, S. (1979): *La parodia dramática en la literatura española*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ESPÍN TEMPLADO, M.^a del P. (1995): *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: IEM.
- ÍÑIGUEZ BARRENA, F.^a (1995): *La parodia dramática: naturaleza y técnica*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A. (1999): "Las parodias del melólogo: Samaniego frente a Iriarte", en AAVV., *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*. 89-98. Lleida: Scriptura.
- ROSE, M. A. (1993): *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: C.U.P.