

LA VENGANZA DE DON MENDO O LA PARODIA COMO DESAFÍO A LA ESTÉTICA REALISTA

M^a Luisa BURGUERA NADAL
Universidad Jaume I (Castellón)

Una de las obras más conocidas de Pedro Muñoz Seca fue la titulada *La barba de Carrillo*, juguete cómico estrenado en 1918. El autor había nacido en El Puerto de Santa María, el 20 de febrero de 1879. Había estudiado en el colegio jesuita de San Luis Gonzaga, como Juan Ramón Jiménez, y posteriormente había realizado los estudios de Filosofía y Letras y Derecho en Sevilla; con inquietudes literarias desde niño, decidió pronto marchar a Madrid. Animado por el éxito de su primer estreno el año 1904, decidió dedicarse a escribir para el teatro, si bien su primer trabajo lo ejerció como profesor de letras en Valdeavellano. En 1908 José Sánchez Guerra le ofreció el puesto de jefe de negociado en la Comisaría General de Seguros del Ministerio de Fomento y ello le permitió su dedicación al teatro. Pronto se dio a conocer como autor cómico en un momento de gran actividad en la escena española. El nombre de Muñoz Seca se identificó con el de un género teatral nuevo, el astracán, y solo o con sus colaboradores Pérez Fernández y luego García Álvarez, escribió para la escena trescientas obras cómicas entre 1915 y 1936. Con gran dominio de la técnica teatral, cultivó el sainete, el juguete cómico y el astracán, el género que inventó y que apareció por vez primera con la obra *Trampa y cartón*, en 1912. El apogeo de su teatro lo alcanzó con obras como *El verdugo de Sevilla*, *La venganza de Don Mendo*, parodia de los dramas poéticos y calificada por la crítica y por el público como la mejor obra del autor, y *Los extremeños se tocan*, «zarzuela sin música». A sus obras de

una disparatada comicidad, en sus últimos años les imprimió, sin perder esas características, un matiz político que sin duda le costó la vida, ya que como es conocido fue fusilado a principios de la Guerra Civil en Paracuellos del Jarama. Lo cierto es que fue un autor muy aplaudido y respetado y que alcanzó gran reconocimiento en su tiempo.

En el juguete cómico *La barba de Carrillo*, un caballero aficionado al teatro se adhiere una barba con una mixtura tan eficaz que tardará siete años en poderse despegar. Esta situación inverosímil está resuelta por la vía del disparate, «pero no cabe duda, afirma Nicolás González Ruiz, que en ella hay la semilla de algo que luego prosperó y se elevó» (González Ruiz, 1966:43). Esa semilla, ese algo, será el germen sin duda matizado, de ese humor que será conocido como «humor absurdo», indudablemente relacionado con lo que luego fue el «humor nuevo» de la denominada «otra generación del 27», la de los humoristas.

En el año 1942, García Viñolas reponía, en el Teatro Español, *La venganza de Don Mendo*. Esa caricatura de tragedia, como indicaba el subtítulo, se representó con magníficos decorados y deliciosos figurines, según explicaba Alfredo Marquerié. García Viñolas encargó al ya por entonces afamado cineasta y conocido escritor y autor de teatro Edgar Neville, la dirección escénica y la obra consiguió un enorme éxito. «Mantenida en un tono justo y sobrio, sin excesos ni deformaciones, con graciosos subrayados [...] *La venganza de Don Mendo*, contemplada desde su estreno por media España y leída por la otra media [...], encierra tal suficiencia y sabiduría teatral dentro de su género parodístico que resistirá a la acción corrosiva de los años», pronosticaba el citado Alfredo Marquerié. Y así ha sido (Marquerié, 1952: 182). Entre los actores de aquella representación de la temporada 1941-42, Julia Lajos, Margarita Esteban, Amparo Reyes y José Franco.

Entre 1940 y 1942 se ofrecieron en el Teatro Español dirigido por Felipe Lluich entre otras, una espectacular versión de *La Celestina*, la deliciosa comedia de enredo de Lope de Vega, *Las bizarrías de Belisa*. Se repusieron algunas de las mejores comedias de Benavente, como *La losa de los sueños*, *El patio* de los Álvarez Quintero, *Las mocedades del Cid*, de Guillen de Castro, *Falstaff*, la tragedia de *Macbeth* y *Las alegres casadas de Windsor* de Shakespeare, *La dama duende* de Calderón y el inevitable *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. En la etapa en la que el Teatro Español fue regentado por José María Alfaro y Tomás Borrás, se representó la traducción que había hecho Álvaro Cunqueiro de la obra *La primera Legión* de Emmet Lavery.

La venganza de Don Mendo se había estrenado en el Teatro de la Comedia de Madrid, el 20 de diciembre de 1918, en un momento de gran

actividad en el escena española, ya que en ella se encontraban desarrollando su obra Jacinto Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Gregorio Martínez Sierra o Linares Rivas. Entre los intérpretes del estreno, los actores Adela Carboné, Aurora Redondo, Juan Bonafé, Juan Espantaleón y Mariano Asquerino. El Teatro de la Comedia era entonces un prestigioso lugar que había sido inaugurado en 1875 y a cargo en ese momento de don Tirso Escudero. Según opinión generalizada, el estreno logró un éxito arrollador.

Desde su aparición hasta la actualidad además de ser editada en las *OO.CC.* del autor, fue publicada en dos ocasiones después de su estreno, en tres, durante la década de los años veinte y en ninguna ocasión durante la República. A partir de la década de los años cuarenta se revaloriza la obra de Muñoz Seca y aparecen varias ediciones, de manera que se puede afirmar que la obra sigue estando viva. De igual modo, a partir del momento de su estreno, *La venganza de Don Mendo* se ha representado en innumerables ocasiones y tal vez, junto con el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, es la obra que mayor fidelidad de público ha alcanzado. En el año 1996, se representó en Buenos Aires y en 1997, el Teatro Español dirigido por Gustavo Pérez Puig la puso en escena con Raúl Sender y Marichu León como protagonistas. Posteriormente la protagonizó Juan Carlos Naya; alcanzó un enorme éxito en sus ocho meses en cartel y se puede afirmar sin duda que casi ininterrumpidamente se sigue representando en España, de modo que se ha convertido en una obra clásica de nuestro teatro.

Pedro Muñoz Seca había escrito «alta comedia» en *El conflicto de Mercedes* o en *El filón*, melodrama granguínesco en *La cartera del muerto* o *La razón de la locura*, comedia andaluza en *Los chatos*, *El parque de Sevilla* o *Pepe Conde*. Pero es, por excelencia, el autor del género denominado astracán; no hay que olvidar que contó con colaboradores como Pérez Fernández y luego García Álvarez. Con *Trampa y cartón*, fruto de la colaboración de Muñoz Seca y Pérez Fernández, nació en 1912, el astracán. El género «empezaba donde otros terminan», según González Ruiz (1966:39), ya que cuando un género comienza a decaer se entrega a la caricatura de sí mismo. «El astracán es la exageración llevada al extremo de los recursos del juguete cómico [...]; deja de importarle toda lógica y toda verosimilitud [...]; se entrega desde el primer momento al frenesí de la exageración y el disparate». Y así, la manera de «presentar al disparate limpio, sin pretensión alguna de una verosimilitud, al menos aparente, es lo que distingue al astracán» (González Ruiz, 1966:40).

Pero si bien es cierto que en Muñoz Seca «toda la herencia sainetesca en la que se formó queda relegada a un segundo plano para hacer hinc-

pié en una variada gama de recursos, fundamentalmente relacionados con el lenguaje», como señala Ríos Carratalá (2003: 2411), de manera que no se puede hablar en absoluto de un planteamiento vanguardista en su teatro, también es cierto que su afán de comicidad le llevó a transgredir algunos convencionalismos, como la verosimilitud del teatro realista, el moralismo y el deseo de una comicidad por sí misma. Su finalidad fue fundamentalmente hacer reír al público. Ricardo de la Fuente a propósito del astracán afirma la dificultad existente para diferenciarlo del juguete cómico, pues utiliza los mismos personajes y las mismas situaciones; lo que varía a su entender es el uso del retruécano y el chiste. También propone la posible vinculación con la comedia de magia en cuanto a la presencia del disparate cuyo objetivo sería el espectáculo. Los defectos del astracán que el citado crítico señala son variados: la multiplicidad de acontecimientos en muchas ocasiones innecesarios, el excesivo alargamiento de las escenas, la abundancia también en exceso de retruécanos y juegos de palabras (Fuente, 1998) Pero también encontramos virtudes, según Ríos Carratalá, «en el alarde de una creatividad cómica a partir de un lenguaje dislocado, convertido en un instrumento lúdico en manos de un autor cuyo único defecto fue su falta de rigor para encauzar y seleccionar su potencial creativo» (Ríos Carratalá, 2003:2413).

En la primera edición de *La venganza de Don Mendo* aparece la obra calificada como «caricatura de tragedia», por lo tanto parodia en el sentido de imitación burlesca de una obra seria de la literatura. Implica, pues, cierto punto de vista irónico e igualmente una intertextualidad entendida como interdependencia de textos entre el texto parodiado y el paródico. Para que la parodia logre su finalidad es necesario que el receptor conozca el texto parodiado y que lo reconozca en la versión paródica. Es obvio que el desarrollo del género chico contribuye a popularizar la parodia en la segunda mitad del siglo XIX. Y también es un hecho conocido que con el Modernismo triunfó en España un teatro poético en verso que se refería a temas históricos o pseudohistóricos. Siguió ese teatro la línea del teatro del siglo de oro y del teatro romántico. Fue el teatro de Eduardo Marquina, Francisco Villaespesa, Enrique López Alarcón, Ramón Godoy o Fernando López Martín. Advierte Torrente Ballester en cuanto a los autores de este tipo de teatro que escriben al mismo tiempo que los autores del 98 y que coincidieron en creer «no en la salvación de España como entidad colectiva, pero sí en la de los españoles como hombres singulares» (Torrente Ballester, 1957: 240). En su edición crítica de *La venganza de Don Mendo*, señala y comenta García Castañeda a este propósito el gracioso *Tenorio modernista* de Pablo Perellada.

Surge, pues, *La venganza de Don Mendo* como parodia de elementos del drama histórico en la que abundan los juegos de palabras, los chistes y los anacronismos. La historia a la que se refiere tiene lugar en el siglo XII, durante el reinado de Alfonso VII de Castilla, el cual llegó a ser llamado Emperador, luchó contra reyes cristianos y moros, se casó por vez primera con doña Berenguela y tuvo como amante a una dama asturiana de nombre doña Gontroda. El argumento nos cuenta las desdichas que le acontecen a Don Mendo a raíz de sus amores con Magdalena. La obra aparece dividida en cuatro Jornadas y el argumento resumido es el siguiente: Jornada Primera: Don Nuño tiene una hija, Magdalena, a la que va a casar con Don Pero, duque de Toro. Ésta tiene amores con Don Mendo, noble pero pobre, a quien suele echar una escala desde su cuarto para que la visite por las noches. Sube Don Mendo y cuenta que se ha endeudado jugando a las cartas y ha perdido el honor. Como Magdalena quiere casarse con el rico Don Pero, ofrece a Don Mendo su collar de perlas para que pague su deuda y luego marche a la guerra. En esto, Don Pero que pasaba cerca del castillo, ve la escala y sube por ella; al oír ruido, aparece luego Don Nuño. Don Mendo ha prometido no deshonorar a Magdalena y jura que entró sólo a robar el collar. Jornada Segunda: Don Mendo está preso en un torreón. Es el día de la boda; Magdalena y Don Pero entran a visitarle. Don Mendo calla y no confiesa la verdad sobre sus amoríos con Magdalena, aunque su antigua amante le manda emparedar vivo. El amigo de Don Mendo, el marqués de Moncada, llega disfrazado de fraile y salva a su amigo Don Mendo. Jornada tercera: En escena, el campamento militar de Don Pero. Cuentan a Moncada que se espera al rey y que este es amante de Magdalena; aunque ella, que es muy coqueta, adora a un misterioso trovador en quien Moncada reconoce a Don Mendo. La reina se siente atraída por el trovador, por Don Mendo, y le cita en una cueva cercana; el Rey cita a Magdalena en el mismo lugar y hora; Magdalena lo hace con el trovador; el marido y el padre de ésta lo oyen y acuden por su lado para salvar su honor; Azofaifa, mora que acompaña al trovador y le ama, va también para vengarse. La última jornada, la cuarta, tiene lugar dentro de esta cueva en la que aparecen todos los personajes, empujados unos por el amor y otros por la venganza: el trovador se da a conocer a Magdalena como Don Mendo. Don Pero se mata al ver que el rey le deshonorra con Magdalena y la maldice, el rey mata a Don Nuño que cae maldiciendo a su hija también. Azofaifa apuñala a Magdalena y Don Mendo, al saberlo, mata a la mora. Luego se suicida con el mismo puñal. La cueva queda cubierta de damas desmayadas y de cadáveres en escena.

Todos los elementos que aparecen en la obra se corresponden con los del drama histórico pero con efectos paródicos. Y a este respecto es-

pecialmente relevante resulta la presencia de la intertextualidad en cuanto al mencionado reconocimiento por parte del público de situaciones reconocidas en otros dramas; y así resultan de fácil identificación escenas procedentes de *Los amantes de Teruel*, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *Don Juan Tenorio*, *Hernani*, *El Trovador* y *Traidor, inconfeso y mártir*.

Los finales de acto por otra parte son de gran efectismo teatral y ponen de manifiesto el dominio de la escena, que tenía sin duda el conocedor profundo del teatro y sus recursos que fue Muñoz Seca. En cuanto a los personajes, es relevante la denominada ruptura del decoro o la correspondencia entre la manera de hablar y la condición de un personaje. Propone muy acertadamente García Castañeda que *La venganza de Don Mendo* «es un drama de honor protagonizado por gentes que no lo tienen. En lugar de principios morales, hay conveniencias, en lugar de amor, caprichos y líos de faldas» (García Castañeda, 1998: 34). De igual modo la puesta en escena y lengua es paródica. Está muy presente esa «dislocación expresiva» de la lengua de la que habla Ricardo Senabre (1966) a propósito de Arniches y no habría que olvidar que en él se inspiró Muñoz Seca. Los personajes no sólo no se comportan sino que tampoco hablan como debieran. «La lengua convencionalmente solemne y antañona de estos caballeros y estas damas está salpicada de expresiones y palabras modernas, de coloquialismos y a veces giros vulgares que contrastan ligeramente con el tono general» (García Castañeda, 1998: 38). Por otra parte, es una obra polimétrica que combina los metros más utilizados por los autores de teatro romántico y modernista con clara intención por supuesto paródica.

En suma, Muñoz Seca dominaba el teatro y logró crear una genial parodia que gustó y sigue aún hoy, y a pesar de todo, interesando al público. Y afirmamos a pesar de todo porque fue atacada en su momento y siguió siéndolo por parte de un sector de la crítica: el exceso de ripios, la procacidad de algunos chistes, la falta de respeto a los clásicos, entre la crítica coetánea, y el cambio del sentido del humor, entre las generaciones posteriores. Lo que es innegable es que la obra fue un exponente de lo que se ha considerado un rechazo al mimetismo realista y un consecuente auge de la comicidad absurda, elementos presentes en germen, si bien con múltiples matizaciones, en los juguetes cómicos y en el astracán como géneros. A este propósito afirman Dru Dougerty y M^a. Francisca Vilches: «La crítica ponía en tela de juicio la propiedad del principio mimético para una sociedad habituada al cinematógrafo, a vueltas con las realidades horribles de la primera guerra mundial y a gusto con los juegos verbales y escénicos en que se veía reflejado su sentido del absurdo vital» (Dougerty y Vilches, 1990: 65).

Lo absurdo, es decir, lo contrario a la razón, se había hecho presente fruto de la «experiencia del absurdo», a la que hacen referencia las denominadas filosofías de la existencia. Primero fue la fenomenología de Husserl, luego Martin Heidegger, quien diferenció dos modos de estar en el mundo; por una parte, lo cotidiano, que es la existencia trivial, inauténtica. El sujeto de esa existencia es el *Man*, el *Se*, el uno impersonal. El *Man* se encuentra caído y perdido en el mundo. Pero la existencia puede superar esa trivialidad y encontrarse a sí misma; entonces se convierte en una existencia auténtica. El modo en que se encuentra es la angustia, concepto que ya utilizó Kierkegaard. La angustia no es debida a una causa sino que es por nada. Y así es la nada la que se nos revela en la angustia (Marías, 1948: 398). También otros autores como Gabriel Marcel desde el existencialismo cristiano, nos hablan del mismo tema. El misterio del ser nos compromete, nos sumerge en nosotros mismos y no es difícil caer en el absurdo si no se da el salto hacia el sentido.

Y de esa angustia al humor absurdo no hay más que un paso. En el humorismo se lleva al extremo la oposición entre subjetivismo y objetivación del mundo, fenómeno procedente del distanciamiento del mundo moderno. No es extraño, pues, que la obra de humor recupere una realidad perdida arrastrado el sujeto por la costumbre y la rutina. Y así, a principios del siglo xx surge un humor nuevo, un humor absurdo fruto del distanciamiento y de la pérdida de referencias. Ese humor nuevo que proponemos en germen, en «semilla» como apuntan algunos críticos, en el texto que nos ha ocupado, alcanza su plenitud en el teatro de Jardiel Poncela; Jardiel llega al absurdo dentro de la aparente lógica mediante la creación de unos esquemas en los que las situaciones ilógicas con coherencia interna se resuelven en un final convencional. Su comicidad se basa en la reunión insólita de elementos disociados por la lógica (Conde, 1981).

Y así en España aunque se produce ese mismo proceso de experiencia y conceptualización del absurdo, junto con una consecuente crisis de ideologías, siguió presente un cierto fondo de creencias, de certezas, que hizo posible la aparición de un humor peculiarmente español, cuya semilla la encontramos en aquellos disparatados desafíos a la estética realista de principios de siglo. Jardiel, junto con los otros miembros de la denominada «otra generación del 27», Tono, Miguel Mihura, José López Rubio y Edgar Neville, dotaron sin duda a la España del momento de un humor nuevo, según Fernando Lázaro Carreter: «de un humor nuevo y pulcro, puramente espiritual, exento de rudeza, irónico sin agresión, basado en la inteligencia, enemigo del tópico lírico y tierno, amable siempre con los hombres que merecen ser amados, y adusto sólo ante lo rudo, tosco, amenazante y dogmático» (Lázaro Carreter, 1983: 78).

La «semilla» de la que hablaba González Ruiz, el germen, lo encontramos en el disparate, en el juguete cómico, en la caricatura de tragedia, uno de cuyos máximos exponentes fue la inolvidable obra de Pedro Muñoz Seca, *La venganza de Don Mendo*, obra que, desde el momento de su estreno, en el año 1918, hasta 1975, período en el que nos fijamos, ha logrado una aceptación por parte del público no interrumpida por modas o acepciones. Tal vez su secreto esté en esa verdad literaria desvelada que hunde sus raíces tanto en el rechazo al realismo, del que hemos hablado, como en el inevitable deseo de juego, del que nos hablaba Ortega.

De nuevo el humor como descubrimiento de la realidad olvidada y como reencuentro y reconciliación con nosotros mismos.

A la memoria de Don Pedro Muñoz Seca

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1966), *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional.
- AMORÓS, Andrés (1986), «Muñoz Seca y el astracán», *Cuadernos de Música y Teatro*, 1, Fundación Juan March, pp. 93-107.
- CANTOS CASENAVE, M. y ROMERO FERRER, A. (1998), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz y Fundación Muñoz Seca.
- CONDE GUERRI, M^a. José (1981), *El teatro de Enrique Jardiel Poncela. Aproximación crítica*, Zaragoza, Inst. Fernando el Católico.
- DOUGERTY, D. y VILCHES, M^a. F. (1990), *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid, Fundamentos.
- FUENTE, Ricardo de la (1998), «Muñoz Seca en el teatro de su tiempo», en *Pedro Muñoz Seca*, pp. 65-74.
- GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador (1998), Int. a *La venganza de Don Mendo*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás (1966), «El teatro de humor en el siglo xx hasta Jardiel Poncela», en *El teatro de humor en España*, Madrid, Editora Nacional.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1983), Contestación a *La otra generación del 27*, Discurso de ingreso en la RAE de José López Rubio, Madrid, RAE.
- LÓPEZ RUBIO, José (1983), *La otra generación del 27*, Discurso de ingreso en la RAE, Madrid, RAE.
- MARÍAS, Julián (1948), *Historia de la filosofía*, Madrid, Revista de Occidente.
- MARQUERÍE, Alfredo (1952), *Desde la silla eléctrica*, Madrid, Editora Nacional.
- MINGOTE, Antonio (1988), *Dos momentos de humor español*, Discurso de ingreso en la RAE, Madrid, RAE.
- MUÑOZ SECA, Pedro (1998), *La venganza de Don Mendo*, Ed. de Salvador García Castañeda, Madrid, Cátedra.
- MUÑOZ SECA, Pedro (2003), *La venganza de Don Mendo*, Ed. de Almudena del Olmo Iriarte, Pról. de Alfonso Ussía, Madrid, Espasa.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2003) «Arniches y el teatro cómico», en Javier Huerta (ed.), *Historia del teatro español*, II, Madrid, Gredos.
- SENABRE, Ricardo (1966), «Creación y deformación en la lengua de Arniches», *Segismundo*, 2/2, pp. 247-277.