

UNA PARODIA DE WAGNER EN ESPAÑA: DE LOHENGRIN A LORENZÍN

Enrique Encabo Fernández

(Universidad de Murcia)

enrique.encabo@um.es

RESUMEN:

La recepción de Wagner en España a finales del siglo XIX estuvo condicionada por los discursos ideológicos que en nuestro país se añadieron a la "obra de arte total". Junto a aquellos que veían una fuerza regeneradora en los dramas del alemán, aparecieron, con igual fuerza, la risa y la burla. Este texto analiza la obra *Lorenzín o el camarero del cine*, estrenada en el Teatro Apolo de Madrid en 1910, disparatada parodia teatral de *Lohengrin*, escrita por Salvador María Granés y puesta en música por el maestro Arnedo, a través de la cual es posible observar el humorismo, presente junto al espectro filosófico, estético e ideológico, en la recepción wagneriana en España.

Palabras clave: Teatro; Parodia; Zarzuela; Wagner; España.

ABSTRACT:

The reception of Wagner in Spain in the late 19th Century was conditioned by the ideological discourses added to the *Gesamtkunstwerk*. Along with those who see a regenerative impulse for the country in German opera, laugh and mockery appear with equal force. This text analyzes the work *Lorenzín, o el camarero del cine* [Lorenzín or the cinema's waiter] presented for the first time at the Teatro Apolo (Madrid) in 1910, a crazy and theatrical parody of Wagner's *Lohengrin* with a libretto by Salvador Maria Granés and a musical score composed by Luis Arnedo. The aesthetic and ideological elements conditioning Wagner's reception in Spain, as well as the humor and philosophical ideas which accompany this reception are present in this work.

Keywords: Theatre; Parody; Zarzuela; Wagner; Spain.

Haciendo la historia de la ironía y del humor tendríamos hecha la del progreso, la de la civilización. La marcha de un pueblo está en la marcha de sus humoristas¹.

La recepción de la obra wagneriana en España a finales del siglo XIX estuvo fuertemente condicionada por los discursos ideológicos que en nuestro país se añadieron a la "obra de arte total". En la ciudad de Barcelona, especialmente, pronto se estableció una muy particular relación con la "música del porvenir" (Encabo, 2009: 133): Joaquim Marsillach, el Doctor Letamendi o Joaquim Pena, entre otros, vieron en "el profeta", en palabras de Zanné (Cerdà, 1981: 370), las características anheladas para la construcción de la identidad nacional catalana en un juego dialógico entre modernidad y tradicionalismo. Pero no solo en Cataluña esta recepción se convirtió en un momento originalísimo en la historia de las artes y la cultura. Casi todos los núcleos urbanos de importancia vivieron su particular fiebre wagneriana, e intelectuales y escritores como Emilia Pardo Bazán o Rubén Darío proclamaron las virtudes regeneracionistas de la "nueva música". La primera defendió la obra de Wagner en artículos periodísticos y discursos públicos (Encabo, 2010: 268) e igualmente la convirtió en materia literaria, poblando sus novelas de elementos de la iconografía wagneriana, como resulta evidente en *Dulce Dueño*, publicada en 1911 y construida en torno a los intertextos procedentes de la leyenda de Santa Catalina de Siena y *Lohengrin*. El nicaragüense, por su parte, compartiendo con la gallega las ideas de regeneración y educación del pueblo a través del teatro, la consideró una nueva religión. Así, a propósito del estreno de *La Walkyria* en Madrid, escribía:

... allí habéis sentido y pensado a Wagner los que sabéis y podéis sentirle y pensarle; y muchos de vosotros habéis ido a oír la Misa del arte a la iglesia de Bayreuth. Pues aquí es mayor, incomparablemente mayor el número de los adoradores, de los

¹ Azorín (1913:51).

verdaderos oradores del santo culto que renueva a Pitágoras... y mi modesta afición, sin pretensión alguna, sin herir ninguna cuerda, ni soplar madera ni cobre, ha sido bien acogida. Se me ha dejado rezar, y eso basta (Darío, 1998: 77).

Tan altas aspiraciones y tan loables propósitos tenían que encontrar, por varias razones, su contrapartida humorística. En primer lugar, los intelectuales españoles, con cierta ingenuidad, defendieron la educación del pueblo a través de la obra del alemán, creación artística representada en los coliseos operísticos vedados al pueblo al que se trataba de educar, tanto por los comportamientos exigidos como por los precios y abonos que convertían a éstos en templos propios de la nobleza y burguesía. En segundo lugar, sabido es que, a pesar de las excelencias musicales propagadas por los voceros de la "música del porvenir", su asunción por parte de unos oídos excesivamente acostumbrados a la melodía italiana no fue tan sencilla ni natural como se pretendía, asociándose pronto los adjetivos "dura", "áspera", "difícil" o "matemática" a la nueva música. Por último, por los caprichos de la historia, el momento en que los caballeros y damas del drama wagneriano llegan a España es el del apogeo del "teatro por horas", fórmula inicialmente económica que deriva en una estética y unos determinados gustos condicionados por el humor y la exigencia constante de novedades teatrales².

Dentro del llamado género chico (etiqueta que, en la mayoría de ocasiones, deja de aludir únicamente a la duración de las obras, en un acto, para significar todo un modo de creación y recepción teatral), encontramos la superposición e interferencia de distintos géneros y subgéneros creados y empleados por libretistas y compositores monstruosamente fecundos: de los iniciales *bufos* de Arderius, que siguen de cerca el modelo de la *offenbachiade*, a la gran época del sainete (que de la crítica social se desliza

² El primer gran éxito dentro del género bufo fue *El joven Telémaco*, estrenada en 1866. Su coincidencia temporal con la Revolución de 1868 (la *Gloriosa*) y la posterior proclamación de la I República no es casual; el género bufo fue una más de las libertades del momento, como la devolución de la soberanía al pueblo, la libertad religiosa y de enseñanza, la de imprenta o la de reunión y asociación. Por otra parte, el circuito económico y teatral derivado del mismo produjo una nada desdeñable cantidad de actividad musical y cultural, con (solo en la ciudad de Madrid) más de ochenta locales con música todos los días.

al pintoresquismo en caminos de ida y vuelta), eminentemente madrileño, pero también andaluz, aragonés o de cualquier región capaz de proporcionar *tipos* y situaciones cargadas de comicidad, pasando por la opereta, las variedades, el género ínfimo y la parodia teatral.

WAGNER Y LA PARODIA TEATRAL

La aparición de la parodia teatral como género o subgénero es un fenómeno, a tenor de lo dicho, lógico y previsible. Espectáculo propicio y adecuado para un público que busca reír a un precio asequible³, no es ésta la única razón que contribuye a su gran éxito. La zarzuela y el género chico nacen a la sombra de la ópera y la vida de los dos géneros corre paralela, imitando y enfrentándose a partes iguales, distinguiéndose los públicos (en ocasiones coincidentes) de un universo y otro a través de una serie de comportamientos e imposturas éticas y estéticas. Si en Madrid la ópera tiene su *templo*, el Teatro Real, el género chico tiene su *catedral*, el Teatro Apolo; si en el primero se representan *dramones*, hay que *comportarse* y pagar el dinero que apenas se tiene para asistir, por las tablas del segundo desfilan modistillas, cajistas o chulapos, personajes extraídos del pueblo ante los que se puede, y casi se debe, expresar admiración o silbidos y pataleos, y todo ello por un más que módico precio. La parodia teatral, perteneciente a este segundo universo, refleja a través de sus vulgares chistes y sus aparentemente intrascendentes temáticas la tensión de clase existente en los años de la Restauración; a través de ella el pueblo no solo busca divertirse sino también reconocerse y reafirmarse frente a todo aquello que no puede permitirse.

En ocasiones la crítica académica ha denostado el género paródico por considerarlo chocarrero y exento de calidad artística. Sin embargo no es difícil advertir en él un grito de españolismo mediante la sátira y la burla de los tipos extranjeros importados a través del espectáculo operístico, además de un sinfín de intertextos alusivos a la contemporaneidad musical, literaria y política de la época. Baste como ejemplo, en un ámbito no musical, la

³ Arderius, el artífice del género bufo en España, proclamaba en sus memorias o *Confidencias*: “en esta bendita tierra somos muy aficionados a reírnos. Ni los males de la madre patria, ni los años de mezquinas cosechas, son causas suficientes para quitarnos el buen humor; por consiguiente tenemos algo de bufos en nuestro ser. ¡Pues habrá bufos en España!” (Casares, 1996: 76).

obra *Sagasta Tenorio. Drama Infernal* de 1898, dedicada al mismísimo don Práxedes, “hijo de la gran tierra de los pimientos morrones” y “gloria de la familia”. Esta enésima parodia de la popular obra de Zorrilla presentaba en su reparto a muchas de las principales figuras políticas del momento rodeadas de una animada comparsa de “cesantes, periodistas, empleados, diputados, senadores, pretendientes, aspirantes, momias, estatuas, sombras chinescas, ángeles, demonios colorados, justicia, pueblo pagano, etc” (Calvo Carrilla, 1998: 48).

Obras como *El barberillo de Lavapiés* (que, sin ser una parodia, reclama la renacionalización del *Fígaro* imaginado por Beaumarchais en el arquetipo de *Lamparilla*), donde los valores románticos y honorables desaparecen silenciados por la comicidad chulesca y plebeya, dan paso a una actitud paródica cada vez más consciente⁴. Llegada la década de 1890 parece que absolutamente todo es parodiable, desde las óperas a las zarzuelas grandes de éxito: entre las primeras encontramos el paso de *Carmen* a *Carmela*, de *La Dolores* a *Dolores... de cabeza*, de *Tosca* a *La Fosca* o de *La Bohème* a *La Golfemia*; entre las segundas, de *El salto del pasiego* a *El salto del gallego*, de *La Marsellesa* a *El marsellés*, de *Curro Vargas* a *Churro Bragas*, de *El puñao de rosas* a *El cuñado de Rosa* o de *La verbena de la Paloma, el boticario y las chulapas o celos mal reprimidos a La romería del halcón, el alquimista y las villanas o desdenes mal fingidos*. A pesar de los títulos cáusticos, que parecen delatar obras de escasa calidad, no debemos olvidar que algunas de las parodias de estos años consiguieron lograr idéntico o mayor éxito que las obras parodiadas. Es el caso de *El dúo de la Africana* (cuya genialidad hace olvidar las referencias a *La Africana* de Meyerbeer) o *La corte de Faraón* (estrambótico refrito de la comedia *Madame Putiphar* y la historia bíblica de José, además de la *Aida* de Verdi de la que encontramos alguna cita musical en esta frivolidad a ritmo de garrotín).

⁴ Por ejemplo, el camino que va de la cita de *Il trovatore* por parte de Arrieta en su *Marina* (la cadencia final de la romanza de tenor es idéntica a la del aria *Il balen del suo sorriso*) al empleo, por parte de Federico Chueca, del aria (de la misma ópera) *Di quella pira* con intención claramente cómica en *El chaleco blanco*, donde lo que se corre a salvar es... un décimo de lotería.

Evidentemente la fiebre wagneriana no pudo escapar a esa otra fiebre que fue la parodia teatral. Como se puede observar de la breve relación anterior, las obras parodiadas siempre fueron de éxito y, por tanto, conocidas por el público⁵; de este modo, las óperas parodiadas de Wagner corresponden, fundamentalmente, a su primera época. La primera de notoriedad es *Tannhäuser el estanquero* (1890) de Navarro Gonzalvo y Gerónimo Giménez, una obra en la que la sátira política y la parodia del drama lírico wagneriano (que a su vez era acontecimiento de actualidad por haberse estrenado un mes antes en el Real) se simultanean. Navarro Gonzalvo adapta el argumento de la obra de Wagner a la situación política española del momento. El estanco representa al Gobierno de España, que es codiciado por el zapatero (Cánovas). *Venus...tiana*, de profesión corsetera (la Venus del drama wagneriano y que es aquí, como allí, la representante de la libertad), vence al conseguir librar de las garras de la reaccionaria Beatriz al vulgar pero avisado estanquero (Sagasta) al que conduce por caminos progresistas, con clara alusión a la aprobación del sufragio universal y la ley de Jurado que Sagasta consiguió durante la etapa fusionista.

LOHENGRIN, ÓPERA PARODIABLE

Si *Tannhäuser* es susceptible de ser parodiada, también lo es, por supuesto, *Lohengrin*, la ópera más *romántica* del compositor, la que causa furor en Madrid, Barcelona y aún en otros muchos puntos de la Península tras su estreno. Ya en 1905 se ofrece al público en el Teatro Apolo *El cisne de Lohengrin*, zarzuela-parodia con libreto de Echegaray y música de Chapí. En esta singular obra, además de parodiarse la música wagneriana, la leyenda del caballero del cisne sirve como hilo conductor para abordar la problemática regeneracionista (el consabido binomio europeísmo-tradición) desde una perspectiva humorística (Suárez García, 2012: 210).

Tras la humorada de Echegaray y Chapí llega, en 1910, la obra de Granés y Arnedo *Lorenzín o el camarero del cine*, en la que músico y

⁵ Muy probablemente de manera indirecta, a través de las caricaturas ilustradas aparecidas en la prensa, la popularización de fragmentos musicales por las bandas de música o los cuartetos de café, la presencia de números sueltos de las mismas intercalados en el transcurso de otras representaciones...

libretista profanan cómicamente el idilio del caballero y la dama Elsa de Brabante. Ninguno de los dos autores era un desconocido en la escena: Salvador María Granés fue en su momento adjetivado como “el rey de la parodia”, atreviéndose a hacer burla de todas las obras dramáticas y operísticas exitosas del momento. En cuanto al compositor Luis Arnedo, fue autor de más de veinticinco títulos, la mayoría parodias, siendo considerado el principal representante de esta tendencia⁶. A las alturas de 1910 músico y libretista (conscientes de que *Lorenzín o el camarero del cine* estaba llamada a cerrar su “tetralogía” de dislates⁷) estaban convencidos del éxito de la bufonada, tanto por la popularidad de sus nombres como también, en palabras del propio Arnedo, de la partitura wagneriana:

... La golfemia nos sonreía, La Fosca hace su camino; ¿Por qué no decidirse? Yo – dijo Granés – tengo ganas de meterme con Wagner. Se me pusieron los pelos de punta. - ¿Qué dice usted? Wagner es intangible. Su genio es colosal, inmenso... - Pues por eso mismo, es digno de una parodia; busquemos su obra más clara y más popular. - No puede ser otra que Lohengrin, cuya fama mundial ha resonado en todos los ámbitos del mundo. En España mismo es la ópera de Wagner más conocida y estimada, habiéndose representado en todas partes donde ha ido una compañía de ópera, por insignificante que haya sido la troupe (*Comedias y comediantes*, 15-VIII-1910).

Lorenzín o el camarero del cine, parodia de la ópera Lohengrin, en un acto y en verso, dividido en cuatro cuadros y precedido de un prólogo, es una obra interesante, a pesar de su corta extensión, por cuanto en ella confluyen diversos elementos que contribuyen al tono paródico, entre ellos, especialmente, dos de los procedimientos fundamentales del género: la carnavalización y el intertexto. Respecto al primero, éste se da en torno a los temas y personajes wagnerianos, también en el plano musical y, por supuesto, en constantes alusiones a las convenciones del género operístico

⁶ Roger Alier se refiere al mismo como un “compositor oscuro, cuyo trabajo consistía en zurcir lo mejor que podía los retazos más destacados de la partitura parodiada, colocándolos sobre el texto burlesco correspondiente” (Alier, 1982: 64). El mismo Arnedo, al hablar de la génesis de *Lorenzín*, ironizaba al respecto: “había que hacer una nueva parodia, para refrescar los ingresos, y porque la gente se ha empeñado en que no hagamos más que eso, parodias” (*Comedias y comediantes*, 15-VIII-1910).

⁷ Esta “tetralogía” (nombrada así por ellos mismos) estaba formada por *La Golfemia* (parodia de *La bohème*) de 1900, *La farolita* (parodia de *La favorita*) de 1902, *La Fosca* (parodia de *Tosca*) de 1905 y *Lorenzín* (estrenada en 1910, un año antes del fallecimiento de Granés).

y teatral; respecto al segundo, son notables las reiteradas referencias a la contemporaneidad política y artística del momento.

PERSONAJES Y SITUACIONES DE LORENZÍN

Si atendemos a la carnavalización de los personajes y temas wagnerianos ésta está presente en *Lorenzín o el camarero del cine* desde el mismo comienzo de la acción, situada en "Escalza-perros, época actual". La invención del lugar, además de responder al gusto paródico de un estrambótico topónimo, está en consonancia con la costumbre por parte de los libretistas de operetas (género en alza en el momento) de situar sus obras en lugares imaginados; por otro lado, el contextualizar la acción en la época actual propicia un sinfín de situaciones cómicas generadas por el anacronismo derivado de trasladar la leyenda caballeresca a un escenario *paleta*. Tenemos así un inicial drama de honor que tiene su correlato en unas gentes que no lo tienen; un contexto medieval que, al trasladarse al consabido "época actual" consigue, a un nivel semántico, un contraste entre el contexto original y el creado a partir de la nueva situación. Los nombres de los personajes, su pertenencia a clases sociales humildes y la degradación del rango y el ambiente destruyen convenientemente el aura mítica que envuelve a *Lohengrin*.

Respecto a la trama, Granés se decanta por la presencia del texto parodiado en su totalidad (reducido en una suerte de economía narrativa al tener que presentarlo en un único acto) aunque deformado por las situaciones derivadas del cambio de actitudes y marco social. Así, encontramos el reflejo paródico de todos los personajes de la ópera original convenientemente reformulados:

- *Lorenzín (Lohengrin)*: mediante el mecanismo de la degradación el noble linaje de Lohengrin, caballero del Santo Grial e hijo del rey Parsifal, queda reducido (como sabemos al final de la humorada) a caballero del Petroleo Gal e hijo de Don Pascual, fundador de un Casino de "Mascotas", amén de fugado del Manicomio Provincial. Resulta extremadamente interesante la caracterización (en ocasiones el resto de personajes se referirán a él como "el hojalatero") de Lorenzín, indicada por los autores en las *Advertencias importantes*, pues "viste de D. Quijote, con media

armadura de hoja-lata reluciente. Una X roja en el escudo y una interrogación a modo de splin en el casco” (Granés; Arnedo, 1910: 36). Encontramos así la cita directa del ingenioso hidalgo, el gran personaje paródico de la literatura española, además de sustituir la heráldica cruz por una cómica e incógnita X. Por otro lado, la importancia del tiempo en el drama wagneriano tiene su reflejo cómico en el empleo de un reloj de pulsera con el que Lorenzín va ataviado y que continuamente consulta, provocando la carcajada del público mediante el anacronismo presente en este signo teatral. Por si no fuera bastante, el noble cisne que transporta al caballero ha quedado transformado en un “jaco matalón blanco”. Finalmente podemos subrayar que, como personaje noble y extranjero, Lorenzín se expresa en italiano “macarrónico” en expresiones como “Merché merché, penco gentil, Ritorna presto al patrio asil” o “¡Oh Celsa, per pietá ritorna a la rachón!” (Granés; Arnedo, 1910: 30)⁸.

- *Celsa (Elsa)*: el personaje de “Celsa la tonta”, según ella misma aclara “tonta de *comenencia*” (Granés; Arnedo, 1910: 19), la hija del tío Bramante y hermana de “Sandalio el bobo”, alcanza un nivel claramente protagónico en la parodia de Granés y Arnedo. El calificativo “tonta”, que ya de por sí constituye un reverso del ideal femenino romántico produciendo así el consiguiente efecto hilarante con que Granés la adorna, parece aludir directamente al rol pasivo que se confiere en los dramas románticos a la heroína, dependiente siempre de los personajes masculinos situados en el ámbito de lo trágico. Interpretada por una tiple cómica y caracterizada como una “paleta acomodada”, su comicidad reside en sus matices anacrónicos, su torpeza y, especialmente, en la dicotomía explícita y constante entre realidad e idealismo, dándose simultáneamente los registros culto y vulgar en sus expresiones e indicándose de manera precisa su actitud escénica, en la que la hipérbole y la burla de los tópicos

⁸ El tema “macarrónico” no era, ni mucho menos, nuevo: en 1859 se estrenó *Un disparate* de Oudrid, donde se presentaba de manera cómica a dos actores de la compañía italiana de Adelaida Ristori, y en 1883 la *fantochada cómico-lírico-macarrónica I comici tronati*; el momento álgido de este movimiento lo constituye *El dúo de la Africana* (aunque después habrá diversas tentativas, como la de Vicent Lleó en *El maestro Campanone*), que basa gran parte de su efecto cómico en los parlamentos de los actores en italiano macarrónico, a pesar de que la obra parodiada, *La Africana*, no es una ópera italiana, sino francesa: “lo italiano en *La Africana* es el mismo hecho de la ópera y lo que comporta de administrativo, de empresarial, de farandulero, de frívolo y, ¿cómo no? de sugestivo” (Aviñoa, 1985: 16).

románticos son más que notables. Así, al relatar en el primer cuadro la visión del caballero que ha de salvarla, la dislocación del lenguaje (solemnemente hueco) hace acto de presencia:

CELSA: Ya no me importa un pito
que me imputen tan bárbaro delito,
(romántica)

porque yo he visto en sueños un guerrero
que esgrimiendo su acero,
contra mis enemigos peleaba;
Y vi entre sueños su contorno vago
que sembrando la muerte y el estrago
en un caballo blanco galopaba.

PAV: (Vamos, ésta ha soñado con Santiago)⁹.

El valor de Celsa, lejos de las riquezas del ducado de Brabante, reside en ser la heredera de un estanco que será la recompensa para el noble caballero que la defienda¹⁰. La comicidad se encuentra también presente en las acusaciones que se vierten contra ella, llamándola “solemnísima bribona” por, entre otros motivos, defraudar a Hacienda. Celsa, como romántica trasnochada, también se expresa en italiano macarrónico. La protagonista finaliza el disparate, tal como la original wagneriana, “desolada, ni viuda, ni soltera, ni casada” (Granés; Arnedo, 1910: 35), aunque Granés no deja pasar la oportunidad de subrayar, para sicalíptico regocijo del público, que la española por desgracia no ha llegado ni siquiera en la noche de bodas a “hacer vida de casada”.

⁹ Granés; Arnedo, 1910: 12. El subrayado es nuestro. Igualmente, en su reflexión (escena III, cuadro segundo) sobre el amor, en la que tras una larga y rápida enumeración de tópicos amorosos, convenientemente salpicada de rimas forzadas y conscientes ripios, queda, según la didascalia, “en posición plástica hasta que la aplaudan el *latiguillo*” (Granés; Arnedo, 1910: 22).

¹⁰ Así, en el primer cuadro :

CELSA: Me agrada tu porte franco,
y si por mi luchas hoy,
mano de esposa te doy
y con mi mano el estanco.

LOR.: Mil gracias pero no fumo (Granés; Arnedo, 1910: 15).

- *Telamondo y Oruga (Telramund y Ortrud)*: si el conde Telramund ha quedado en la parodia degradado a puro "matón del pueblo" con gabán y chistera (además de la conveniente deformación de su nombre, jugando con el doble sentido), mayor es la transformación de su esposa que, como hechicera, queda caracterizada como gitana. La encargada de hacer dudar a Celsa sobre Lorenzín lo consigue preguntándole sobre cuestiones tan "trascendentales" como si el extranjero tiene cédula de vecindad o si está libre de quintas (Granés; Arnedo, 1910: 21). El lenguaje y actitudes de Oruga son marcadamente vulgares, con el efecto cómico previsible. Así, el conflicto provocado en la ceremonia nupcial tiene su origen, lejos de grandes motivos, en la humillación de "llevar la cola" a la novia, que se resuelve en una típica pelea sainetesca tan del gusto del público (similar a las que podemos encontrar entre las verduleras de *Gigantes y cabezudos* o las aguadoras de *Agua, azucarillos y aguardiente*).

- El coro: siguiendo con el carácter general de la obra los nobles, condes y damas de honor wagnerianos son reducidos a "hombres, mujeres, niños y militares, paletos, paletas y paletillas" (Granés; Arnedo, 1910: 7). Consecuentemente los personajes no se comportan con el decoro debido ni tampoco se expresan con arreglo a un lenguaje adecuado, caracterizándose sus intervenciones con coloquialismos, giros vulgares y otros extravagantes recursos. El procedimiento no está exento de significado pues, más allá de una sátira de la obra wagneriana, lo es también de los dramas románticos de empaque caballeresco y grandilocuente, teatro que en la primera década del siglo comenzaba su decadencia. La función del coro es la de glosar de modo realista las ensoñaciones románticas de los protagonistas (caricaturizar, por tanto¹¹). Así, en el primer cuadro:

LOR.: Celsa, ¿tú bien me has entendido?

Nunca has de preguntarme, ¿eh?

CELSA: (exagerado) ¡Io t'amo.

CORO: (¡Recaracoles con este señor y qué de repente le ha entrado el amor!) (Granés; Arnedo, 1910: 15).

¹¹ Y el coro a su vez es caricaturizado al ser forzado a expresarse con movimientos antinaturales, golpes y persecuciones (por ejemplo, en los artificiales movimientos que se indican en las didascalias al hacer su entrada Lorenzín), constituyéndose en figurines más que personas.

o al final de la obra, al revelarse la identidad del protagonista:

PAV: Es Lorenzín, Lorenzín, Lorenzín

CORO: ¡Gracias a Dios que lo ha dicho por fin! (Granés; Arnedo, 1910: 34).

LA MÚSICA DE LORENZÍN Y LA PARODIA DE LA ÓPERA COMO GÉNERO

“La música del maestro Arnedo sólo tiene de él el nombre, pues la partitura es la de Wagner, entremezclada con motivos de algunas zarzuelas”¹². Luis Arnedo se caracterizó al musicalizar parodias por tomar bastantes motivos prestados de la música original. Así sucede no solo en *Lorenzín*, sino en otras de sus obras: en *La Golfemia* la coexistencia de motivos de *La Bohème* esquematizados chulescamente con otros de óperas (*La Traviata* y *Aida*, entre ellas), fúnebres fragmentos chopinianos y rasgos rítmicos de petenera, habanera, jota y chotis; y en *La Fosca* los preceptivos fragmentos de la obra parodiada con otros de *El barbero de Sevilla*, el tema del fuego de *La Walkyria*, el miserere de *El Trovador*, la marcha fúnebre de Chopin, mazurcas, chotis, vals, tangos, gallegadas, toques de clarín, etc. y una saeta desgarrada “imitando el estilo *cañí* de la gente del campo” (Barrera, 1983: 137).

En *Lorenzín* encontramos músicas populares y anacrónicas respecto al contexto original de la ópera, como el sonido de un piano de manubrio (al principio del segundo cuadro para reflejar la fiesta y “comilona” en la posada), la aparición (después de la marcha nupcial) de un “acordeón que toca un motivo vulgar” en el enlace nupcial (salpicado además de cohetes, banda y cuatro o seis chicos del Hospicio con farolillos de colores) y de una jota tras revelarse el secreto de Lorenzín. El afán paródico de estas músicas (de un modo similar a la fiereza al atornillar la armadura de Lorenzín, que imposibilita que éste se pueda desprender de ella en la noche de bodas o los tropiezos de Celsa) consigue su efecto, esto es, desvirtuar el dramatismo de la pieza original, convirtiéndola en algo tan cercano que es rayano en el ridículo.

¹² «Teatros» en *La Ilustración Financiera*, 30-VII-1910.

Merece la pena subrayar la importancia de una de las innovaciones wagnerianas: la (llamada así en la parodia) "trompetería". Así, el Tío Pavero ordena machaconamente hacer sonar la "trompetería" en reiteradas ocasiones (al inicio de la obra, para llamar al forastero o durante la lucha):

PAVERO: incansables trompeteros

soplad, para que lo oiga

la acusada y comparezca.

MAL.: (a los músicos) ¡Muchachos! Vuelta a la solfa

PAV: pero di, Malapata, ¿no enseñaste

a tu banda otra sonata? (Granés; Arnedo, 1910: 9).

Es evidente que Granés y Arnedo pretendían carnavalizar los principales elementos de *Lohengrin* (el tiempo mediante el reloj de pulsera, el "niñicidio" origen del conflicto, la incógnita y revelación del nombre del extranjero o el timbre de la orquesta wagneriana) pero en toda parodia siempre se da un paso más y, a partir de un texto concreto, se aprovecha para poner en solfa las convenciones de todo un género. De este modo, es fácilmente deducible que a pesar del propósito lúdico de *Lorenzín* (alejado de cualquier agresión estética), en la obra encontramos matices peyorativos, no apuntando a *Lohengrin* en particular, sino a todo un género escénico: la ópera.

La primera convención operística, esto es, la de expresar los sentimientos cantando, es cuestionada humorísticamente al advertir los actores previamente su intención:

CELSA: Ten paciencia y hablemos

solo de nuestro amor.

LOR.: Yo conceptúo

mucho mejor

decírnoslo en un dúo.

CELSA: ¡Gran idea! ¿Empezamos?

LOR.: Empecemos.

(Música) (Granés; Arnedo, 1910: 29)¹³.

¹³ No es el único momento; al desvelar su secreto Lorenzín, éste afirma: "Y como más bonito y menos tonto, os lo voy a decir en un *raconto*" (Granés; Arnedo, 1910: 33).

En todo momento los autores desvelan las estrategias de construcción de la trama al explicitar los personajes el momento en que deben hacer acto de presencia; así, en el primer cuadro:

ORUGA: Servidora.

PAV.: ¿Estás aquí? No había reparado...

¡Cómo estás tan callada!

ORUGA: Porque me han encargado
que durante este cuadro
no hable nada (Granés; Arnedo, 1910: 12).

o en la escena cuarta del segundo cuadro, al dirigirse Lorenzín a Telamondo, que entre bambalinas lanza acusaciones:

LOR.: Pezuño, no adelantemos

los sucesos. Ten paciencia.

Por algo te han prohibido
tomar parte en esta escena (Granés; Arnedo, 1910: 24).

Puestos a parodiar, no dejan escapar Granés y Arnedo la oportunidad de caricaturizar igualmente los recursos técnicos del teatro poniendo al descubierto el artificio inherente a la representación. De esta forma, los autores muestran al público que lo que sucede en escena es también un ficticio artefacto y lo invitan a participar activamente en él: así, al iluminar la luna a Celsa en el segundo cuadro para su reflexión; finalizada ésta, Celsa ordena:

CELSA: ¡Luna, desaparece de mi vista!

Ya puedes apagar, electricista (Granés; Arnedo, 1910: 20).

circunstancia que provoca, inmediatamente después, el tropiezo de la anti-heroína:

CELSA: (que ya ha descendido, da un tropezón)

¡Adiós!... Ya he dado un traspiés

no se ve gota... (tropieza de nuevo) (Granés; Arnedo, 1910: 21)¹⁴.

¹⁴ Del mismo modo, al acercarse los amantes a la ventana para iniciar su dúo, advirtiéndose en la didascalía: "La conduce amorosa a la ventana que, como de costumbre, se ilumina" (Granés; Arnedo, 1910: 30).

E igualmente al inicio del cuadro tercero, en el que Telamondo y sus secuaces planean vengarse de Lorenzín:

TEL.: Ocultémonos bien, que no nos vean.

Este biombo inútil, exprofeso

Lo han puesto...

UNO: ¿Para qué?

TEL.: Pues para eso.

(se oculta detrás del biombo) (Granés; Arnedo, 1910: 27).

Todo parece susceptible de parodia, desde la presencia del coro, que con su himno nupcial a los esposos "desde el altar hasta acostar los perseguimos con este son", a las reglas espacio-temporales pues Celsa la noche previa al enlace ya avisa de que la boda será al amanecer,

porque aquí en Escalza-perros

aunque eso parezca raro,

pasamos la noche en claro

y no duermen ni los perros (Granés; Arnedo, 1910: 21).

LA CONTEMPORANEIDAD PRESENTE EN LA OBRA

Es obvio que el principal recurso de la parodia para lograr el efecto cómico es la carnavalización y la reducción al absurdo mediante la contraposición de vida real y vida romántica de las acciones y situaciones contenidas en la obra original. Pero si esta estrategia es fundamental no es menos la presencia de intertextos constantes que presuponen un pacto implícito entre creador y público receptor capaz de reconocer e interpretar la información que el primero le proporciona. Como es propio del género chico los primeros intertextos que aparecen son los relativos a la política del momento: Telamondo "habla como Canalejas", Celsa sabe que se expresa "igual que Moret" y Lorenzín "parece un Romanones *ilustra*" (Granés; Arnedo, 1910: 8-14). Pero, además, encontramos alusiones directas a la contemporaneidad del público, como el hecho de que, cuando Telamondo y Oruga conspiran a oscuras en la primera escena del segundo cuadro, el primero indique que deben abandonar el lugar "antes que pase el sereno y nos lleve a la *Delegá* por vagos" (Granés; Arnedo, 1910: 18), o que a éste

mismo lo saquen, al final de la obra, del redondel "cual toro arrastrado" e incluso, cuando Lorenzín, antes de su marcha, proponga que a Celsa la metan "hoy mismo en las *Arrepentidas* si ella lo está de veras... que lo dudo" (Granés; Arnedo, 1910: 33)¹⁵. Igualmente encontramos alusiones a las dificultades económicas de los artistas en la época, en este caso de los músicos:

PAV.: Trompeteros, soplad con pulmón fiero,
pues ya que todo Dios aquí se escama
tal vez venga de fuera un forastero
a tomar la defensa de esta dama
(suenan las trompetas)
Pero apretad, bandidos,
que parece que estáis desfallecidos.

PREG.: Como casi no comen
No tienen aire más que en el abdomen.
(tocan más fuerte) (Granés; Arnedo, 1910: 12).

Igualmente destacable es la constante alusión a otras obras escénicas conocidas por el público. Todo texto es sólo comprensible por el juego de textos que lo precede y que, por transformación, influyen sobre él y lo elaboran, pero en el caso de las parodias este carácter de intertextualidad es absolutamente consciente en su estructuración, ya que las relaciones entre los textos son la principal función de la creación, que no tiene significado por sí misma sino por su comparación con otras obras. *Lorenzín* se estrena en 1910; subrayamos la fecha por cuanto la obra más citada en *Lorenzín* es *La corte de Faraón*, estrenada el 21 de enero del mismo año (solo unos meses antes) en el Teatro Eslava. Desde el mismo momento en que la humorada de Granés y Arnedo comienza, con la intervención del Heraldo, la pieza de Perrín, Palacios y Lleó hace acto de presencia: "ya resuena alegre la trompetería, Paso y Lleó deben andar por allí" (Granés; Arnedo, 1910: 6). Por si no fuera suficiente, cuando Celsa está a punto de ser condenada, desea ser librada del *garrote* (el instrumento para la ejecución de la pena de muerte) y brindar a su salvador un *garrotín*, juego

¹⁵ Lorenzín hace referencia al convento de las Arrepentidas, casa beaterio donde eran recogidas las mujeres que habían cumplido su condena en la cárcel o las redimidas de la prostitución.

de palabras que sirve a los autores para citar y cantar el célebre garrotín de *La corte de Faraón*, modificando mínimamente la letra. Pero la opereta bíblica no es la única aludida: *Don Juan Tenorio* (la obra más parodiada de todos los tiempos) es citada directa o indirectamente en la obra; cita directa, igualmente, de *El año pasado por agua* (de Ricardo de la Vega, Chueca y Valverde) mientras se espera a Lorenzín y aún, al otorgar los tres regalos Lorenzín a Celsa (espada, trompeta y anillo trastocados en serrucho, cuerno y anillo) se asegura que el anillo es el de *La Buena Sombra*, "la buena sombra de los dos Quintero" (Granés; Arnedo, 1910: 35) en alusión a la exitosa obra de los hermanos estrenada en 1898.

A pesar de que, en el último cuadro, los artistas recomendaban llevar presos a los dos autores de la parodia por haber creado semejante disparate, la obra alcanzó un notable éxito como muestra el hecho de que fuera impresa el mismo año de su estreno en el Teatro Apolo, el 21 de julio de 1910. En su anecdotario *Chispero*, aún siendo bastante escueto, da testimonio del triunfo de la pieza escénica¹⁶. También Arnedo, en el reportaje de *Comedias y comediantes*, mencionó el éxito obtenido:

... me creo autorizado para bombear así al cómplice [Granés], tanto más cuanto el público y la prensa, con rara unanimidad, acaban de opinar lo mismo, sancionando el éxito... al día siguiente gimieron las prensas en nuestro honor, y los juicios de los queridos compañeros nos halagaron en extremo (Comedias y comediantes, 15-VIII-1910).

LA PARODIA O EL HUMOR CONSCIENTE

Lorenzín o el camarero del cine es una parodia; una parodia de Wagner, de una época, de un país. Aunque su fin parece ser únicamente la risa, un análisis siquiera superficial de su construcción delata el humorismo presente en sus retruécanos. Quizá pueda parecer excesivo tildar de humor inteligente el trabajo de Granés y Arnedo, pero no lo es si tenemos en cuenta que el humor siempre es algo inteligente, y más aún si atendemos al número de citas, relaciones e intertextos que los parodistas, haciendo gala

¹⁶ "El libro, no hay que decirlo, era de Granés y muy gracioso, y la parodia musical de Wagner en *Lohengrin* corrió a cargo del maestro Arnedo, que estuvo igualmente felicísimo en sus chistes musicales" (Chispero, 1952: 416).

de un dominio de los recursos lingüísticos y de un gran sentido de la teatralidad, obligan a movilizar para la asimilación y entendimiento de su obra. Es la complicidad entre público y autores la que legitima, en un guiño empático, la parodia de la obra wagneriana. De aquí se desprende un dato fundamental: la popularidad de Wagner, o al menos de *Lohengrin*, más allá de las puertas del Teatro Real,

HERALDO: Yo soy un Heraldito, pero no el heraldito
que todas las noches compráis en Madrid
sino el que en tal guisa y en mi mismo traje
habéis tantas veces visto en Lohengrin (Granés; Arnedo, 1910: 5)¹⁷.

Se ha definido la parodia como repetición con distancia crítica, bien por los cambios introducidos por el autor sobre el modelo, bien por la inserción de la obra original en un nuevo contexto. Cualquier elemento puede ser objeto de parodia. No obstante, es preciso que sea percibida por parte del receptor la presencia de la obra original: no hay parodia sin conocimiento y expectativa previa por parte del receptor.

El género chico, bueno es recordarlo, no es un teatro *inconsciente*; es más, quizá nos encontremos ante el teatro más consciente al asociar, en un solo acto, música y letra, compositor y libretista, vida real y vida dislocada, drama y percepción... y todo ello visto a través del cristal deformante de lo bufo y lo grotesco. *Lorenzín* es una parodia o quizá un pretexto; las incongruencias, imposibilidades e inverosimilitudes presentadas sobre las tablas no son más que el reflejo del intento catártico de una sociedad para purificar una frustración (provocada por la tensión existente en la lucha de clases) y compartir, y sentir, y reír conjuntamente. En su humor, aparentemente inocente, esconde una hostilidad y un deseo de ridiculizar determinados comportamientos sociales. El teatro cómico critica, aunque no espera corregir, y moviliza todos los artefactos que le son útiles (el ridículo

¹⁷ Es digno de ser subrayado que, en las *Advertencias importantes*, los autores insisten en que la lujosa vestimenta de este personaje (la misma que la de la ópera) ha de cuidarse especialmente. A este respecto, debemos recordar la importancia que para conseguir el efecto paródico tienen, no solo el empleo del lenguaje, situaciones y músicas, sino también otros elementos como decorado, vestuario, gestos, movimientos, accesorios... en el caso de *Lorenzín*, la acentuación de la teatralidad en relación con los elementos escénicos viene convenientemente sugerida en las acotaciones con que se publica la obra.

de los personajes, la deformación caricaturesca de las situaciones, la descontextualización deliberada del ambiente legendario, la inverosimilitud cómica del argumento, la cita de obras artísticas del pasado y el presente) para producir la hilaridad. El hombre sufre tan profundamente que ha debido inventar la risa; es un pensamiento atribuido a Friedrich Nietzsche, el filósofo que, inmediatamente después de amar (y odiar) a Wagner, cayó rendido en Turín a los encantos de unos *ratas* que, cantando una jota, recorrían *La gran vía* a los compases de Federico Chueca.

Frente a los tiempos *bobos* y la anestesia vociferada por los intelectuales del país en el momento, podemos valorar las creaciones artísticas de unos autores que, mediante la deconstrucción de obras canónicas, inventaron a través de la lógica del absurdo un mundo capaz de hacer confluír a nobles y *paletos*, germanos y españoles, damas y tontas, místicos y proletarios, héroes y cómicos. Y todo ello desde el respeto y la reverencia. Sabemos que la parodia, por definición, es una forma de imitación caracterizada por una inversión irónica o, según otra formulación, una repetición hecha mediante un distanciamiento crítico, que subraya más la diferencia que la semejanza, y que puede ser una crítica hecha en serio desde la sátira mordaz o, caso de *Lorenzín*, una burla para hacer reír desde la admiración respetuosa, una curiosa manera de rendir homenaje al texto parodiado:

HERALDO: Yo acudo al torneo, a verlo os invito
y en nombre de Wagner os vengo a decir
que no le molesta que le parodien
pues las grandes obras se ensalzan así (Granés; Arnedo, 1910: 6).

Puede que, a las alturas de 1910, Granés y Arnedo pudieran hablar en nombre de Wagner, como puede que, en ese momento, la civilización creada por el hombre hubiera generado unas restricciones y jerarquías imposibles de soportar en la cotidianeidad urbana. El escapismo parece así algo inevitable: cuando el hombre se sirve del mundo pequeño, como hace el humor, para medir el mundo infinito, produce esa risa en que vienen a mezclarse el dolor y la grandiosidad (Richter, 2002: 57-58).

La parodia teatral de la época finisecular es un artefacto, a pesar de su pretendida vulgaridad, tremendamente sofisticado, mucho más peligroso

que las advertencias (inútiles para unos oídos sordos) de los vates de la nación. Con la única finalidad de hacer reír al espectador y sin pretender castigar o censurar las costumbres de la sociedad a la que pertenecen, estas obritas en un acto, aparentemente intrascendentes, sirven de puente y conectan la tradición del humor de Taboada, Pérez Zúñiga, Ramos Carrión, Vital Aza, Eusebio Blasco, Pablo Parellada, Álvarez Quintero, Arniches o Benavente con la de Gómez de la Serna, Mihura, Jardiel Poncela, Fernández Flórez y Muñoz Seca, entre muchos otros. ¿No arroja aún más luz sobre el esperpento valleinclanesco el antecedente grotesco de la parodia teatral? ¿Acaso *La venganza de Don Mendo* (1918) no recuerda inevitablemente a *Lorenzín* (1910)? ¿Influencia? ¿Eco? ¿Universo compartido? Fuera de lo humano no hay nada cómico, a no ser que esto nos recuerde al hombre (Bergson, 2002: 12-14).

...es indudable que allá dónde hay un plano de serenidad, de respetabilidad, hay otro plano de risa y burla. Lo trágico y lo épico se alojan en primer plano, lo cómico en el segundo; el humorista salta continuamente de lo uno a lo otro y llega a confundir los dos: de aquí que el humorismo pueda definirse como lo cómico-serio, lo trivial trascendental, la risa triste, filosófica y cósmica... (Baroja, 1919: 58).

BIBLIOGRAFÍA

- Alier, R. (1982). *El libro de la zarzuela*. Barcelona: Daimon.
- Aviñoa, X. (1985). *El dúo de la Africana*. Barcelona: Daimon.
- Azorín (José Martínez Ruiz) (1913). *Clásicos y modernos*. Madrid: Renacimiento.
- Baroja, P. (1919). *La caverna del humorismo*. Madrid: Caro Raggio.
- Barrera Maraver, A. (1983). *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*. Madrid: El avapiés.
- Bergson, H. (2002). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- Calvo Carrilla, J. L. (1998). *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*. Madrid: Cátedra.

Casares Rodicio, E. (1996). Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. 2(3), 73-118.

Cerdà i Surroca, M. A. (1981). *Els pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona: Curial.

Chispero (Víctor Ruiz Albeniz) (1952). *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Castellana.

Darío, R. (1998). *España contemporánea*. Madrid: Alfaguara.

Encabo, E. (2009). Modernism and fin-de-siècle: Wagnerian movement in Catalanian nation-building. En T. Kirk & L. Klusakova (Eds.), *Cultural Conquests 1500-2000* (pp. 133-145). Praga: Karolinum Press,

Encabo, E. (2010). ¿Wagnerismo à *outrance*? Emilia Pardo Bazán ante la *música del porvenir*. En J. M. González Herrán, C. Patiño Eirín & Ermitas Penas (Eds.), *La literatura de Emilia Pardo Bazán* (pp. 263-272). A Coruña: Fundación CaixaGalicia.

Granés, S. M^a. & Arnedo, L. (1910). *Lorenzín o el camarero del cine*. Madrid: Imp. S. Velasco.

Richter, J. P. (2002). Del humorismo. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 7, 53-68.

Suárez García, J. I. (2012). Una "parodia wagneriana" de Chapí: *El cisne de Lohengrin*. En V. Sánchez, J. Suárez-Pajares & V. Galbis (Eds.), *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas* (pp. 209-221). Valencia: Institut Valencià de la Música.