

Una parodia en bable del «Don Juan Tenorio»

ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA

En su libro *The metamorphoses of Don Juan* Leo Weinstein, después de excluir las parodias y otros tipos de versiones de menor interés, ofrece una lista de 390 recreaciones literarias de tal personaje, a las que habría que añadir otras 100 de carácter musical, pictórico o cinematográfico¹. Como ya aludí de pasada, existen diversas obras que parodian la figura de Don Juan y, más concretamente, el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Afirma Berenguer Carisomo que el Romanticismo ofrece «una fecunda posibilidad caricatural. La captación de la realidad siempre diluida en el alambique subjetivo; los extremos delirantes: la pasión, el horror, el misterio; la filosofía trabada con deshechos (*sic*) hegelianos y, por lo mismo, muchas veces abstrusa e indiscifrable; la búsqueda afanosa de originalidad a toda costa, tanto en la prosa como en el verso, implicaban los perfiles salientes y fáciles de la caricatura»². El mismo crítico llega a decir, refiriéndose a Zorrilla, que la posición mental

de éste «al escribir teatro histórico, su misma e implacable feroz autocrítica, inclinan el ánimo a pensar si toda aquella enfogada creación no será, en el fondo, sino caricatura, si bastaría acusar ciertos rasgos para salvar esa línea misteriosa e inefable que divide lo sublime de lo ridículo»³, como puede deducirse de la fortuna posterior del *Tenorio*, objeto de parodias⁴.

Aludiendo a esta obra de Zorrilla, N. Alonso Cortés afirmaba en 1943 que había sido objeto «a partir de *Juan el Perdío*, de Mariano Pina, estrenada en 1848, de mil parodias, muy graciosas algunas»⁵, versiones que cita seguidamente, además de la ya señalada: *El novio de doña Inés*, de Javier de Burgos; *Tenorio y Mejía*, de Leandro Torromé; *Doña Juana Tenorio*, de Rafael María Liern; *Juanito Tenorio*, de Granés y Nieto⁶; *Tenorio feminista*, de Paso, Servet, Valdivia y Lleó; *Tenorio político*, de Segunda Cernuda; y *Tenorio modernista* y *Tenorio musical*, ambos de Pablo Parelada⁷.

³ *Ibid.*, p. 276.

⁴ *Ibid.*, *id.*, nota 8.

⁵ Vid. Narciso ALONSO CORTÉS, *Zorrilla. Su vida y sus obras*, Librería Santarem, Valladolid, 1943, 2.ª ed., pp. 351-353.

⁶ De Salvador María Granés nos ofrece muy curiosos datos Alonso ZAMORA VICENTE. (*La realidad esperpéntica*, Ed. Gredos, Madrid, 1969, pp. 26 y ss.). Dicho escritor se caracterizó por su capacidad para parodiar obras de teatro, zarzuela, ópera, etc., de tal manera que convierte *Dos fanatismos*, de Echegaray, en *Dos cataclismos*; *La bofetada*, de Pedro de Novo, en *El mojicón*; *La pasionaria*, de Leopoldo Cano, en *La sanguinaria*; *Thermidor*, de Sardou, en *Thimador*; *Carmen*, de Bizet, en *Carmela*; *Tosca*, de Puccini, en *La Fosca*; *La Dolores*, de Bretón, en *Dolores... de cabeza*; *La balada de la luz*, de Sellés y Vives, en *El balido del zulú*; *La Bohème*, de Puccini, en *La golfemia*; etc.

⁷ El *Tenorio modernista*, de Pablo PARELLADA, seudónimo de Melitón GONZÁLEZ, es la parodia del personaje de Zorrilla que más atención y mayores elogios ha recibido de la crítica. De él afirma ZAMORA VICENTE (*La realidad esperpéntica*, p. 26) que es la «caricatura del léxico brillante y extraño de la poesía modernista»; Martín NOZICK («Some parodies of *Don Juan Tenorio*», *Hispania*, XXXIII, 1950, pp. 105-112; la cita que sigue, en p. 107) considera que es «probably the most brilliant *tour de force* among these satires»; y Arturo BERENGUER CARISOMO («Apuntes sobre la caricatura literaria», p. 273) cree que es una caricatura «poco menos que perfecta: el modelo original permanece, en lo básico, intacto; la deformación radica sólo en el tratamiento y ese tratamiento agudiza, con una sorna llena de grajeo, los modos estilísticos de nuevo cuño, los cuales, a su vez, no quedan desfigurados en lo esencial».

¹ Vid. Leo WEINSTEIN, *The metamorphoses of Don Juan*, Stanford University Press, 1959, pp. 187 y ss.

² Vid. Arturo BERENGUER CARISOMO, «Apuntes sobre la caricatura literaria», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 91-92, 1957, pp. 269-283; la cita, en p. 275. Entre las parodias del Romanticismo recordemos la ya temprana sátira «El Romanticismo y los románticos» de MESONERO ROMANOS, y la parodia de *El trovador* que hace el propio GARCÍA GUTIÉRREZ con el título de *Los hijos del tío Tronera*.

Por su parte, en 1959, AVALLE-ARCE, tras citar el *Tenorio modernista*, añade: «Con seguridad habrá otras parodias del Tenorio —recuerdo una muy salpimentada de mis años de bachillerato— pero todas se dedican a la intrascendente tarea de abultar, en un sentido u otro, las características formales, sin afectar mayormente la esencia del mito»⁸.

Y Martin Nozick, además de referirse a varias de las versiones citadas por N. Alonso Cortés, enumera y estudia otras distintas: *Juan el perdidó* (1866), de Luis Mejía y Escassy, posiblemente un seudónimo; *Un Tenorio moderno* (1864), zarzuela de Nogués, Broca y Agustín Campo; *El sueño de doña Inés* (1907), de Moreno y Criado; *Los convidados de piedra* (1912), de Ventura de la Vega y Mayol; *¡Don Juan!... ¡Don Juan!* (1911), de Calero y Lozano; *Tenorio en el siglo XX* (1917), de Huete, Quisilant y Martí; *El Tenorio* (s.f.), de Luis Millá; *El Tenorio taurino* (1917), de Flores y Blat; y *El trust de los Tenorios* (1910), de Arniches y García Álvarez. Y añade dicho crítico: «To be sure, there are many other parodies of *Don Juan Tenorio*. The heroic, the dashing, the arrogant, whether displayed on the stage or in actual life, engender one of three types of reaction: frank admiration, reluctant admiration, or resentment»⁹.

Pues bien, otra parodia de la obra de Zorrilla es la pieza dramática no citada por ninguno de estos críticos y que se titula *El Tenorio Asturiano (Xuan de la Llosa)*, de la que son autores Angel Rabanal y Antonio Martínez Cuétara¹⁰. Según consta en lo que sería pág. 7, fue estrenada «con gran éxito por el Cuadro Artístico «Jovellanos» del Centro Asturiano, el día 17 de octubre de 1944, en el Teatro Ideal de la Ciudad de México». Aunque no tenemos ningún otro dato concreto que avale nuestra opinión, nos inclinamos a

⁸ Vid. Juan Bautista AVALLE-ARCE, «La esperpentización de Don Juan Tenorio», *Hispanófila*, 7, septiembre 1959, pp. 29-39; la cita. en p. 30.

⁹ Vid. M. NOZICK, «Some parodies of *Don Juan Tenorio*», p. 111.

¹⁰ Vid. Angel RABANAL y Antonio MARTÍNEZ CUÉTARA, *El Tenorio Asturiano (Xuan de la Llosa)*. Fútbol y gaita, Talleres Tipográficos Modelo. México, 1944; la obra que pasamos a comentar ocupa las pp. 7-138, y la segunda, breve diálogo en bable, las pp. 139-147.

creer que pudo tratarse de un peculiar homenaje a Zorrilla en el centenario del estreno del *Tenorio* que, como es sabido, tuvo lugar el 28 de marzo de 1844.

De sus autores pocos y desiguales datos poseemos a mano. Respecto de Martínez Cuétara, Pedro G. Arias¹¹ afirma que nació en 1888 en Santa María de Junco (Ribadesella) y que, tras efectuar sus primeros estudios con buenas calificaciones, tuvo que dejar su tierra asturiana a causa de problemas económicos, emigrando a América. Allí se dedica a distintas actividades a la par que en su nuevo domicilio mejicano cultiva las letras, en las que obtiene prestigio. Logrado éste, estudia Medicina, funda lo que más tarde sería el Centro Asturiano¹² y crea o dirige varias publicaciones (*Nueva España*, *El Heraldo Español*, *La Semana*, *La Tarde*¹³). Su obra estrictamente literaria está formada por *Frente a la vida* (sonetos); *Flor de granado* (comedia dramática en verso), *Calles y callejones* (leyendas mejicanas en verso) y *El Tenorio Asturiano*, las tres en colaboración con Angel Rabanal. Además realizó, siempre según dicho antólogo, cuatro películas de gran éxito y treinta espectáculos de revista. Por último, hacia 1960 se hallaba preparando la segunda parte de *Frente a la vida* y un libro sobre Hernán Cortés, *Gestas de la Raza*.

De la selección de poemas de nuestro autor hecha por Pedro G. Arias se desprende que Martínez Cuétara entiende la vida como lucha (una de tales composiciones se titula «¡Lucha!»¹⁴) a la vez que desde tierras americanas re-

¹¹ Vid. Pedro G. ARIAS, *Antología de poetas asturianos (II. Poesía en castellano)*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1963, pp. 196-202; los datos biográficos, en pp. 196-197.

¹² Lorenzo Laviades matiza esta afirmación: «En su casa reuniéronse una vez los grandes indianos acaudalados y de la reunión salió el proyecto convertido luego en realidad de fundar el Centro Asturiano de México»; vid. nota 18 de este artículo.

¹³ Don Manuel Maya Conde, director de *El Oriente de Asturias*, de Llanes (Asturias), me comunicó amablemente que Antonio Martínez Cuétara dirigió esta centenaria publicación asturiana cuando, entre 1949 y 1951, se editaba en México.

¹⁴ Dice así:

Es la vida una lucha permanente,
donde para triunfar es necesario
combatir con valor extraordinario
nuestro carácter débil e indolente.

cuenda con sentimiento y cierta idealización su Asturias natal, actitud ésta que reaparecerá en la parodia del *Tenorio*¹⁵.

Algunos datos nuevos sobre dicho autor nos los aporta Lorenzo Laviades en un artículo muy reciente¹⁶. Según dicho comentarista, Martínez Cuétara fue desde finales de los años cuarenta director y propietario de la revista *Asturias*, de México, fundada el 8 de septiembre de 1919. Dicha publicación, en la que el coautor del *Tenorio Asturiano* colaboraba con su nombre o bajo seudónimos, era considerada como defensora del régimen de Franco, frente a lo que ocurría con *Norte*, de Alfonso Camín, partidaria de la República, todo lo cual «no era óbice para que composiciones de ambos poetas apareciesen alternativamente en las dos revistas»¹⁷. El mismo comentarista, Lorenzo Laviades, nos ofrece también otros datos acerca de Martínez Cuétara, al que trató personalmente. Según tales datos, el coautor del *Tenorio Asturiano* publicó otro libro en el que recopiló «crónicas de escritores mejicanos sobre nuestra guerra»; además, a

Hay que triunfar sobre el deseo ardiente,
dominar nuestro espíritu sectario,
vencernos perdonando al adversario
y mirando al Destino frente a frente.

Nunca confiar el éxito al acaso,
vivir soñando siempre con la gloria
sin andar hacia atrás un solo paso.

Tener firme el esfuerzo en la memoria,
que si tras la indolencia está el fracaso,
está, tras de la lucha, la victoria.

¹⁵ Recuérdense los siguientes versos:

Y contemplaremos los viejos paisajes
de mi tierna infancia;
las verdes praderas, los frondosos bosques,
la niebla que cubre las altas montañas,
y los rumorosos, claros arroyuelos,
y los hondos ríos de espumosas aguas,
y el mar tempestuoso que azota las costas,
y el pomar florido, y el malvis que canta.
Nos iremos juntos hasta Covadonga,
la tierra sagrada,

etc.

¹⁶ Vid. Lorenzo LAVIADES, «La revista *Asturias* de México», *El Oriente de Asturias*, número extra, Llanes (Asturias), junio de 1984, p. 91.

¹⁷ *Ibid.*, *íd.*

pesar de su intensa vida social, «no hizo fortuna porque no era ambicioso y sí un mucho bohemio»¹⁸.

Por lo que concierne a Angel Rabanal, sólo podemos afirmar que la *Gran Enciclopedia Asturiana* se limita a decir que fue el coautor del *Tenorio Asturiano*¹⁹ y que Lorenzo Laviades señala que fue uno de los colaboradores de la revista *Asturias*, de México²⁰.

El Tenorio Asturiano, al menos que nosotros sepamos, sólo ha merecido la atención de Carmen Díaz Castañón, que se limita a calificarla de obra «puramente circunstancial», añadiendo que presenta de una manera «un mucho sosa» a su protagonista²¹.

Desde nuestro punto de vista, *El Tenorio Asturiano* es una pieza dramática de una calidad estética escasa pero debemos hacer notar que, al igual que ocurre en otras parodias y comedias burlescas, los autores demuestran un claro dominio del diálogo y de los recursos humorísticos del lenguaje y de las situaciones. Hablando de lenguaje, en esta obra se utilizan dos idiomas diferentes, el bable y el castellano, además de unos muy circunstanciales ejemplos de algo que pretende ser gallego.

Por definición la parodia «transforma irónicamente un texto anterior mofándose de éste mediante todo tipo de efectos cómicos»²², lo cual equivale a señalar que en un texto paródico existen dos planos simultáneos, el implícito y parodiado y el de la nueva obra o, como afirma Linda Hutcheon, «la parodie représente à la fois la déviation d'une norme littéraire et l'inclusion de cette norme comme ma-

¹⁸ Extraigo estos datos de la carta personal del 17-X-1984 en la que Lorenzo LAVIADES me informa de otros pormenores acerca de Martínez Cuétara, carta por la que quiero mostrar mi agradecimiento a dicho comentarista.

¹⁹ Vid. *Gran Enciclopedia Asturiana*, tomo 12, p. 132.

²⁰ Vid. Lorenzo LAVIADES, «La revista *Asturias* de México».

²¹ Vid. Carmen DÍAZ CASTAÑÓN, *Literatura asturiana en bable*. Ed. Ayalga, Salinas (Asturias), 1976, p. 179.

²² Vid. Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro*, Ed. Paidós, Barcelona, 1984, p. 348.

teriau interiorisé»²³. Consecuentemente, el lector, a partir de una cultura previa, debe con el texto presente recordar otro que pertenece al pasado y cuyos rasgos sufren ahora un proceso de inversión: «el parodiante, y luego el espectador, invierte todos los signos: reemplazar lo noble por lo vulgar, al respeto por la irreverencia, lo serio por la burla. Esta inversión de signos se realiza generalmente en un sentido dagradante, pero no siempre»²⁴.

Partiendo de la existencia de esos dos niveles, vamos a ver cuáles son los rasgos fundamentales del *Tenorio Asturiano* o cómo se transforma el *Tenorio* de Zorrilla en la obra que estudiamos²⁵.

Personajes.—Rabanal y Martínez Cuétara guardan una notable fidelidad a los personajes de Zorrilla pero sometién-dolos a la vez al esperado proceso de degradación y al de adaptación al ambiente asturiano, ya explícito desde el título.

Don Juan Tenorio se transforma en Xuan de la Llosa, «naciu en Tremañes» (p. 64), de unos treinta años, vestido con traje típico asturiano. listo como una raposa. muy valiente, mal hablado, con genio de «puercuespín» (p. 10), pendenciero, guapo, al principio pobre, luego rico cuando escapa a Méjico, y exagerado en sus apreciaciones y hazañas pues, por ejemplo, ha seducido a 104 mujeres (72 Don Juan Tenorio) y ha dado muerte, frente a las 32 víctimas del personaje de Zorrilla, a 552 personas. Se expresa en bable y de palabra y de obra se manifiesta como un enamorado de su tierra asturiana, pues lo mismo convida a Gonzalo a fabada que sustituye el contenido amoroso de la escena del sofá por referencias a la asturianía.

El originario Comendador de Calatrava, Don Gonzalo de Ulloa, es ahora Gonzalo de Anchoa o Gonzalo el Baturro, con todos los rasgos tópicos de los aragoneses, hermano del

²³ Vid. Linda HUTCHESON, «Ironie, satire, parodie», *Poétique*. 46. avril 1981, pp. 140-155; la cita, en p. 143.

²⁴ Vid. Patrice PAVIS, *Diccionario de teatro*, p. 39.

²⁵ A partir de ahora las páginas que cite perteneciente al *Tenorio Asturiano* las incorporo entre paréntesis en el texto del artículo.

cura y defensor de las virtudes del vino frente a las de la sidra.

Su hija se convierte en Inés de Anchoa, guapa moza, buena cocinera y un tanto vehemente en sus gestos —casi aplasta a Xuan de la Llosa al abrazarlo— y en sus expresiones —algún «¡Ridiós!» se escapa de su boca (p. 83)—.

Don Luis Mejía es sustituido por Luis García, andaluz, «colorau como un centollu / porque toma munchu anís» (p. 11), también bastante exagerado en sus conquistas (63 frente a las 56 de su modelo) y muertos (en vez de 23, 346), aunque ello no le impide una muerte grotesca (p. 92).

Don Diego Tenorio tiene su equivalente en Diego el Gaiteru. de Piloña (p. 15), anciano, cojo y vestido a la asturiana. Quizá sea el personaje que presenta una conducta menos cómica, más creíblemente humana por su tristeza y desengaño cuando comprueba la manera de ser de su hijo (p. 36).

La rica doña Ana de Pantoja se convierte en Ana la Coxa, de conducta quizá un tanto más ligera, como puede desprenderse de ciertas ambiguas palabras, ya que se asegura que ella y Luis García ya hicieron «la fiesta» y que las relaciones ya van adelantadas («tú ya yes mio marido», p. 36) aunque esto no debe saberlo la gente.

Butarelli tiene su correlato en Pachín el Taberneru: Marcos Ciutti en ««Sietevides», capador de cerdos y gatos (p. 53); la celestinesca Brigida, en Brígida la Noya, catalana y ama del cura; la Abadesa, en doña Teresa, vieja beata, de habla «acazurrada» (p. 57), presidenta de las Hijas de María y tramposa con los naipes cuando juega con el cura; el capitán Centellas aparece rebajado como sargento Centelles, leonés; don Rafael de Avellaneda es sólo el cabo Avellanu, extremeño; la Tornera del convento es ahora Juliana, moza rústica asturiana; el Escultor aparece trasmutado en Simón el enterrador, pobre lucense muy desastrado; etc.

Como se desprende de lo que acabamos de señalar, en los personajes del *Tenorio Asturiano* hay una degradación

del rango social, de las preocupaciones e incluso del nombre que tenían sus homólogos de Zorrilla, de tal modo que se produce un claro efecto cómico para el espectador.

Construcción dramática.—Frente a lo que ocurre con el *Tenorio modernista*, mucho más breve que el original, o con *Los hijos del tío Tronera* respecto del *Trovador*, Rabanal y Martínez Cuétara escriben una parodia que conserva prácticamente la misma extensión e idéntica construcción dramática que el modelo imitado. Las escenas y cuadros de una obra se corresponden de manera casi total con los de la otra, con muy escasas supresiones y aún menos añadidos. Además, algunas de las supresiones que se llevan a cabo en el *Tenorio Asturiano* es frecuente que se produzcan también en las representaciones de la obra de Zorrilla, como ocurre, por ejemplo, con la escena 2.^a del acto II y con la escena 16.^a del mismo acto ²⁶.

En lo que concierne a los añadidos, también escasos, tiene a veces una deliberada intencionalidad cómica, tal como sucede cuando «Sietevides» lleva a Brígida a lomos de un asno (p. 69).

Aunque se trata de una modificación de orden muy secundario, debemos señalar que en algún caso el título de ciertos cuadros del *Tenorio Asturiano* poseen una clara connotación cómica ²⁷: «El diablo a las puertas del cielo» se convierte en «El díañu quier ser santu»; «La sombra de doña Inés» es ahora «¡Qué mala sombra la mía!»; «La estatua de don Gonzalo» se llamará «Una estatua y un baturro»; «Misericordia de Dios y apoteosis del Amor» es sustituido por «Al fin te salvaste, nin» y «Apoteosis. Asturias es la gloria».

²⁶ En su edición de *Don Juan Tenorio* (Ed. Labor, Barcelona, 1975), Salvador GARCÍA CASTAÑEDA afirma en la p. 102 que esta escena suele omitirse «casi entera en las representaciones», y lo mismo acostumbra a ocurrir con la otra escena citada (ibid., p. 99).

²⁷ Parecido procedimiento aparece también en el *Tenorio modernista*, en el cual se dice que cada acto o «lapso» tiene su «rotulación idiosincrática. Lapso prístino: El bar del símbolo victorioso. Lapso bis: Doña Inés, glauca. Lapso trino: La hora macabra». Vid. Pablo PARELLADA, *Tenorio modernista*, en su libro *Entremeses, sainetes, monólogos-diálogos y teatralerías*, Francisco Beltrán, Madrid, 1921, pp. 85-127; la cita, en p. 89.

Espacio escénico.—La acción transcurre en Asturias aunque sin una muy precisa localización. Sólo en la aco-tación inicial del cuadro cuarto se dice que al pie de la casa discurre el río Nalón, «cerca de Pravia». es decir, en el centro de Asturias. Ni qué decir tiene que el marco escénico corresponde a lo que puede considerarse típico y tópicos costumbrismo rural: casa del cura, chigre, casa pueblerina, etc. Dentro de ese marco, algunos elementos aportan un cierto cariz degradante: el tradicional sofá de la escena 3.^a, acto IV de la 1.^a parte del *Don Juan Tenorio* es ahora un «camastro chico con 'xergón de Fueya'» (p. 72).

Esta vinculación a Asturias nos conduce a resaltar dos hechos. En primer lugar, los autores de la obra demuestran con notoria precisión el mundo rural asturiano, como se pone de relieve en la gran abundancia de expresiones comparativas en las que ciertos hechos o realidades de las personas se nos explican o definen por su semejanza con otros seres del entorno rural o marinero. Hemos apreciado decenas de expresiones de este tipo: «más estiráu y bien fechu / que una rama de felechu» (p. 10); «colorau como un centollu» (p. 11); «estrapallau / como un gochu en un bardial» (p. 16); «heridu como un glayu» (p. 26); «como un carneru / rompí a topes el llinderu» (p. 27); una mujer conquistada por Xuan de la Llosa queda «como boroña rellena» (p. 28); el protagonista bailó «comu un osu» (p. 29); otras seducidas eran «vieyes como mayuques» (p. 31); Diego es para Xuan de la Llosa «un figu pasu» (p. 38); Luis García es «malu como avisperu» (p. 38); «Lleva listes les oreyes / como les lleva un pollín» (p. 42); salir «como un ratu de un rincón» (p. 42); «fea como un sapu» (p. 43); «dures / como una escoba de argaña» (p. 44); «como un sobeu que esté / recién untau de sebu» (p. 47); Inés es una «rosa temprana» (p. 48); Brígida es una «vieya coruxa» (p. 51); «ta presu como un malvís / en un paxu de pación» (p. 53); «mansu como una oveya» (p. 53); «yes duru / como madreña» (p. 55); «toy ancho como un palombu» (p. 56); Xuan de la Llosa llama a Inés «xilguera», «llagartesa», «zorita», «portiella», «castañina sin ericiu», «borlina de mio montera», «amapola avergon-

zada», «xata de la mio corrada», «papamosques de Candás» (pp. 61-62); también la considera «como reitana escondida / en un campo de alcacer» (p. 64); «tan buenazo / como una hogaza de pan» (p. 66); «temblando / igual que el rabo de un perro» (p. 66); «tan suaves como el tapín» (p. 67); «toy como una taraviella» (p. 72); «focicu que tiene «más babes que un llimiagu» (p. 74); «Sietevides» llama a Brígida «esperteyu» (p. 76); Inés, desmayada, parecía «un costal» (p. 78); Brígida parece «pega con fame / o curía desplumada» (p. 79); «felechu / ximiélgándose orgulloso / como rabu de raposu» (p. 80); el sonido de una gaita «tal paez / un carru cargau de cuchu» (p. 81); el agitado corazón de Xuan de la Llosa parece «como si realmente dentro / tuviera un esculibiertu» (p. 83); el protagonista llama a «Sietevides» pollín» (p. 83) y a Luis García lo considera un «llöbu» (p. 84); Gonzalo considera que Xuan de la Llosa es un «burro asturiano» y el conquistador le replica diciéndole que aquél es «tercu / como un gochu teverganu» (p. 88); el hipotético nieto de Gonzalo «va a parecer un osu» (p. 88); Xuan está «gafu como escurpión» (p. 89), pero no es «como el pollín / que contra el muriu se cosca» (p. 90); «voy a matate como un xatu» (p. 91); «nada como un salmón» (p. 93); Xuan de la Llosa al ver a Simón se pregunta si es una «coruxa», un «trasgu» o una «bruxa» (p. 97); «más brutu y cabezón / que un paxu de calabaces» (p. 99); el protagonista compara los ojos de Inés con «mores», las mejillas o «cachetinos» con «freses», la boca con «cereces», los brazos con «cibiellos» y la cintura con una «blima» (p. 10); «mio llantu ye un regatu» (p. 103); Inés es una «palomina torda» (p. 103); el protagonista se considera «fuerte como un osu» (p. 105) y se reconoce «como el ratu golosu / que i gusta volver al cebu» (p. 108); también piensa que un muerto «pasa un muriu si se obstina / como la fariña fina / pasa por cualquier peñera» (p. 119); «tiemblo como una blima» (p. 124); siente Xuan el alma «como un candil de aceite moribundo» (p. 127); se siente volar «como un felpeyu en el vientu» (p. 129); etc.

Y por otra parte debemos señalar que, debido al lugar

donde se escribe la obra comentada y a los esperados espectadores, hay numerosas referencias a diversos topónimos asturianos: «Celoriu» (p. 11), «Piloña» (p. 15), «Asturies» (pp. 17, 75, 85, 88, 113, etc.), «Xixón» (pp. 26, 27, 100, etc.), «Llanera» (p. 26), «ríu Piles» (p. 26), «Uviéu» (p. 27), «Morcín» (p. 28), «Proaza» (p. 28), «Llanes» (p. 28), «Infiestu», «La Riera», «Ponga», «Cangas de Onís», «Arriendes» («Desde allí a Ponga subí, / a Cangas de Onís», baxé, / en Arriendes me metí, / y a donde quiera que fui... / un Xuanín chicu dexé», p. 29), «Ablaña» (p. 43), «Pola» (p. 53), «Sama» (p. 52), «Roces» (p. 52), «Nava» (p. 53), «Somonte» (p. 54), «Candamu» (p. 56), «Candás» (p. 62), «Tremañes» (p. 64), «río Nalón» (p. 73), «Pravia» (p. 73), «San Esteban» (p. 75), «Muries» (p. 85), «Carbayín» (p. 112), «Covadonga» (p. 130), «Torín» (p. 132), «Caravia» p. 132), «Margolles» (p. 133), «Navia», (p. 137), «Avilés» (p. 137), etc. Es de destacar la casi total ausencia de topónimos del Occidente de Asturias, lo cual creo que puede inducirnos a pensar que Angel Rabanal no procede de esa zona: además, es sabido que hacia Méjico emigran preferentemente los asturianos de las comarcas orientales de Asturias.

Tiempo escénico.—La acción transcurre en el siglo XX, con posterioridad a 1912 pues se alude a Tarzán (p. 78). Por otra parte, los autores del *Tenorio Asturiano* no siguen a Zorrilla en aquella peculiar tensión temporal de la primera parte de la obra romántica. Todo parece más natural, más sosegado dentro de la noche inicial («es de noche», p. 41; «es de noche y la luna riela en el río», p. 73). Además no se cita el espacio temporal transcurrido entre la primera y la segunda parte de la obra.

Gestos y movimientos.—Uno de los elementos teatrales en que se refleja el tono cómico de la obra consiste en la exageración y deformación de ciertos gestos que en la obra de Zorrilla tenían un carácter serio o, incluso, no aparecían. Nos referimos a algunos pasajes de la obra en los cuales los personajes se mueven o gesticulan de manera desmesurada o contrapuesta a lo que cabría esperar: tal manera de comportarse la conocemos a través de las acotacio-

nes²⁸: Xuan, con Inés en brazos, «sale dando traspies cómicamente» (p. 68); Juliana «llora exageradamente» (p. 72); Brígida, «cómicamente suplicante» (p. 75), reclama otro beso a «Sietevides»; la misma mujer sale corriendo «cómicamente» (p. 75); Xuan y Luis «se atacan cómicamente» (p. 92) y aquél, tras vencer a su enemigo, «le pone un pie encima como gladiador triunfante» (p. 92); Simón sale del cementerio «corriendo cómicamente» (p. 102); «Sietevides», al oír los golpes en la puerta, involuntariamente dispara la escopeta y cae «sentado y temblando» (pp. 116-117) y poco después «tiembla como si tuviera la 'perle-sía'» (p. 117); Centelles y Avellanu, al oír aquellos golpes, «dan un salto cómico en la silla» (p. 117); y «Sietevides», asustado, sin quererlo, deja caer los platos y la comida encima de sí mismo, en una escena de cierto sabor a película de cine mudo (p. 122) —recordemos que Martínez Cuétara se dedicó también al cine—.

Como ya hemos indicado, de varios de los rasgos del *Tenorio Asturiano* se desprende una clara comicidad, normalmente a través de un proceso de degradación²⁹ de los elementos que estaban en la obra parodiada. Pero todavía quedan otros procedimientos humorísticos que, de manera muy esquemática, se pueden clasificar dentro del humor puramente verbal o dentro del humor de la situación, aunque a veces sea muy difícil establecer con nitidez esta distinción:

²⁸ En un artículo sobre un tipo de comedia del Siglo de Oro, la comedia burlesca, muy próxima a la parodia, Luciano GARCÍA LORENZO subraya el empleo de este procedimiento, también explicitado en las acotaciones: «Descúbrese el rey sentado a comer *ridículamente*». Vid. Luciano GARCÍA LORENZO, «La comedia burlesca en el siglo XVII. *Las Mocedades del Cid*, de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo*, 25-26, 1977, pp. 131-146; la cita, en p. 144. También hay otros procedimientos paródicos o burlescos similares en *Las Mocedades del Cid*, de Cáncer, y *El Tenorio Asturiano*, a algunos de los cuales nos referiremos más adelante.

²⁹ En la p. 134 del artículo que citamos en la nota anterior dice GARCÍA LORENZO: «Degradación —palabra que emplearemos con frecuencia— de una historia épica, de unos personajes heroicos y de unas situaciones de alta tensión dramática; parodia de una comedia que emocionó y llegó a interesar no sólo al público heterogéneo de la España del XVII, sino a creadores en otras lenguas». Con las adaptaciones temporales y temáticas necesarias, no cabe duda de que estas palabras sirven también para el *Don Juan Tenorio* y la parodia que comentamos.

Humor verbal.—Se basa sobre todo en el juego de palabras³⁰; a un «¡ridiez!» de Gonzalo replica Xuan de la Llosa con un «¡reviente!» (p. 13); según Inés su madre, ya difunta «y que quizá en gloria esté, / se llamaba doña Tecla / y fue una santa mujer, / pues solamente mi padre / tocó esa Tecla: ¡Ridiez!» (p. 57); mediante Brígida se hace una parodia del habla catalana y un cómico elogio de Inés: «(BRI.): ...pues me dijo entusiasmada / en cuanto leyó el papel: / «Oye, Brígida, ahora es cuando; / dile a mi Juan que vingui / y que no se me entretengui / porque lo estoy esperando...! (JUAN): —¿Y es-pera? (BRI.): ¡Qué ha de ser pera! / No es pera ni manzana; / es una rosa temprana nacida en la primavera» (p. 48); el desasturado lucense Simón, que habla con «geada», afirma que es de «Lujo», a lo que Xuan, mordaz, replica: «Si en tu tierra yes de Lujo, / cómo serán los corrientes» (p. 97); Luis García, sorprendido en un convento, cuenta cómo escapó: «Pero yo, que todo exploro, / por un caño en deterioro / intenté salir al valle, / y dezde el caño fui al coro / y dezde el coro a la calle» (p. 23)³¹; «Sietevides», que castró gratuitamente el gato de Lucía, afirma que ésta le agradeció tal «audacia» aunque «el gatu creo yo / non i hizo mucha gracia» (p. 53); etc.

Humor de situación.—Se debe más que al sentido originario de las palabras, a las circunstancias en que éstas se pronuncian, bien porque disuenan respecto de los hechos exteriores, bien porque rompen con lo que se esperaba que se produjese: Luis cae muerto gritando que le han partido el corazón, cuando en realidad, según se nos dice en la oportuna acotación, Xuan de la Llosa le ha dado «una puñalada en la espalda, hacia la región donde ésta pierde su nombre» (p. 92); Brígida no entiende los insultos que en bable le ha dirigido Xuan pero comenta: «No entendí lo

³⁰ También aparece señalado este recurso por GARCÍA LORENZO, art. cit., pp. 135-136.

³¹ Este mismo juego de palabras aparece en la obra de Lauro OLMO *English spoken*, a partir de la expresión «a caño libre», que motiva las siguientes palabras de la revoltosilla y dramática Chelo: «Pero, por abundante, puede ser una invitación peligrosa. ¿Conoce es^o del caño al coro, del coro al...? (MISTER): —Sí, la conozco». Vid. Lauro OLMO, *English spoken*, Ed. Escelicer, Madrid, 1969, p. 47.

que me ha dicho / pero me sonó bonito» (p. 79); el mismo personaje celestinesco, tras referirse a la presunta y fingida gran tempestad de la que Xuan habría salvado a Inés, afirma: «Te lo juro. / Yo siempre digo la verdad» (p. 78); a una gran navaja que al abrirla Luis suena como una carra-ca Xuan la llama «escarbadientes» (p. 86) y «mondadientes» (p. 91); según Luis García, Ana sólo es coja «cuando camina» (p. 25); Brígida evita la irritación de Inés diciéndole que «pollín» significa «pollo pequeño» (p. 64); Inés, sorprendida porque según Teresa es «hija de María, / de Jesús y de José», responde alarmado: «¿Yo hija de todos esos...? / ¿Quién se lo ha dicho a usted? / Yo soy hija de Gonzalo» (p. 57); Xuan, confuso en el cementerio, se interroga sobre si ya estará muerto y para comprobarlo se huele las manos «cómicamente» porque «si toy muerto, apestu» (p. 105); se rompe la frontera entre realidad y ficción cuando «Sietevidas» se niega a dar otro beso a la repulsiva Brígida con la disculpa de que pueden verlos la «xente», es decir, los espectadores («señalando maliciosamente al público», p. 74)³²; tras el irónico elogio de su propia

³² Idéntica fusión de realidad y ficción la hallamos igualmente en *Las Mocedades del Cid* de Cancr, como señala GARCÍA LORENZO, art. cit., p. 135.

pobreza por parte de Xuan de la Llosa («Xuro que siempre he de amarte, / pos tengo, pa fartucarte, / lo que puedas desear... / Non tengo en la mio panera / nin chorizos nin morcielles; / pero hay pértigues muy vieyes / onde podeles colgar... / El tocín anda algo escasu, / los jamones se acabaron, / les vaques ya se escosaron / pero aún mi queda un llacón, / como un kilu de mayuques, / un besugu en escabeche, / una burra que da lleche / y el curruscu de un panchón», pp. 62-63), Brígida, embaucadora, afirma que «sólo una persona fina / dice lo que dice él» (p. 63); etc.

En resumen, *El Tenorio Asturiano* es una obra de muy limitadas pretensiones pero que dentro del marco de la estricta comicidad no cabe duda que alcanza un muy notable nivel, conseguido a través de una evidente variedad de recursos, habitualmente encaminados a la degradación de la obra de Zorrilla, como sucintamente hemos tratado de exponer.

