

EL DISCURSO POLÍTICO DEL TEATRO GALDOSIANO PUESTO EN SOLFA

Víctor Manuel PELÁEZ PÉREZ

Universidad de Alicante

RESUMEN

La obra teatral de Benito Pérez Galdós presenta contenidos ideológicos y políticos explícitos, que reflejan las tensiones y conflictos de su período de creación estética. Como consecuencia de la popularidad de este escritor y de la atracción de su temática comprometida, los parodistas recrearon sus dramas y ofrecieron una nueva perspectiva de la realidad política de la época, marcada por la disputa entre conservadores y liberales, así como por la presencia esporádica del anarquismo. Estos hechos son de interés general y, como tal, forman parte de la actividad lúdica de la parodia.

Palabras clave: Galdós, teatro, política, ideología, parodia.

ABSTRACT

Benito Perez Galdós's theatrical work presents explicit ideological and politic contents, which reflect the tensions and conflicts of his period of aesthetic creation. As consequence of the popularity of this writer and of the attraction of his awkward subject matter, the parodists recreated his dramas and offered a new perspective of the political reality of the epoch, marked by the dispute among conservative and liberal parties, as well as by the sporadic presence of the anarchism. These facts belong to the general interest and, as such, they form a part of the playful activity of the parody.

Keywords: Galdós, theater, politics, ideology, parody.

ARTÍCULO

1. GALDÓS: POLÍTICA Y PARODIAS

El discurso político ha estado presente de modo constante en las manifestaciones artísticas de nuestra cultura. No obstante, esa presencia se intensificaba cuando se pasaba de un régimen absolutista o dictatorial a otro de alternativas partidistas, puesto que las diferentes propuestas, interesadas, de cada fuerza política invadían el ámbito social. Esta omnipresencia del discurso político generaba como contrapartida réplicas de variado signo procedentes tanto de manifestaciones artísticas como de otras más espontáneas. En esta tesitura enmarcamos la intensidad política de los textos y las representaciones dramáticas galdosianas, así como las réplicas paródicas que éstos suscitaron.

El siglo XIX fue muy convulso desde el punto de vista político. Dado que no es este el lugar apropiado para un repaso histórico, y que además debemos centrarnos en la época de creación de Benito Pérez Galdós, sólo nos ceñiremos a recordar que desde el año 1868, el de la Revolución apodada *La Gloriosa*, hubo en España una serie de constantes vaivenes políticos, con períodos de crispación, otros de indecisión, como la I República, y otros de aparente calma, como la época que surgió con la Restauración, que llevó a la instauración de un bipartidismo inoperante, con apariciones esporádicas del movimiento anarquista. Esta circunstancia, unida a una mayor permisividad para publicar, como consecuencia de la supresión de normativas tan restrictivas como la de Nocedal, propició la incorporación al discurso literario y teatral de las tensiones políticas. Éstas eran de interés general y Galdós, consciente de ello, y acorde con su poética realista, supo integrarlas en su creación artística.

De su producción literaria destacan sus obras narrativas, pero a nosotros nos interesa su obra teatral; y ésta, a su vez, como punto de partida para la recreación paródica, en la que apreciaremos el hondo calado popular del discurso político. El teatro de Benito Pérez Galdós no disfrutó del favor con el que contaron sus novelas. Sin embargo, el

prestigio de este autor canario avaló la puesta en escena de sus obras, cuya favorable acogida tuvo más relación con la fama del novelista que con el valor de sus dramas. Técnicamente, el teatro de Benito Pérez Galdós fue objeto de críticas. Jesús Rubio Jiménez (1982) indica como defecto destacado la confusión de forma dialogada con drama, ya que para el dramaturgo el diálogo era la base de lo teatral. Sentó los principios de su teatro en la confrontación de personajes, de modo que concedía especial atención al diálogo y a los caracteres y dejaba en un segundo plano la anécdota. Sin embargo, su interés radica en la incorporación de la temática y técnica realistas al teatro. No pretende imitar la realidad cotidiana, sino que persigue la verdad en su fondo. Por ello ahonda en la humanidad de sus personajes, en los que, a su vez, vemos criticados los valores de la sociedad restauracionista (Menéndez, 1983).

El teatro galdosiano en realidad condensa tres actitudes estéticas: al margen de la realista, presenta rasgos neoclásicos y neorrománticos (Menéndez, 1984; 1987). No son actitudes incompatibles, ya que de ellas escoge sólo aquellos principios que coadyuvan a lograr su intencionalidad. La actitud neoclásica se observa en el análisis de la realidad con fines pedagógicos. Galdós, desde un prisma pragmático, entendió el teatro como vehículo de expresión de sus preocupaciones, destinado a la moralización del público. Por otro lado, la actitud neorromántica parte del magisterio de José Echegaray, quien ayudó al dramaturgo canario a iniciarse en el género teatral. Esta actitud se encuentra en la base de los conflictos dramáticos, que en casos radicales se aproximan al melodramatismo neorromántico, como en sus obras *La de San Quintín* y *Electra*. Esta última actitud se erige en la más adecuada para la deformación paródica, puesto que los conflictos melodramáticos, por su radicalismo, se aproximan a actitudes hiperbólicas, que serán las que exploten los parodistas. No obstante, el aspecto moralizante y el realista comprometido también resultan caricaturizados: el primero, en los paródicos desenlaces, en los que la moraleja desaparece en pro del juego metateatral; y el segundo, en la ridiculización de la decadencia económica y moral de las clases nobles, y en la sátira política, reflejada en los enfrentamientos entre conservadores, liberales e, incluso, anarquistas. En este aspecto centraremos nuestra atención en las siguientes líneas.

Cuatro fueron las obras de Benito Pérez Galdós que los parodistas recrearon: *La de San Quintín*, *Electra*, *Mariucha* y *El abuelo*. Todos sus remedos comparten las características que imponen las obras galdosianas, centradas en los signos del texto teatral. El dramaturgo canario fue creador de textos, más que de espectáculos. Por ello, los parodistas centraron su atención en la recreación de los conflictos argumentales, los motivos temáticos, los personajes y el estilo, aunque no olvidaron el recurso escénico de la interpretación paródica, que suponía una puesta en escena inverosímil e incapaz de moralizar, y, por tanto, opuesta a una representación realista.

El problema con el que nos topamos es la pérdida de textos. Afecta en concreto a las parodias de *El abuelo*, que tenemos documentadas, pero no hemos localizado. Serían tres posibles remedos: *El camelo*, de Gabriel Merino, recogida por Francisca Íñiguez Barrena (1999); la anónima *El noventa pelao o ¿cuál será mi nieta?*, estrenada el 4 de marzo de 1904 en el Teatro Cómico, cuando aún no había transcurrido un mes del estreno de *El abuelo*; y *El abuelito*, de Manuel Fernández de la Fuente, con música de Caballero, que se estrenó el 13 de mayo de 1904 en el Teatro Apolo. La escasa atención que tradicionalmente se ha prestado al género ha sido una de las razones de que no nos haya llegado ninguna de estas parodias, que nos serían de sumo interés para calibrar la repercusión del teatro galdosiano y enjuiciarla desde otro prisma, además del valor intrínseco del propio género de la parodia teatral. A ello cabría añadir que, dada la honda naturaleza ideológica del discurso del original galdosiano, las parodias de *El abuelo* habrían sido ejemplos valiosos en el ámbito de la parodia política que aquí nos atañe. Dicho esto, nos acercaremos a las obras de que disponemos.

2. LA DE SAN QUINTÍN

La de San Quintín, estrenada el 27 de enero de 1894 en el madrileño Teatro de la Comedia, obtuvo un notable éxito de público, así como el beneplácito de la crítica, en contraste con sus obras dramáticas previas. Esa circunstancia propició una inmediata saga paródica constituida por tres remedos: *La del capotín o con las manos en la masa*, de Gabriel Merino, con música de Luis Arnedo, estrenada

el 17 de febrero de 1894 en el Teatro Romea; *La de Don sin din*, de Salvador María Granés, estrenada el 20 de febrero de 1894 en el Teatro Eslava; y *La de Vámonos*, de Felipe Pérez, estrenada el 26 de febrero de 1894 en la catedral del género chico, el Teatro Apolo. En aproximadamente una semana se estrenaron tres parodias del mismo subtexto, en teatros varios, apenas un mes después del estreno del original de Benito Pérez Galdós. Ello corrobora la favorable acogida que obtuvo este espectáculo teatral galdosiano.

El parodista que más prisa se dio en presentar su recreación fue el prolífico Gabriel Merino, con el magisterio musical de Luis Arnedo, el compositor de partituras paródicas por excelencia. No obstante, el trabajo de Arnedo en este caso fue poco significativo, puesto que, dada la naturaleza del original, apenas aparecen pasajes líricos en su remedo. La relevancia paródica de *La del capotín* recayó principalmente en los signos textuales, puesto que la temática, personajes y estilo galdosianos ofrecen sugerentes posibilidades para el juego paródico. No es de extrañar la favorable acogida del público, porque el parodista ya llevaba a sus espaldas una dilatada experiencia en el género y había tenido reiteradas ocasiones de pulir su estilo. Estamos en su época más elogiada, en la que había dado a los escenarios el remedo *Miss'Erere*, con el que también obtuvo numerosos elogios. En esta ocasión, el propósito era muy diferente. Ya no se trataba de remedar una opereta, sino que el objetivo era más serio, irradiaba dosis de dramatismo y explotaba una ideología comprometida. Pero precisamente, estas cualidades fueron los principales argumentos de que se valió el parodista para su recreación. Del éxito obtenido da cuenta la siguiente crónica de *El Heraldo de Madrid* (18-02-1894):

Si el señor Merino no tuviera acreditado su ingenio, y en su parodia *Miss'Erere* sus condiciones especiales para esta clase de producciones, la obra estrenada anoche en el teatro Romea hubiese bastado para otorgarle puesto preferente entre los autores cómicos.

Que el público tenía verdadero afán por escuchar la parodia de *La de San Quintín* lo demuestra el hecho de haberse visto anoche totalmente ocupadas no sólo todas las butacas, sino las

delanteras y galerías del teatro Romea, por un público muy distinguido [...].

Pocas ovaciones hemos presenciado más espontáneas que la que anoche obtuvieron los autores de *La del capotín*, señores Merino y Arnedo, a quienes el público hizo salir a escena once veces [...].

La del capotín durará mucho tiempo en los carteles de Romea; felicitamos a sus autores por el indiscutible triunfo obtenido, y a la señorita Prado, pues al alcanzado por ella fue también extraordinario y muy merecido.

Gran parte del éxito está en la deformación de la trama original. Una historia de una dama de la aristocracia hundida en la miseria, que solicita ayuda a su familia, que se humilla para poder sobrevivir, que tiene que hacer frente a un antiguo pretendiente y que, finalmente, se enamora de un marginado, simpatizante de la corriente anarquista, con quien se marcha, ofrece un contenido valiosísimo para cualquier parodista. Será la piedra angular de las tres parodias que hemos documentado. En *La del capotín o con las manos en la masa*, el autor no ambienta la acción en una pequeña localidad ficticia, sino que la sitúa en el Madrid de finales del siglo XIX. La dama del original pasa a ser una tiple en decadencia, Fanny, quien acude a casa de su abuelo Noé para solicitar un techo donde dormir y una ayuda que la permita vivir con dignidad. Tras aceptar trabajar confeccionando churros y buñuelos, se instala y conoce al anarquista Vito, que trabaja esclavizado en esa casa. Ambos se enamoran y deciden escaparse, dando plantón a Malanoche y a Noé.

El aspecto político que en la parodia deviene caricaturizado de modo hiperbólico mantiene relación con esa vinculación del personaje Vito al anarquismo. Es un tema reincidente, que motiva numerosas burlas:

FARFANTÓN ¿De fijo ignoras
que esta morada es un centro
adonde acuden los más
reputados matuteros,
que Noé es un sinvergüenza
y Malanoche un fullero,
y que Vito es anarquista,

y que pronto estarán presos?
FANNY ¡Virgen santa! ¡Qué familia!

(Escena IX)

La simpatía de Vito hacia el anarquismo favorece la introducción de referencias paródicas al respecto, puesto que se trata de una ideología cuyo radicalismo invita a la hipérbole. Encontramos pasajes caricaturescos en los que Vito proclama los beneficios de su ideología, como el siguiente:

VITO ¡Pronto llegará el momento
de la *desmancipación!*
El pueblo y la aristocracia,
el trabajo y el capital,
toda la masa social,
la miseria y la desgracia,
con la igualdad por divisa,
pienso yo arreglarlo...

(Escena XI)

A lo largo de la parodia se hace hincapié en la marginación que sufre este personaje, que es tratado siempre con desprecio por los representantes de la clase noble, Malanoche y Noé, quienes abusan de él y lo tienen esclavizado; de hecho, el personaje de Vito viste de albañil y lleva la cara tiznada de yeso durante sus apariciones escénicas. La solución final, la feliz fuga de la tiple y el anarquista, supone un guiño cómplice hacia esos movimientos periféricos, alejados del mundo aristócrata estable.

El segundo remedo de la obra galdosiana que subió a los escenarios fue *La de Don sin din*, de Salvador María Granés. Se estrenó el 20 de febrero de 1894 en el Teatro Eslava y, aunque carezcamos de crónicas que lo describan, el prestigio del autor, unido a la popularidad del subtexto parodiado, sería razón suficiente para creer que el público acudió con favorable predisposición a este estreno. Las recreaciones de los signos textuales y espectaculares del original ponen de manifiesto su intencionalidad, eminentemente lúdica y someramente crítica. Este dramaturgo tiene claros los motivos

temáticos del texto galdosiano que más se prestan a la parodia y los condensa con ingenio en el monosilábico título *La de Don sin din*. Se trata de una síntesis certera de la temática galdosiana de la decadencia económica, aunque también era moral, de la nobleza y aristocracia tradicionales.

El aspecto lúdico continúa en la ambientación y en la denominación de los personajes. El autor sitúa la acción en la población de Don Benito, en evidente alusión al nombre del escritor parodiado y, a su vez, con intención de ubicarla en poblaciones convencionales, no en grandes urbes. En segundo lugar, para terminar de completar la referencia del escritor canario, señala que la época es la de Pérez Galdós, incidiendo con ello también en la actualidad de la acción.

Pero el juego no afecta sólo a la ambientación. La recreación de los nombres de los personajes conlleva un significado simbólico que tiene su explicación a partir del conocimiento del original. La protagonista será Rosario de Trasto-Maula, asociadas la interpretación política y la decadente; el anciano al que ella solicita ayuda será Matusalén, tanto de edad como de ideas; y la idea de estar en la ruina económica se manifiesta en un nombre como el de Don Diego de Noche, ligado igualmente al carácter apocado y al fracaso amoroso.

Argumentalmente, al igual que la anterior parodia, es una recreación literal de la obra galdosiana. Rosario, una noble en decadencia, pide ayuda a su familiar Matusalén, que representa el conservadurismo ideológico, junto con su hijo Diego de Noche. En esa casa, vive el supuesto hijo de Diego, Víctor, de ideas progresistas. Rosario se enamora de éste y, al final, acaban marchándose, porque los valores liberales chocaban con los tradicionales de Matusalén.

Motivo capital de la parodia es la lucha de ideologías: el tradicionalismo anquilosado, representado por Matusalén y su hijo Diego de Noche, y el socialismo progresista, encarnado por Víctor, que hace labores domésticas de obrero, y Rosario. Esas discrepancias se ponen de manifiesto desde las primeras escenas, cuando conocemos la situación de Víctor, hijo natural de Diego de Noche, en el hogar:

CANSECO.- Se trata de un petrolero desenfrenado, de un socialista furioso, tanto que su abuelo lo tiene en el puesto de clavos y hierro viejo para curarle de sus ideas.

MARQUÉS.- Me han dicho que le obligan a trabajar como un obrero y a que vista de blusa y alpargatas, ¿eso también para curarle de sus ideas?

CANSECO.- Eso es por cuestión de economía.

(Cuadro I, Escena IV)

El enfrentamiento ideológico es motivo de recreación burlesca constante. Es un aspecto que Salvador María Granés ha trabajado más que Gabriel Merino, pese a que ambos lo desarrollen en sus remedos. Aquél, no obstante, lo focaliza como piedra angular de su discurso paródico. La primera intervención de Víctor en la obra recrea *La Marsellesa*:

VÍCTOR Quisiera a los burgueses
colgados de un farol,
racimos que algún día
vendimie la nación.
¡Sangre y exterminio!

(Cuadro I, Escena VI)

Detesta todo aquello que parezca refinado, porque sus ideas se lo prohíben. A modo de anécdota, no se peina porque «el peine es un refinamiento burgués» (Cuadro I, Escena VIII). Y sus discursos desarrollan su ideología radical:

VÍCTOR.- La propiedad es un robo, ya lo sabe usted.
Despoje a un propietario y como quien roba a un ladrón.

(Cuadro I, Escena VIII)

Finalmente, Víctor se lleva consigo a Rosario al «Nuevo Mundo», a las Américas, dejando el «viejo mundo» en el hogar de Matusalén. El progresismo, para poder desarrollarse, debe separarse

de ese viejo mundo. De ese modo simbólico, se cierra la paródica pugna ideológica.

El tercer remedo que hemos localizado de *La de San Quintín* es *La de Vámonos*, de Felipe Pérez, con música de Joaquín Valverde. Se estrenó el 26 de febrero de 1894 en el Teatro Apolo. De esta parodia disponemos de la siguiente crónica, aparecida en *El Heraldo de Madrid* el día siguiente del estreno:

El ingenio inagotable de Felipe Pérez dio anoche una nueva y muy gallarda prueba de su fecundidad y gracia, con su última obra *La de Vámonos*.

La de Vámonos es una parodia de la obra de Galdós, últimamente estrenada en el teatro de la Comedia, pero escrita con tal intención y con propósitos tales, que han de verla con gusto seguramente aun aquellos que no han visto *La de San Quintín*.

No faltan en *La de Vámonos* las alusiones oportunas, pero están hechas con tal suma de discreción y donaire, que de ellas sale glorificado antes que zaherido el talento del distinguido autor de los episodios nacionales.

Comprendiendo, no obstante, Felipe Pérez que *La de San Quintín* probablemente no la han visto tanto como era de esperar, dados sus méritos relevantes, ha procurado dar *algo más* que una parodia servil de la obra de Pérez Galdós, y lo ha conseguido en términos que *La de Vámonos* resulta una pieza agradable que será acogida siempre con los aplausos mismos que anoche la recibiera el auditorio del teatro de Apolo.

La de Vámonos presenta una variada tipología de mecanismos paródicos. El título es más explícito que el de la obra galdosiana, puesto que especifica cuál es la intención prioritaria de la duquesa. Los nombres de los personajes se caracterizan por su simbolismo paródico: la fracasada afición por las mujeres del hijo del patriarca ha llevado al autor a pensar en el personaje de zarzuela bufa, Telémaco, pero ya veterano, «exjuven», sin éxito; o los merodeos escénicos del marqués en deuda son el motivo de que sea el danzante marqués del Flin-Flan. Y, en tercer lugar, previo al inicio de la obra, el autor juega con el espacio y el tiempo. El detallismo realista de Benito Pérez Galdós está en el origen de la siguiente ubicación:

«La acción se supone en Ficóbriga, puerto de mar que está cerca de Socartes, como quien va hacia las Caldas, a mano derecha. Época: la de la calle de la Libertad».

Dos son los principales focos de atención que desarrolla la parodia: la decadencia de la nobleza y el conflicto ideológico-político. A nosotros nos interesa este segundo, cuya traslación paródica nada tiene que envidiar a las recreaciones de Gabriel Merino y de Salvador María Granés. La temática ideológica actúa creando grupos de personajes: por un lado, los conservadores, el Patriarca y Telémaco. Por otro, los liberales, Bitongo y Rosarito. Éstos padecen la ira de aquéllos. Desde la escena III del cuadro I sabemos que Bitongo es explotado a causa de sus ideales anarquistas, pues en casa «lo tienen de mandadero, / de aguador, de jardinero, / y de pinche de cocina». Felipe Pérez saca el máximo partido paródico al conflicto ideológico, radicalizando la ideología anarquista de Bitongo, sobre todo al presentarlo con un afán, caricaturesco, de poner bombas:

BITONGO *(Con mucho misterio.)*
Cuando yo ponga una bomba
la pondré en otro local
porque, al fin, la casa esta
la tengo yo que heredar
y si se me estropeara
no resultaba, ¿verdad?
ROSARITO ¿Conque anarquista?
BITONGO Y peroro.
Y que me han llevado ya
a la prevención tres veces,
y las que me llevarán.

(Cuadro I, Escena VIII)

No obstante, esas reflexiones sobre la ideología anarquista no van más allá de la caricatura. Más sátira encontramos en las referencias a los políticos en el poder, cuya ambición es puesta al descubierto en varios pasajes:

ROSARITO Hubo en nuestra nación crisis tremenda
y siendo una hormiguita, sin embargo,
me encontré de repente con el cargo
de ministro... de Hacienda.
Llenas hallé las arcas del Tesoro,
pero con mis patitas, día a día,
sin perder ocasiones,
me llevé todo el oro
que en las arcas había,
y que pasaba de cien millones.

(Cuadro II, Escena IV)

En el estilo demuestra Felipe Pérez su habilidad verbal para la parodia. Nos interesa cómo juega con el lenguaje, forzándolo para extraer el máximo partido a los dobles sentidos, bien sea con metáforas, polisemias o comparaciones. Pero nunca esconde ese doble sentido, de modo que el espectador reconoce sin dificultad el mensaje intencional. La relación metafórica entre las corruptas actividades de los políticos (término real) y el pasteleo (término metafórico) suscitan el juego irónico de dobles sentidos:

TODOS Siempre logra fama,
cuartos y laureles
el que sale diestro
para hacer pasteles,
pues en todo tiempo
fue, como en el día,
lo más productivo
la pastelería.
Hay caballere,
vano, tonto y feo,
que es un personaje
por el pasteleo.
Y de algún ministro
no hay retrato fiel,
más que los retratos
hechos *al pastel*.

(Cuadro I, Escena I)

3. *ELECTRA*

Otra obra galdosiana que propició una reducida saga paródica fue *Electra*. Se estrenó el 30 de enero de 1901 en el Teatro Español. En ella el dramaturgo expuso su credo liberal, entendido como liberalismo vital, ya que censura el paternalismo intransigente y respeta la libre elección ante la vida. La protagonista, Electra, ha sido siempre custodiada por sus tíos y perseguida por el cura Pantoja, que, en contra de su voluntad, quiere retirarla a un convento para que viva a salvo de los peligros a que la expondría la herencia materna. Pero Electra se rebela contra el cura y manifiesta su voluntad de amar libremente a Máximo, que representa el progreso científico. Más que anticlericalismo, el autor censura las supersticiones que imperaban en la sociedad y expresa su fe en los valores del saber científico.

Dos son las parodias localizadas de esta obra, *¡Alerta!* y *Electroterapia*. Federico Escacena y Rafael Muñoz Esteban fueron los autores de la primera, «pseudo-parodia político-musical», cuya partitura estuvo a cargo de los compositores Corvino y Foglietti. Su estreno tuvo lugar en el Teatro Eslava el 9 de marzo de 1901 y, según la siguiente arremetedor crítica publicada en *El Heraldo de Madrid* (10-03-1901), parece que no satisfizo las expectativas:

Difícil es conocer el propósito de los autores de la obra estrenada anoche. No es parodia, ni juguete, ni drama, ni nada determinado.

Nos pareció simplemente una sombra vaga, un recuerdo borroso y deficientísimo de la famosa obra de Pérez Galdós para proporcionar a las compañías de género chico un compendio de aquélla con que explotar el entusiasmo liberal de los públicos contra el movimiento reaccionario de la época.

A la concurrencia, en general, no satisfizo la pseudoparodia *¡Alerta!*, porque no tiene otra cosa buena que una versificación sencilla y discreta.

La galería, en cambio, se excedió, aplaudiendo hasta los cuplés, que son de lo más inmoral e impropio que soñarse puede.

Sus intérpretes más afortunados fueron la señorita Álvarez, señora Alba y señores Riquelme, Ripoll y García Valero.

De esta crónica destacamos cómo le otorga a la parodia la intención de explotar el entusiasmo liberal por encima de cualquier otro objetivo. Los autores, además de consignar que se trata de una pseudo-parodia, incorporan los términos político y musical, que nos aproximan al género de la revista. Sin embargo, las referencias políticas no traspasan los límites de la referencia anecdótica y, por encima de ellas, predomina la naturaleza lúdica del espectáculo.

¡Alerta! es la historia de la huérfana Patricia, que fue recogida por sus tíos Timoteo e Ignorancia y educada en los valores religiosos por el sacristán Espantajo. Pese a su juventud, se enamora de Máximo, progresista que no goza de las simpatías de Espantajo. Por ello, éste, con el beneplácito de los tíos de Patricia, la pondrá en contra de Máximo con mentiras. Sin embargo, una extraña revelación le muestra la verdad a Patricia y recobra su amor por Máximo, aliándose al progreso y rompiendo con los valores tradicionales.

En esta parodia, se enfrentan las dos líneas ideológicas. Por un lado, la conservadora, que representan los tíos de Patricia y, sobre todo, Espantajo, cuyos retrógrados valores asoman en todas sus intervenciones:

ESPANTAJO Conque ya lo sabes, niña,
nada de bromas con Maximino,
nada de oír galanteos,
ni de correr por el patio,
ni de jugar con los chicos...
Recogimiento..., recato...,
humildad y mansedumbre.

(Cuadro I, Escena VIII)

Por otro lado, la línea liberal, encarnada por Máximo y Patricia. El primero es quien le abre los ojos hacia la vía de la rebeldía a la joven huérfana:

MÁXIMO ¿Pretenden esclavizarte?
PATRICIA Sí.

MÁXIMO Pues mi consejo toma.
Rebelión, tenacidad,
sublévate y la victoria
alcanzarás, te lo juro.

(Cuadro I, Escena XI)

Una referencia política explícita a una de las autoridades de la época, Silvela, queda expuesta en una de las coplas del tercer cuadro:

JUAN Un amigo tengo yo que es
de Silvela gran admirador,
y por él demuestra su interés
defendiéndole en toda ocasión.
El motivo de ello
no pude alcanzar,
pero a mi vecino
no hay quien le convenza
de que don Francisco
no tiene...,
no tiene carácter
para gobernar.

(Cuadro III, Escena I)

A ello debemos sumarle la presencia de *La Marsellesa*, de los estribillos populares «Ahora sí que estarás contentón, carlistón» y «Disfrazado de perro de presa / un carlista ha llegado a Madrid», de referencias a los «viles reaccionarios», y el Himno de Riego, asociados a pasajes donde la disputa entre conservadurismo y liberalismo es explícita. Sobre todo nos llama la atención el tratamiento de los pasajes musicales. El conflicto ideológico que sugiere *La Marsellesa* queda explícito en el cantable que se oye a la par que suena la música icono del liberalismo:

CORO ¡Qué diablo de organillo!
¡Qué música infernal!
Si llegan los del orden,
le van a hacer callar.

(Cuadro I, Escena XII)

Más explícito es el pasaje del quinto cuadro en el que, tras invocar Patricia a su fallecida madre, solicitándole «la luz de la verdad» (Cuadro V, Escena III), la acotación recrea la siguiente ambientación:

En la parte blanca de la tapia aparece en un rompimiento la figura de una matrona que representa a España. Durante la breve aparición, la orquesta tocará muy piano el Himno de Riego. Patricia, arrodillada ante la imagen, queda inmóvil.

Este pasaje es el origen de la rebeldía final de Patricia, que rompiendo con sus lazos familiares conservadores, se marcha con Máximo, defensor del liberalismo. Recursos textuales y escénicos unidos para recrear la temática ideológica con la que Benito Pérez Galdós había vertebrado el discurso teatral de *Electra*.

El segundo remedo fue *Electroterapia*, del prolífico parodista Gabriel Merino. Se estrenó el 11 de abril de 1901 en el Teatro Apolo. No obstante, en el terreno político, no existe apenas tratamiento paródico, como sí lo hemos visto en *¡Alerta!*. Gabriel Merino trabajó más la agudeza paródica, terreno en que superó con creces a *¡Alerta!*, pero dejó un tanto de lado el tema político, con ánimo de profundizar básicamente en el anticlericalismo. No obstante, encontramos una referencia cómica en clave política, motivado por un juego lingüístico con el término «fusión»:

MAXIMINO ¡Pues apaga la candela!
La fusión está ya lista.
CUESTA-ARRIBA ¡Ah! ¿Pero *usté* es fusionista?
MAXIMINO ¡Quiá! ¡No, señor, de Silvela!
CUESTA-ARRIBA Pues entonces acompaño
a usted en el sentimiento.

(Cuadro II, Escena X)

4. *MARIUCHA*

Otra de las producciones teatrales de Benito Pérez Galdós que suscitó una recreación paródica fue *Mariucha*. Se estrenó en Madrid el

10 de noviembre de 1903, a cargo de la compañía del matrimonio María Guerrero y Fernando Mendoza, que ya la habían representado previamente en Barcelona. Esta obra no supuso un triunfo escénico como sus anteriores, pero el prestigio y reconocimiento del autor hicieron posible la aparición de su parodia. Antonio Casero y Alejandro Larrubiera fueron los autores de *Feúcha*, que se llevó a escena el 11 de diciembre de 1903 en el Teatro Eslava, apenas un mes después del estreno de la obra galdosiana en Madrid.

Feúcha recrea la historia de esta joven, hija de una familia en decadencia, que se enamora del trapero Cordero. Su familia, por el principio de la honra, rechaza esa relación y propone esperar a que su pariente César se case con la adinerada Jacinta para restablecer su posición y poder casar a su hija con un pretendiente de alta posición. Feúcha se rebela contra esa autoridad paterna y se casa con el trapero a escondidas, con la consecuente ruptura familiar. El resultado final es la separación de dos mundos, el tradicional, asociado al clasismo, y el liberal, asociado al progreso.

Ese conflicto ideológico es el eje temático de la parodia. En él se enmarcan las discusiones sobre el orgullo de clase, como la disertación del sacristán al son de *La Marsellesa*:

SACRISTÁN «¡Quisiera ver cien nobles
colgados de un farol!».
Ese orgullo es lo mismo
que si a unas botas
tratas de remedarlas
estando rotas.
¡La mar de brillo!
¡Mucho lustre, y por dentro
mucho zurcido!

(Cuadro V, Escena I)

A pesar de los inconvenientes, la boda entre Feúcha y Cordero se produce, aunque a escondidas, y ello provoca la ruptura familiar, recogida en esta paródica expresión de César: «¡*Pa* mí, Feúcha, *requiescan!*» (Cuadro V, Escena II). Esa ruptura conduce a la

reflexión final, donde las viejas tradiciones se marchan y los jóvenes, que se quedan, encarnan el progreso, recreada paródicamente en este diálogo:

CORDERO ¡Si esa generación marcha,
otra generación queda!
¡Ellos a la bacanal!
FEÚCHA ¡Nosotros aquí, en la tienda!
CORDERO Son los viejos que se marchan.
FEÚCHA (*Por Cordero y por ella.*)
Y la juventud que queda.

(Cuadro V, Escena III)

5. CONCLUSIONES

Cinco han sido las parodias revisadas en este trabajo y, en ellas, hemos puesto de manifiesto cómo las referencias políticas e ideológicas son materia común a todas. No es de extrañar cuando, si profundizamos en el contexto de la época, observamos que son temas candentes en las más variadas manifestaciones populares, espontáneas o planificadas, escritas u orales. El público reconocía esas referencias, que entraban a formar parte de la naturaleza lúdica del espectáculo paródico. Los autores no se ceñían exclusivamente al subtexto original a la hora de realizar sus parodias, sino que aprovechaban todas aquellas realidades de su contexto inmediato para atrapar a los espectadores en un juego frenético de reconocimientos. La política fue uno de esos temas. Y con más sentido en esta época, que aumentó los límites temáticos al eliminar en parte las trabas de la censura. Si a ello unimos la predilección de Benito Pérez Galdós hacia esta temática, obtenemos como resultado que los remedos de los dramas de este autor canario son los más propicios para introducir referencias a la actualidad política e ideológica en clave de revisión paródica, ya que, además de apelar directamente a la realidad circundante, nos remiten al subtexto original, como exige la naturaleza del género.

Ventaja de este enfoque es la versión amable que los espectadores pueden extraer de fenómenos graves como las tensiones

anarquistas o los conflictos ideológicos entre conservadores y liberales. En las parodias de esta saga se banaliza la problemática, se ofrece una visión cómica, despreocupada, pero asoma un guiño de complicidad hacia las ideas liberales o progresistas. Sin duda, motivado por el afán populista de los parodistas, que antes que defender su credo ideológico, aspiran a granjearse el favor del público y a asegurarse la recaudación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÍÑIGUEZ BARRENA, F. (1999). *La parodia teatral en España (1868-1914)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C. (1983). *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes.
- (1984). *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*. Madrid: CSIC.
- (1987). *El neorromanticismo español y su época. Epistolario de Echegaray a María Guerrero*. Madrid: CSIC.
- RUBIO JIMÉNEZ, J. (1982). *Ideología y teatro en España: 1890-1900*. Zaragoza: Libros Pórtico.