

MARTÍNEZ VILLERGAS O CÓMO FRENAR LOS EXCESOS DEL DRAMA ROMÁNTICO: ANÁLISIS DE LA PARODIA *LOS AMANTES DE CHINCHÓN*

Víctor Cantero García
Jerez de la Frontera

RESUMEN

Por medio del análisis de la parodia *Los amantes de Chinchón*, de Juan Martínez Villergas, se quiere mostrar el importante esfuerzo realizado por este dramaturgo para poner freno a los excesos del drama romántico español de la segunda mitad del XIX. De modo especial, se pone de relieve la pugna existente en la época entre el modelo convencional y la fórmula acuñada por Villergas: la parodia.

PALABRAS CLAVE: Martínez Villergas, *Los amantes de Chinchón*, estudio teatral, recursos paródicos.

ABSTRACT

Through the analysis of the Spanish writer Juan Martínez Villergas' parody text *Los amantes de Chinchón* this paper reveals how important was Villergas' purpose just in order to put the brake on the exaggerations of the Romantic Spanish drama. A special attention is given to the struggle between the standard formula of Spanish theatre in the nineteenth and the original formula of parody set up by Villergas.

KEY WORDS: Martínez Villergas, *Los amantes de Chinchón*, drama analysis, parody resources.

Pocas son las páginas que los estudiosos del fenómeno teatral decimonónico —incluso los que se han especializado en el llamado «teatro por horas»— han dedicado al estudio de la parodia dramática como propuesta escénica de gran aceptación popular. Siendo este un campo tan poco roturado me ha parecido oportuno dedicar en esta ocasión mi atención a Juan Martínez Villergas por ser uno de los autores del XIX que con más singularidad representa los errores y aciertos de la sátira literaria en general y de la parodia dramática en particular. ¿Y cuáles son las razones de mi elección? En primer lugar, creo que ya ha llegado el momento de dedicar la atención que se merece a autores de segundo orden que, como en el caso de Villergas, jugaron un papel destacado en el panorama político-literario del XIX. Importancia que es reconocida por el analista David Thatcher Gies, para quien Villergas, como autor de comedias paródico-burlescas, «forma parte del grupo de dramatur-

gos para quienes los dramas románticos eran un blanco fácil para la parodia y la sátira, pues con su emocionalismo exagerado y los giros melodramáticos de su trama, estas obras se ponían a tiro de la pluma del parodista»¹.

En segundo lugar, mi elección se justifica por el aliciente que para el investigador conlleva el estudio de la parodia dramática como fórmula teatral que difiere del modelo escénico convencional. Admitida como uno de los subgéneros del denominado *género chico*, la parodia se constituyó en su momento en un claro referente para todos aquellos autores empeñados en hacer del drama una tribuna desde la que censurar tanto las desigualdades sociales como los engaños de la clase política. Éste es el caso de Villergas, cuya producción literaria va encaminada, en gran medida, a poner en solfa las actuaciones arbitrarias y los desmanes de los gobernantes españoles del XIX. De ello nos dejará muestra en obras como *Paralelo entre la vida militar de Espartero y Narváez* (1851) y *Políticos en camisa: historia de muchas historias* (1845-1847), entre otras.

Y en tercer lugar, doy fin a mi exposición de motivos con un último argumento que fundamenta mi empeño. Ignoraba yo, hasta el presente, que el quehacer literario de Villergas naciese, por un lado, de su incansable afán por hacer de la transparencia y la sinceridad su personal divisa; y, por otro, de su plena fidelidad a sus ideales revolucionarios y republicanos. No siendo estas premisas muy comunes entre los autores dramáticos del XIX, creí oportuno reconocer desde estas páginas el tesón con que el dramaturgo vallisoletano defendió en todos los foros dichos principios. Un esfuerzo que en su momento no sólo no se le premió, sino que en muchos momentos se volvió en su contra y le acarreó un acoso y una persecución permanentes por parte de las autoridades a las que ridiculizó.

Lejos de pretender analizar en el reducido espacio de este artículo la extensa obra literaria del satírico Villergas, centramos nuestro interés en el estudio de su pieza trágico-cómico-burlesca en un acto y verso *Los amantes de Chinchón. Parodia de Los amantes de Teruel* (1848)². Resulta ser esta parodia la más aguda ejemplificación en clave satírica y burlesca de los excesos que, a juicio del propio Villergas, comete Juan Eugenio Hartzenbusch en su drama romántico *Los amantes de Teruel* (1835). La tarea que aquí nos encomendamos consiste, por tanto, en sacar a la luz la sutileza, el ingenio, la gracia y la habilidad con la que Villergas fue capaz de desmontar, en clave irónico-satírico-burlesca, la arquitectura dramática y los valores románticos de uno de los dramas decimonónicos considerados por la historia de la literatura como un hito del movimiento romántico español.

¹ *El teatro en España en el siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996, p. 462.

² Pieza de autoría compartida con Miguel Agustín Príncipe, Gregorio Romero Larrañaga, Eduardo Asquerino y Gabriel Estrella.

1. JUAN MARTÍNEZ VILLER GAS: UN SATÍRICO TEMIDO POR LOS ERUDITOS Y UN CRÍTICO ODIADO POR LOS POLÍTICOS

Comprender el alcance y la repercusión social de la producción literaria de Villergas requiere un conocimiento previo de su itinerario biográfico. En modo alguno vamos a extendernos en los pormenores de una vida tan agitada como rica en episodios variopintos, sino que presentamos al lector los aspectos más representativos con los que ubicar espacio-temporalmente al poeta castellano.

Nace Martínez Villergas el 8 de marzo de 1817 en Gomeznarro (Valladolid), en el seno de una familia de escasos recursos. Recluido en aquel rincón vallisoletano y sin mentores que le ayudasen a salir de su mísera vida de labriego, hubo de conformarse con compartir su tiempo entre las tareas agrícolas y su afición por componer versos. Con la escasa formación recibida en la escuela rural, nuestro autor leía con ahínco cuantos libros y papeles caían en sus manos. En este ambiente anodino y falto de alicientes transcurrió su infancia y adolescencia, pues tal como nos precisa Narciso Alonso Cortés: «fue en 1834, cuando partió para Madrid aprovechando la circunstancia de que allí vivía un tío materno, D. Jerónimo Villergas, oficial de la Contaduría de Rentas de la Provincia»³. Colocado como meritorio en dicha Administración y viendo que los años pasaban sin lograr ascenso alguno, se alistó en el v Batallón de Voluntarios destinado a la persecución y captura de los carlistas más recalcitrantes. Tampoco su aventura militar duró mucho tiempo, pues justo cuando esta milicia especial se disponía a partir, el gobierno suprimió lo Cuerpos Francos y su compañía fue disuelta.

Sin medio alguno con que ganarse la vida, Martínez Villergas recordó que su habilidad e ingenio para la composición de versos podía ser la salida idónea para tan embarazosa situación. Tan claro vio nuestro autor el camino que debía seguir que, tal como nos señala Juan Ortega Rubio, «resolvió dedicarse al cultivo de las letras, en especial de la sátira y del epigrama»⁴. Se puso el joven poeta manos a la obra y muy pronto captó la atención de amigos y curiosos mediante la lectura de sus composiciones tan ingeniosas como mordaces. Tal era el interés de su público habitual, que una de sus amistades, sin saberlo el autor, logró que se publicara en el *Entreacto* uno de sus sonetos. Sorprendido el poeta por el éxito de sus estrofas y animado por los elogios de quienes le apreciaban, comenzó a publicar numerosas composiciones, las cuales fueron del mismo modo del agrado del público.

Entra, por fin, Villergas en la escena literaria justo en el momento en el que el movimiento romántico español estaba en su mayor apogeo. Para entonces ya habían sido representadas obras tan nombradas como *Don Álvaro o la fuerza del sino*, *El trovador* o *Los amantes de Teruel*; mientras que en la lírica Espronceda desa-

³ Juan Martínez Villergas: *bosquejo biográfico-crítico*, Valladolid, Viuda de Montero, 1913, p. 10.

⁴ *Vallisoletanos ilustres: bocetos*, Imprenta L.N. Gaviria, 1983, p. 62.

rollaba a plenitud su ingenio y Zorrilla daba a la imprenta sus mejores tomos de poemas. Era este un momento propicio para haberse dejado arrastrar por los encantos de la fama y el éxito de cuantos militaban en las filas románticas. Sin embargo, Villergas siguió su propio camino, e influido por los cuadros costumbristas de Mesonero Romanos y por las piezas jocosas de Bretón de los Herreros, decidió dedicarse al cultivo de una literatura más acorde con su carácter jocosos, socarrón y satírico.

Pero si inquietante es el tiempo en el que nuestro poeta inicia su carrera literaria, no lo es menos el panorama político en el que se verá sumido tan pronto se afine en Madrid. Acaba de jurar su cargo María Cristina, quien desde 1837 actuará como regente en nombre de su hija Isabel, y se había establecido el sistema de reparto alternativo del poder entre moderados y progresistas como fórmula de consenso. Sin embargo, los ministerios se ocupaban y desocupaban con tanta rapidez que la inestabilidad política era la tónica dominante. Ni tan siquiera el pronunciamiento de Espartero, líder del partido progresista a favor de la regencia, pudo calmar las agitadas aguas de la política española en la primera mitad del XIX.

No tardó Villergas en percatarse de que la actividad política habría de ser una de las fuentes que más motivos le proporcionase en su labor como satírico. Republicano ferviente y admirador de los jacobinos franceses, pronto se convirtió nuestro autor en miembro destacado de la facción progresista, llegando a ocupar, como luego veremos, puestos de cierta relevancia en la esfera pública. Fue precisamente su participación en el pronunciamiento de septiembre de 1840 contra la Ley de Ayuntamientos elaborada por el partido moderado lo que desencadenó su primer encarcelamiento y le granjeó notable popularidad. A dicho acontecimiento aludirá años más tarde Villergas en *El Brazo de Viriato*, periódico de Zamora, tratando de explicarnos las razones de su arresto. Tras denunciar el engaño al que fueron sometidos los amantes de la libertad por la reina regente, nos precisa que:

Varios escritores, entre ellos D. Eusebio Asquerino, D. José Gutiérrez Solana, D. Manuel García Uzal, D. José Ordax AVECILLA, D. Miguel Ortiz y mi humilde individualidad, decidimos publicar hojas volantes destinadas a combatir las transacciones con que el apocado espíritu del Gobierno provisional intentaba hacer eso que vulgarmente se llama dar gato por libre. Al expresado fin nos avistamos con el impresor D. Narciso Sanchís, que era un antiguo republicano.

El proyecto se llevó a la práctica, pero denunciada una de dichas hojas ante la autoridad sus autores fueron hechos presos, y sufrió Villergas su primera experiencia a causa de sus ideas políticas. Recobrada la libertad se dedicó aún con mayor coraje a escribir en los periódicos republicanos *El Huracán* y *El Regenerador*, entrando, además, a formar parte de la junta directiva del partido republicano en calidad de escritor popular.

A partir de este momento, y tal como nos informa Vicente Barrantes, «la crítica política absorberá por completo la actividad de Villergas»⁵. Sus ideales revo-

⁵ «Villergas y su tiempo», *España Moderna*, LXVI, p. 59.

lucionarios y progresistas le impulsan a atacar todo aquello que suene a corrupción o a trampa política. Una actitud que provocó las iras de los gobiernos de turno y desencadenó hacia su persona todo tipo de persecuciones. Intentó el autor satírico rebajar la virulencia de sus ataques y distanciarse, en cierta medida, de todo aquello que encendía su genio y movía su pluma contra el poder. Decisión que coincidió en el tiempo con el abandono de su soltería al contraer matrimonio en 1850 con Inocencia Fernández, natural de Zamora. Pero el sosiego y la paz del hogar le duraron bien poco, pues con la publicación de su ensayo *Paralelo entre la vida militar de Espartero y Narváez*, en 1851, volvió a destapar la caja de los truenos. Se presentaron contra él más de diez denuncias por injurias y calumnias y se le instruyó una causa penal por sus irreverentes palabras contra María Cristina de Borbón. Todo acabó con una condena de siete meses en la cárcel madrileña del Saladero, de la cual sólo logró salir tras retractarse públicamente de lo dicho. Una decisión que afectó mucho a su prestigio como escritor independiente y satírico imparcial.

Sale Martínez Villergas como exiliado para París en febrero de 1852 y en ese mismo año forma parte de la redacción de *El Eco de Ambos Mundos*. En 1853 publicó en *El Correo de Ultramar*, fundado bajo su dirección, numerosos artículos. Tras triunfar en España la revolución de 1854, vuelve nuestro autor a Madrid, haciéndose cargo de la dirección de *El Látigo*. Cansado por tanta fatiga estéril y temeroso de las imprevisibles reacciones de los conservadores, pensó una vez más abandonar su lucha y retornar a Zamora. No obstante, a juzgar por la empresas venideras aquel dulce retiro estaba lejos de llegar. Tal como nos ilustra Salvador García Castañeda, «cuando Espartero volvió al poder en 1854 le nombró cónsul en Newcastle y luego O'Donnell le ascendió a cónsul general de Haití. Pero de improviso cambiaron las tornas y entró de nuevo Narváez en el Gobierno, por lo que a su llegada a Puerto Príncipe el flamante diplomático se encontró destituido antes de tomar posesión del cargo»⁶. Ante este nuevo revés de la fortuna nuestro dramaturgo decide instalarse en Cuba, donde al poco tiempo da a luz el semanario jocoso *La Charanga*, que será su primera publicación en suelo cubano.

Mucho le hubiera gustado a Villergas no tener que abandonar la isla caribeña, sin embargo parece evidente que el autor de sátiras políticas como *El baile de piñata* (1843) o *Poesía satírica y jocosa* (1842), de críticas al poder como *Políticos en camisa* (1845) o el *Baile de brujas* (1843), de comedias como *El padrino a mojicones* (1843) o *Palos de ciego* (1845), entre otras, amén de incontables epigramas, no había nacido para echar raíces en sitio alguno. Este poeta de corazón sincero, perseguido en todos los lugares, sin dos cuartos en el bolsillo, fue, en palabras de Julio Cejador y Frauca, «capaz de señalar con el dedo las lacras sociales, decir verdades cuya amargura caía sobre él sin desaborirle un punto»⁷. Surgidas las primeras dificultades con la censu-

⁶ «El satírico Villergas y sus andanzas hispanoamericanas», *Anuario de las Letras*, x (1972), p. 139.

⁷ *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, VII, Madrid, 1917, p. 352.

ra, tuvo que abandonar Cuba y refugiarse en México. Tampoco le duró mucho el sosiego en suelo mexicano, pues tras publicarse el primer número de su periódico *D. Junipero* el 1 de octubre de 1858 —en el que censura un discurso oficialista del doctor José María Díez de Solano— el gobierno del general Zuloaga le concede tres días para salir del país. Vuelve Villergas a La Habana, donde publica su novela *La vida en un chaleco* (1859), en la que cuenta sus experiencias mexicanas. Al poco tiempo consolida su aventura periodística con la publicación del diario *El Moro Muza*, periódico que con intermitencia habría de gozar de una larga vida. Desde sus páginas critica nuestro escritor a los poetas locales y comienza a intervenir en los asuntos públicos de la vida habanera.

Desde su refugio cubano los viajes de Villergas por Europa y América serán constantes, siempre salpicados con breves estancias en España. Hemos de esperar hasta 1871 para constatar que su vuelta se nos anuncia como definitiva. En efecto, vuelve a Zamora pero no para descansar pues es nombrado diputado a Cortes por Alcañices. Esta victoria electoral de su partido le lleva a rechazar el cargo de embajador en Río de Janeiro en 1873, para el que había sido propuesto, si bien un año más tarde aceptará un cargo similar en México. Los años de vida que le quedan son un continuo peregrinar por Argentina, Uruguay, Chile, Francia y Cuba. Su decidida defensa de los intereses hispanos en esta isla le hizo merecedor del encargo de su partido, la Unión Constitucional, de fundar en La Habana un periódico de gran tirada con el mismo nombre. Ganadas las elecciones municipales por dicha formación política, Villergas regresa definitivamente a España en julio de 1889. Gozó de cinco escasos años de paz y sosiego, pues en mayo de 1894 muere en su retiro zamorano.

2. RAZONES DEL COMPORTAMIENTO SATÍRICO DE VILLERGAS Y DE SU BELIGERANCIA CONTRA EL DRAMA ROMÁNTICO

Antes de adentrarnos en el análisis formal de una de las mejores muestras del quehacer satírico de Villergas, vamos a proporcionar al lector los fundamentos sobre los que descansa el comportamiento mordaz y agresivo de este polifacético escritor. Un comportamiento que dio lugar a numerosos ataques, los cuales eran temidos por cuantos políticos y literatos jugaron un papel destacado en la España del XIX. Lo que de entrada ha de quedar claro es que Villergas no medía la repercusión de sus críticas, pues allí donde descubría una persona —cuanto más elevado fuera su rango mejor— con algún punto flaco descargaba sobre ella sus sátiras sin piedad. A ello le ayudaba su facundia sin igual y su maliciosa mordacidad, las cuales le sugerían de continuo nuevos chistes e ironías variadas, chacotas inagotables que levantaban ampollas. Resulta obvio que una labor tan audaz como arriesgada sólo pudo mantenerse en pie gracias al apoyo que le prestó el público, el cual dio a su nombre una popularidad que pocos alcanzaron.

Convencidos de que el autor vallisoletano no mantuvo esta actitud de permanente enfrentamiento con el único fin de procurarse la fama, se hace preciso evidenciar las verdaderas razones que le movieron a mantener un constante pulso



con el sistema. La primera y más evidente causa de sus numerosos ataques a los políticos mediocres de la época la encontramos en su fe ciega en el ideal revolucionario y en la práctica sincera de un patriotismo a ultranza. A Villergas le producía gran indignación y no menos envidia comprobar que muchos españoles con bastantes menos méritos que él alcanzasen puestos relevantes en la Administración del Estado⁸. Movidio por sus anhelos de fama literaria y de gloria política, sus aspiraciones siempre toparon con la decisión arbitraria de los gobernantes, siempre dispuestos a colocar en puestos de relieve a sus correligionarios, aunque no fuesen las personas más idóneas para ello. Consciente nuestro autor de que las coronas de laurel y los altos destinos del Estado le estaban vedados, se lanzó a la ridiculización permanente de los gestores públicos y adquirió con ello la imagen de defensor del pueblo y de látigo de los tiranos.

Por otro lado, y en lo que respecta a su permanente enfrentamiento con los autores coetáneos que triunfan y al modelo de romanticismo que trata de delimitarse en todas las manifestaciones literarias del siglo XIX español, Villergas expresa su opinión de una forma muy clara en su obra *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos* (1854). En dicho texto, que en cierto modo condensa la doctrina literaria y el pensamiento político del autor, manifiesta con toda claridad que el «Romanticismo es mucho más que un simple juego de palabras y que un mero abuso de los efectos dramáticos»⁹. En su opinión, el Romanticismo es algo más que una revolución literaria, es ante todo una revolución social. Una propuesta de cambio social que ha sido mal estudiada y mal interpretada por la mayoría de los escritores españoles, quienes tan sólo adoptan lo superficial y exagerado de la nueva escuela. De acuerdo con este concepto del movimiento romántico, Villergas entiende que los únicos autores que son dignos de mención son Quintana, Gallego, Larra, Bretón y García Gutiérrez.

Este talante radical y revolucionario es lo que convierte el anuncio de cualquier estreno de Villergas en un altercado de orden público. De ello nos deja constancia Vicente Barrantes al describirnos el espectáculo que él mismo presencié, con las siguientes palabras:

Un grupo de zagalones, armados de escalera, engrudo y pincel, iba pegando por las esquinas grandes carteles, que a su vez arrancaban grupos de soldados, no sin insultos y repelones de una y otra parte, navajas abiertas y fusiles apuntados, por lo

⁸ A ello se refiere el propio Villergas, en la escena 5.^a de *Los amantes de Chinchón* (Madrid, 1848, p. 12), con los siguientes versos:

Zumolimona: ¿en verdad aquí se crían brevas?
Maritornes: Si tal, y en todo el tiempo calabazas
que luego ocupan las primeras plazas
del Estado.

⁹ *Juicio crítico sobre los poetas españoles contemporáneos*, París, Baudry, 1854, pp. 1-2.

cual corría la gente dando gritos, y se cerraban las tiendas, y yo me refugié a puerto seguro, no sin curiosear el cartel que era un anuncio de una obra de Villergas¹⁰.

Provocaciones al margen, Villergas se autoproclama juez de sus compañeros de profesión y en su ya citado *Juicio crítico* publica dieciocho artículos dedicados a valorar a los poetas españoles, tanto líricos como dramáticos, que fueron sus coetáneos. Nuestro autor enjuicia sin piedad las obras y el estilo de Bretón y Gertrudis Gómez de Avellaneda, pasando por Hartzenbusch, Rivas, Campoamor, Escosura, Ventura de la Vega, Martínez de la Rosa, Gil y Zárate o Zorrilla. En todos ellos censura su falta de erudición o de lenguaje, su vanidad, su espíritu de pandillaje, el desenlace previsible de sus obras, su superficialidad, la exageración romántica de sus textos, los diálogos inverosímiles, las construcciones con galicismos, los defectos de la rima y el prosaísmo rastro de sus composiciones. Dejando a un lado las manías y enemistades personales, es claro que este grupo de artículos fue suficiente para acreditar a Villergas como crítico, no superficial y dicharachero, sino profundo y razonador. A través de ellos vemos al crítico sagaz que penetra en el valor intrínseco de los textos, separando con ojo certero el grano de la paja¹¹.

El último de los ingredientes que conforman un carácter tan belicoso es su frontal oposición al formato tradicional de los dramas románticos. En su afán por devolverle al Romanticismo su genuino sentido revolucionario y su capacidad para provocar el cambio social, Martínez Villergas se suma a los autores que ya antes que él habían censurado los excesos del sentimentalismo romántico tan propios de dramas como *Los amantes de Teruel* (1837) de J.E. Hartzenbusch¹². Convencido de que la interpretación que los autores españoles hacen de los fundamentos y de la ideología románticos no es la correcta, nuestro autor censura sin descanso las exageraciones de sus composiciones, su concepción del arte como reflejo de un mun-

¹⁰ *Op. cit.*, p. 56.

¹¹ En esta exposición de juicios tan severos hubo de influir, sin duda, su exclusión del famoso cuadro en el que fueron retratados por el pintor Antonio M.^a de Esquivel en 1843 los cuarenta y tres personajes más célebres del mundo del arte, de la literatura y de la política de aquella época. Se sintió Villergas profundamente herido en su amor propio al ser excluido de tan magna obra y al poco tiempo publicó una parodia con el título *El cuadro de Pandilla*, en la que ridiculiza a todos los retratados, les acusa de oportunismo político y de escasa altura literaria. Un juicio y unas semblanzas que, tal como señala Salvador García Castañeda: «no pueden estar tan sólo justificadas en nombre de la sinceridad y del patriotismo de los que tanto Villergas alardeaba» (Cfr. «Juan Martínez Villergas y un cuadro de Esquivel», *Revista de Estudios Hispánicos*, 1973, p. 184). Ciertamente, por tanto, que en más de una ocasión sus opiniones sobre dichos personajes no pueden prescindir de su apasionamiento y de sus odios personales, por lo que llega a cometer manifestaciones injusticias.

¹² Este es el caso de autores como Eduardo Gorostiza, quien en su obra *Contigo pan y cebolla* (1833) expone una clara crítica a los románticos censurando que no ponen los pies sobre la tierra. Lo mismo ocurre con Bretón de los Herreros, el cual con su pieza *Todo es farsa en el mundo* (1835) ridiculiza el romanticismo exagerado. Todo ello sin olvidarnos de Larra y de Mesonero Romanos, los cuales pasan por ser dos de los más notables detractores de la tipología romántica tan impuesta y extendida en aquella época.

do fantástico y sus excesos de subjetivismo, los cuales rayaban en lo puramente melodramático.

Villergas se siente, en suma, vinculado a la sátira porque, tal como él mismo precisa, «todos los pueblos prefieren la sátira a todos los demás géneros literarios, no sólo porque les divierte, sino porque ven en ella un freno contra los desmanes de los poderosos, y un remedio a la corrupción de costumbres»¹³.

3. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS DRAMÁTICOS Y LOS CONTENIDOS PARÓDICOS

Tan claro es el convencimiento de Villergas acerca de la necesidad de devolver al Romanticismo su genuino sentido revolucionario que en modo alguno está dispuesto a desperdiciar la ocasión que *Los amantes de Teruel* le brinda para echar en cara a los autores de este tipo de melodramas su falta de sintonía con las raíces sociales del movimiento romántico¹⁴. El caso es que Martínez Villergas no profesaba antipatía alguna hacia Hartzzenbusch como persona¹⁵, sin embargo el paradigma del amor romántico que este dramaturgo nos ofrece en *Los amantes de Teruel* es justo el pretexto que el satírico buscaba para lanzar toda su artillería contra un modelo de drama romántico que, a su juicio, está totalmente alejado de la realidad.

Lanza nuestro autor sus dardos satíricos en una pieza trágico-cómico-burlesca y de entretenimiento propia del «teatro por horas» titulada *Los amantes de Chinchón* (1848). En esta parodia en un acto, el crítico Villergas nos ofrece una versión simplificada de la trama argumental y de la acción que Hartzzenbusch desarrolla en su drama. Pretende el autor vallisoletano ofrecer al público una caricatura perfecta de todo lo que, en su opinión, son desvirtuaciones y malas interpretaciones del ideal romántico, el cual está muy lejos de la sensiblería y del subjetivismo tan abundantes en el texto parodiado. Con esta caricatura, Villergas trata de echar por tierra el éxito

¹³ *Juicio crítico...*, p. 238.

¹⁴ En este intento de ridiculización no parte Villergas de cero, sino que cuenta con el trabajo de un ilustre antecesor. Nos referimos a Vicente Suárez de Deza y Ávila, quien en 1663 publicó su parodia *Los amantes de Teruel* alusiva a la pieza original del mismo nombre escrita en 1635 por Juan Pérez de Montalbán.

¹⁵ Todo lo contrario, Villergas manifiesta tener el gran honor de ser amigo personal de Hartzzenbusch. A su juicio el autor de *Los amantes de Teruel* es uno de los más estimables ingenios literarios del XIX, dotado de suficiente talento como para fingir la inspiración. Reconoce Villergas el éxito de crítica obtenido por Hartzzenbusch con el drama parodiado y se felicita por ello tal como en su momento lo hiciera Larra. Sin embargo, Villergas no se deja llevar por el halago fácil y en su juicio crítico apunta alguno de los defectos más notables del autor en cuestión. Para nuestro satírico, Hartzzenbusch está demasiado apegado a los preceptos y tiene mucho miedo al posible incumplimiento de las reglas en el drama. A ello hemos de sumar el afán de este dramaturgo por formar parte del grupo de los puristas, lo que le convierte en blanco directo de todos aquellos que, como Villergas, repudian el tono empalagoso y pedante propio de este grupo de autores (cfr. J. MARTÍNEZ VILLERGAS, *Juicio crítico...*, pp. 103-110).

que Hartzenbusch cosechara en su momento con la representación de su drama, ya que nadie puede negar que *Los amantes de Teruel* fue recibido con agrado por el público madrileño. La escenificación de la tesis del suicidio por amor como máxima expresión del altruismo romántico fue bien recibida por un público ávido de sensaciones fuertes. Y esto es justo lo que Villergas censura, es decir, el empacho de escenas y cuadros sentimentales que tratan de ablandar el corazón del espectador, pero que en modo alguno proponen un cambio y un giro sustancial en su conducta social.

Centramos nuestro interés en realizar un análisis comparativo de ambos textos que evidencie la habilidad de Villergas para parodiar todos y cada uno de los componentes teatrales que configuran la trama y el contenido de *Los amantes de Teruel*. Busca el satírico poner en solfa este tipo de melodramas románticos que tanta pasión suscitaban entre los espectadores, pues nuestro autor no podía soportar que las que a su juicio eran piezas de escaso valor ideológico y de endeble entramado dramático tuvieran tanto éxito, mientras que sus artículos, ensayos o piezas dramáticas no cosechaban el mismo respaldo popular. Las limitaciones en la extensión del presente artículo nos obligan a limitar nuestro estudio a aquellos elementos dramáticos en los que la parodia se manifiesta con mayor virulencia y en los que el afán satírico de Villergas es más cruel y malicioso:

3.1. Connotaciones paródicas del título¹⁶. Desde que en 1555 se localizaran en la iglesia de San Pedro de Teruel las momias de Diego de Marcilla e Isabel de Segura, llamados los «amantes de Terueb», por haber muerto de amor en 1217, han sido numerosas las versiones, textos y dramas que sobre dicha leyenda se han impreso, todas ellas con el mismo título. La versión escrita por Hartzenbusch en 1836, impresa por Repullés y estrenada en Madrid en 1837, aun significando una continuidad con los textos anteriores, no deja de contener elementos nuevos. Unas novedades gracias a las cuales su autor consiguió un éxito de público nunca esperado y así nos lo confirma Mariano José de Larra en su crítica a tal representación:

Drama en cinco actos en prosa y verso [...] si en el asunto pudiera estar, la comedia de Montalbán que trata del mismo tema o tradición hubiera hecho buena o mala la de Hartzenbusch. Aquella es, sin embargo, una pobre trama salpicada de trivialidades y lugares comunes y esta es un destello de pasión y sentimiento¹⁷.

Sabedor Villergas de la importancia que la elección del título de su parodia tenía para conseguir el éxito deseado en su empresa ridiculizadora, selecciona nuestro autor el de *Los amantes de Chinchón*. Con ello logra que la caricaturización burlesca del texto original comience ya en el mismo título. Este cambio del título primi-

¹⁶ Procede dejar constancia de las versiones de los textos que este investigador usa. En el caso de Villergas se trata de *Los amantes de Chinchón*, Madrid, Sociedad de Operarios del mismo Arte, 1848. En lo que concierne a Hartzenbusch se trabaja con la edición que Carmen Iranzo hace de *Los amantes de Teruel*, Madrid, Cátedra, 1989, la cual reproduce el texto de la edición de 1858.

¹⁷ *Artículos*, ed. Carlos Seco Serrano, Barcelona, Planeta, 1964, p. 1.080.

tivo por uno nuevo conlleva una significación léxico-semántica, cuyas características se hace preciso subrayar. Siendo de dominio público que la práctica de la parodia es un hecho habitual a mediados del XIX, Villergas va a proporcionarnos en *Los amantes de Chinchón* un ejemplo de lo que, a juicio de Alonso Zamora Vicente, es «un claro antecedente del esperpento, pues se trata de un subgénero teatral que preocupado fundamentalmente por la burla y por la broma, coloca ante un espejo cóncavo otras obras de cierta importancia»¹⁸.

De entrada hemos de percatarnos de que entre el título de la parodia y el de la obra parodiada existe una transferencia de significados por asociación de contigüidad. Esto es lo que Francisca Íñiguez Barrena denomina como «proceso metonímico», toda vez que Villergas designa una cosa con el nombre de otra. Con el simple cambio de Teruel por Chinchón¹⁹, el parodista provoca una desvirtuación del contenido romántico y sentimental que se encierra en la leyenda que sirve de base al texto de Hartzenbusch. Este mero cambio del lugar en que se sitúa la acción obedece, en opinión de la citada Íñiguez Barrena, a que «las fórmulas recogidas por la sátira, y con ella la parodia, se basan casi siempre en un efecto caricatural que radica en el aniquilamiento de las proporciones. De ahí que la técnica básica del satírico sea la reducción, es decir la degradación del objeto que se parodia»²⁰. Tal aniquilación comienza por liquidar el encanto que hasta entonces había tenido Teruel como ciudad en la que la historia de Diego Marcilla e Isabel Segura aconteció y con ello suprimir el halo romántico que envuelve a la leyenda protagonizada por dichos amantes. El cambio de Teruel por Chinchón supone una simplificación de los hechos llevada por el parodista hasta el extremo. Pretende Villergas que el espectador se percate de que los hechos ocurridos en Teruel no fueron en modo alguno tan importantes como para no haber podido suceder en Chinchón. Con esta ruptura de las proporciones, Villergas asesta un duro golpe a la «leyenda exquisita de *Los amantes de Teruel*, la cual captó la imaginación popular y literaria desde su aparición en España en el siglo XVI. Esta leyenda es una versión española del mito universal de los amantes trágicos, de signos encontrados, la cual tuvo tanto poder que logró resistir el tratamiento convencional y resobado de los dramaturgos del Siglo de Oro (Tirso de Molina y Pérez Montalbán) y emergió triunfante en su forma definitiva durante el periodo romántico con la versión de Hartzenbusch»²¹.

Sin embargo, este afán ridiculizador de Villergas va más allá de la mera caricaturización. Nuestro satírico detesta los alambicados subjetivismos con los que el romanticismo plasma la realidad, al mismo tiempo que rechaza sus extremos delirantes, la pasión, el horror, el misterio y la búsqueda frenética de la originalidad

¹⁸ *La literatura paródica. La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1969, p. 260.

¹⁹ En modo alguno la elección del nombre de Chinchón es fortuita, pues Villergas conoce el contenido satírico y burlesco, así como la popularidad del famoso cuadro de Goya *La condesa de Chinchón*.

²⁰ *La parodia dramática: naturaleza y técnicas*, Universidad de Sevilla, 1995, p. 104.

²¹ K. ENGLER, «Amor, muerte y destino: la psicología del eros en *Los amantes de Teruel*», *Hispanofilia*, 70 (1980), p. 1.



a toda costa. Todos estos elementos son a su juicio la antítesis de lo que en esencia debe ser el ideal romántico llevado a la práctica; a saber: la plasmación del ideal revolucionario y del liberalismo político. Esta crítica tan contundente de Villergas tiene sentido si admitimos, con Asunción García Tarancón, que «la opinión de Villergas sobre el romanticismo español revela su adhesión a este movimiento literario por su ideología revolucionaria liberadora, gracias a la cual denuncia la limitada capacidad que en su opinión demuestran tener los románticos españoles de plasmar en sus obras la esencialidad de la doctrina que los inspiró: el liberalismo político»²².

3.2. *Estructura argumental y diferencias temáticas.* El cotejo de la estructura argumental y de los contenidos temáticos de ambos textos entiendo que es el modo más adecuado para subrayar los cambios más notables introducidos por Villergas en su parodia. Utiliza el parodista la versión original de *Los amantes de Teruel* escrita por Harzenbusch en 1836, la cual «en pleno apogeo romántico fue del agrado de muchos, que vieron con alivio que en una pieza repleta de conflictos amorosos y de otro tipo no había un solo suicidio, que era lo acostumbrado en aquellas fechas»²³. Esta versión en prosa y verso es estrenada en 1837 y consta de cinco actos. La acción del primero se sitúa en Valencia y la del resto se ubica en Teruel²⁴.

Iniciamos nuestro estudio comparativo presuponiendo que el lector tiene in mente el argumento del drama de Hartzzenbusch. Partiendo de este hecho, presentamos aquí tan sólo el resumen de aquellas escenas de cada acto en las que el contraste argumental y temático entre pieza original y parodia resulta especialmente significativo e ilustra con claridad la novedades aportadas por Villergas en su proceso de parodización. Tal como sostiene Laura Rosana Escarano, el proceso de parodización es un «mecanismo esencialmente textual que supone la lectura simultánea de ambos textos; el parodiado que funcionará como texto latente en el desarrollo y constitución del siguiente texto, el paródico. Este despliega el proceso de reducción mediante índices paródicos»²⁵. Dicha lectura simultánea se convierte en el objeto de este apartado, en el cual queremos ofrecer al lector los elementos paródicos con los que Villergas trivializa la historia de amor romántico contada por Hartzenbusch.

A. Texto original: acto I, escenas 1.^a a 6.^a y acto II, escenas 1.^a a 4.^a Nos presenta Hartzzenbusch a los cabezas de familia: Pedro Segura y Martín Marcilla. Enfrentados desde antaño, ahora comienzan a limar sus diferencias. Pedro conside-

²² *La sátira literaria poética: Juan Martínez Villergas*, Universidad de Barcelona, 1998, p. 5.

²³ E. Hartzzenbusch, *Los amantes de Teruel* (1858), ed. Carmen Irazzo, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 63-64.

²⁴ Se mantiene Hartzzenbusch fiel a la tradición histórica y sitúa los hechos en la fecha original de 1217 y utiliza los nombres originales que aparecen en los documentos de época.

²⁵ «El modelo paródico como forma de enlace intertextual: de Echegaray a Valle-Inclán», *Letras de Deusto*, 21 (1991), p. 183.

ra a su esposa Margarita como un dechado de virtudes, mientras que Martín alaba las virtudes de su hijo Diego, el cual ha partido a tierras castellanas para batirse con el rey moro y volver cargado de riquezas con las que merecer la mano de su amada Isabel, hija de Pedro. Un regreso que ha de ocurrir antes de que se cumpla el plazo de seis años, pues de lo contrario Isabel será entregada como esposa al noble y potentado D. Rodrigo de Azagra.

B. Texto de la parodia: escena 1.^a Pedro Morcilla y Martín Asadura se retan a lucha con navaja en el arroyo del Abroñigal, pero la sangre no llega al río. Pedro se alegra de que se acaben las disputas entre ambas familias, a la par que Martín le informa de que tuvo un «encuentro» con Maquica, esposa del primero, mientras estaba gozando en la cuadra con el amor de una mora. Sale a relucir el tema de la finalización del plazo dado a Diego para que vuelva con riquezas suficientes como para poder casarse con Ruperta (escena 1.^a, p. 5):

Martín: *Sí: ¿se casarán!*

Perote: *Hoy cúmplese el plazo; sentiré a un jayan,
cual es el tío Roque, darle mi Asadura;
pero en la taberna mi palabra aun dura,
que en el mostrador la escribió el tío Juan.*

Martín: *¡Y digo que viene!*

Ya en la primera escena de la parodia apreciamos la simplificación extrema de la trama argumental. No podemos olvidar que nuestro satírico condensa en un acto de quince escenas el extenso contenido argumental que Hartzenbusch nos ofrece en los cinco actos de su pieza. Esta simplificación²⁶ consiste en mucho más que un simple acortamiento de los hechos descritos. En el contexto en el que nos encontramos simplificar equivale a reducir a mera caricatura tanto los hechos como los personajes que los ejecutan. El cambio de los palacios por las tabernas y tugurios, el trueque de los apellidos Marcilla y Segura por Morcilla y Asadura, la mudanza de Isabel por Ruperta, son claros indicios de la propuesta ridiculizante que Martínez Villergas pretende presentarnos en *Los amantes de Chinchón*.

A. Texto original: acto II, escenas 5.^a y 6.^a Margarita trata de persuadir con sutileza a su hija Isabel para que ésta acepte a Rodrigo de Azagra como digno pretendiente y próximo esposo. De poco le sirven a Isabel aquellos argumentos, pues ella afirma seguir amando con todas sus fuerzas a Diego. La joven no pierde las esperanzas de que su amado regrese antes de que se cumpla el plazo dado por sus

²⁶ Parece claro que Villergas conocía las parodias que sobre el mismo original habían realizado ya otros autores en siglos anteriores. La diferencia reside en que mientras el texto de Suárez de Deza sigue al pie de la letra la estructura dramática del original, contando ambos con seis escenas dramáticas, Villergas acorta al máximo su propuesta escénica al reducirla a un solo acto (cfr. S. CRESPO MATALLÁN, *La parodia dramática en la Literatura Española*, Universidad de Salamanca, 1979, p. 111).

padres. Aún no se mencionan las relaciones adúlteras de Margarita con Rodrigo de Azagra, las cuales son un componente esencial para la complicación de la trama.

B. Texto de parodia: escena 2.^a Maquica trata de convencer a su hija Ruperta para que se case con el tío Roque Visagra. La joven lo detesta por ser un miserable, sucio y andrajoso. Roque conoce el adulterio cometido por Maquica y se sirve de él para presionarla en su intento de convencer a Ruperta. Maquica tiene miedo de que su esposo descubra sus infidelidades y le ruega a su hija que no se oponga a tal enlace matrimonial (pp. 7-8):

Ruperta: *¡Maldición! ¡Con un Visagra
Yo luz, pues de un fosforero
soy la hija... ¡Ah, fortuna magra*

Maquica: *Pues es un mozo y robustón.*

Ruperta: *Con la pinta de un atún.*

Maquica: *El carbón le da un betún...*

...

Maquica: *¿No te casas?*

Ruperta: *No*

Maquica: *¡Me pierdes!*

Ruperta: *No importa: en vano me apuras
yo me comí las maduras
no quiero comerme las verdes.*

Ridiculiza Villergas sin escrúpulo alguno el tratamiento que Hartzenbusch hace del tema de la fidelidad matrimonial. Mientras Margarita, esposa de Pedro Segura, aparece en *Los amantes de Teruel* como el modelo sumo de esposa fiel e íntegra, Maquica, su homónima en el texto de Villergas, ironiza sobre sus errores de juventud y nada tema de Perote, su esposo, que no sea ser uncida a un buey para tirar de un carro. Esta diferencia en el tratamiento de un mismo tema por ambos autores nos da idea del énfasis con el que Villergas pretende erradicar todo halo de dulzón romanticismo que pueda existir en el drama original.

A. Texto original: acto II, escena 8.^a Margarita recibe a Rodrigo de Azagra con los honores propios de un noble y caballero. Ante la insistencia de éste por saber si Isabel corresponde a sus pretensiones de matrimonio, Margarita se ve obligada a decirle que Isabel no le amaba pese a los muchos regalos y dádivas que él le haya entregado durante años.

B. Texto de parodia: escenas 3.^a y 4.^a Maquica teme la visita de tío Roque para pedir la mano de Ruperta, pues en dicha visita se pueden volver a repetir las acusaciones de adulterio. En realidad lo que le preocupa a Maquica es que la noticia de su infidelidad llegue a oídos de Perote, pues está convencida de que el castigo que le impondrá será terrible. Villergas se regodea en la ridiculización del modelo del amor ofrecido por el drama romántico parodiado y, en lugar de presentarnos una larga lista de objetos preciosos con los que Roque ha pretendido conquistar a Ruperta, nos presenta una enumeración de obsequios carentes del más elemental refinamiento (escena 4.^a, p. 10):

Roque: *Es decir, que Ruperta no me quiere*
 Maquica: *Ni migaja*
 Roque: *Yo la envié una carga de melones
 media arroba de albérchigos, dos
 pares de ligas de la Mancha, que de fijo
 apuesto que si vemos no las trae.
 Los melones y albérchigos entiendo
 que se los echó a los puercos...*

A. Texto original: acto III, escenas 1.^a a 4.^a Zulima, la mora, disfrazada de caballero cristiano, se presenta en casa de Margarita y suscita la curiosidad de Isabel al informarle de que ella conoce a Diego. Isabel se cree las noticias de Zulima y da por muerto a Diego. Hartzenbusch pone todo el énfasis en transmitir al público el dolor, la rabia y la impotencia con las que Isabel llora la muerte de su amado. Todo ello en contraste con la malsana alegría que experimenta Zulima al comprobar que ha logrado herir el corazón de su rival con una noticia falsa.

B. Texto de la parodia: escenas 5.^a y 6.^a Villergas no introduce cambios sustanciales en el desarrollo de la estructura argumental. Sin embargo, la presentación que él nos hace de las mujeres que se disputan el amor de Diego es netamente distinta de la ofrecida en el texto original. Zumolimona no es aquí una reina mora, es tan sólo un pobre peregrino, andrajoso, frecuentador de los bajos fondos, sucio y maloliente que se pelea «dialécticamente» con Ruperta por el amor de Diego, el joven trapero:

Zumolimona: *Honrados ciudadanos chinchoneses
 ó chiches ó chinchones ó chincheses:
 no conociendo el oriental estilo
 en vano echáis por entenderme el quilo*
 Maritornes: *Entre buen hombre y déjese de cuentos*
 ...
 Zumolimona: *Se puso el caso y el marido luego
 por ley de su país empaló a Diego.
 Aquí en señal os traigo este zapato.*
 Ruperta: *El mismo, el mismo que le di al ingrato*
 Zumolimona: *¿Qué haré? ¿La clavaré un chuzo en las cejas?
 ¿La cortaré una pierna o las orejas?*
 (Escena 5.^a, p. 13).

Asistimos, por tanto, a una disputa verbal con la que el paródico pretende despojar al texto original de la vehemencia con la que Zulima suspira por el amor de Diego y ello aun a sabiendas de que el caballero cristiano no le corresponde en absoluto.

A. Texto original: acto IV (1.^a parte), escena 2.^a Isabel tiembla al verse en la presencia de Rodrigo de Azagra, al cual ni ama ni desea. Ella aún no ha asimilado la noticia de la muerte de Diego, por lo que no se siente con fuerzas para escuchar las pretensiones de Rodrigo. En este momento de nuestro cotejo textual llegamos a



una de las más evidentes diferencias en cuanto al tratamiento de los contenidos temáticos por parte de ambos autores, nos referimos al concepto del «amor romántico». Hartzzenbusch nos presenta en su texto un magnífico ejemplo de la fórmula romántica del enamoramiento que, en palabras de Kay Engler, se puede resumir como «manía divina», «amor platónico», es decir, «fuerza irracional, ajena, nacida en el alma del individuo sólo por inspiración del cielo; una especie de hechizo infligido desde fuera en la persona por un poder sobrenatural»²⁷.

B. Texto de la parodia: escena 7.^a Villergas ridiculiza al máximo la idílica visión del amor ofrecida en el texto original. El satírico nos presenta un modelo mucho más trivial de relación amorosa, pues en esta escena ni Ruperta llora de dolor por la supuesta muerte de Diego, ni tío Roque le exige a ella, como futura mujer, fidelidad matrimonial alguna. El autor de la parodia ironiza y se ríe sin pudor del formulismo, a su juicio estéril, que conlleva el canon del amor romántico. Aboga Villergas por la plena libertad de la mujer frente a las obligaciones que acarrea el vínculo matrimonial. Dicha libertad implica la ausencia de explicaciones al futuro cónyuge sobre los actos que cada cual pueda realizar de forma individual:

Ruperta: *¿Hablas formal?*

Visagra: *¡Nada, nada!*

*Gusto, placer, libertad:
soltera en realidad,
solo en el nombre casada.
Si tú me quieres atado,
juntos los dos iremos
si quieres soltura, iremos
cada cual por nuestro lado.*

A. Texto original: acto IV (1.^a parte), escena 8.^a Llegamos en este punto a otro de los ejes esenciales del entramado argumental: el recurso al «agotamiento del plazo». Dicho recurso como elemento vertebrador del drama y como condicionante básico del desarrollo de la acción ya había sido utilizado por todos los precursores de Hartzzenbusch. Diego obtuvo el plazo de seis años para volver hecho rico y merecedor de la mano de Isabel, pero de no ser así esta boda no tendría lugar.

B. Texto de la parodia. Repite Villergas el recurso temporal al plazo dado a Diego como elemento estructural de su parodia. Este paralelismo en la utilización de los recursos es, en cierto modo, comprensible, pues de acuerdo con las características básicas de la parodia como subgénero dramático a nuestro satírico no le quedaba mucho más margen de maniobra, ya que, tal como opina Francisca Íñiguez Barrena, «en estas obras la acción es única y lineal, huyen del simbolismo y buscan llegar al público directamente por medio de una técnica supuestamente realista que nada tiene que ver con el realismo. El tiempo dramático y el del espectador coinci-

²⁷ *Op. cit.*, p. 3.

den, pues no hay saltos que interrumpan la acción lineal»²⁸. Veamos cómo Villergas (escena 8.^a, p. 18) alude al tema del plazo:

Perote: *El juramento
ha afligido a Martín y es cosa justa
no hablar de esto ya más en su presencia,
mas quien palabras da, fuerza es las cumpla.
El plazo de seis años convenido
va pronto a concluir; si da la una
y tu hijo no está aquí...*

A. Texto original: acto IV (2.^a parte), escenas 1.^a a 3.^a Los muchos obstáculos que Diego debe vencer antes de regresar a Teruel son otro de los elementos recurrentes que estructuran el desarrollo de la acción. El joven no llegará a tiempo porque los ladrones le asaltan y porque los celos de Zulima le entretienen. Con este retraso intencionado pretende Hartzenbusch mantener en vilo al espectador y procurar que la tensión dramática de su texto no decaiga.

B. Texto de la parodia: escenas 9.^a y 10.^a Villergas cambia el alcance melodramático que encierra el encuentro de Zulima con Diego. Para nuestro autor lo importante es eliminar del texto parodiado todo vestigio de sentimentalismo exagerado. Esta supresión de los componentes emocionales convierte a *Los amantes de Chinchón* en una de las parodias que, a juicio de David Thatcher Gies, mejor ridiculizan el drama de Hartzenbusch, lo mismo que lo hicieron otros coetáneos como Eusebio Blasco con *Los novios de Teruel* (1867) y Ángel María Segovia con *El amor de un boticario* (1872) e *Isabel y Marcilla* (1887). Nada extraño es este comportamiento de nuestro autor, pues su modo de proceder hay que encuadrarlo, en opinión de Ricardo Navas Ruiz, «dentro de una corriente general de sátira romántica que fue tomando cuerpo en España a medida que el romanticismo se consolida como corriente literaria»²⁹. Es digno de notar el desenfado con el que el mordaz satírico nos presenta a Zumolimona discutiendo con Diego:

Diego: *¡Infeliz! ¿Tu vida y trapos
vienes a degoverme con anhelo?
Juye, empía, ó te doy cuatro sopapos.
¿Puedes tu acaso degoverme el pelo?*
Zumolimona: *No, Morcilla...y malegro.*
(Escena 10.^a, p. 21).

A. Texto original: acto V, escenas 1.^a a 4.^a Nos acercamos al desenlace del drama que pasa por la aceptación de Isabel del matrimonio con Rodrigo de Azagra como mal menor, pues con ello pueden seguir ocultas las infidelidades que en su día

²⁸ *Op. cit.*, p. 80.

²⁹ *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 112.

cometiera su madre Margarita. Isabel se casa justo instantes antes de la llegada de Diego a Teruel y su entrada en la casa de la mujer amada. El joven luchador asume como inútiles todos sus esfuerzos por llegar a tiempo y tras acatar con amargura su fatal destino, cae muerto a los pies de quien tanto ama. El corazón de Isabel no resiste tanto dolor y tras estrechar la mano de Diego cae fulminada a su lado. Un final dramático y un desenlace vía muerte de los amantes que roza la inverosimilitud, pues en opinión de José Luis Alborg «la muerte instantánea por amor de dos personas jóvenes, de regular compleción física, parece más bien un desenlace convencional y forzoso»³⁰.

B. Texto de la parodia: escenas 11.^a a 15.^a Muy distinta es la actitud con la que Ruperta acoge la llegada de Diego en el instante final. Centra Villergas su atención en lo anecdótico y superficial de esta aparición, tratando en todo momento de evitar lo que en opinión de Juan Ortega Rubio son «las exageraciones un tanto empalagosas del modelo romántico que pretendía hacer del arte el reflejo de un mundo fantástico, lleno de quimeras. En todas estas obras se habla de heladas tumbas, de calabozos, de cadalsos, de venenos, etc. El contraste que con tales obras formaban las de Mesonero Romanos, Bretón de los Herreros y Martínez Villergas había de ser celebrado y agradecido por los dados a la risa, produciendo entonces una reacción saludable en el mundo del teatro»³¹. En todo momento Villergas³² se burla de los miramientos y contemplaciones con los que Isabel explica a Margarita lo mucho que le cuesta sacrificarse en favor de su madre. La chanza, la burla y el ridículo hacen que Ruperta actúe de un modo plenamente distinto, a saber: matando con tragos de aguardiente las penas y sufrimientos que le provoca la ausencia de Diego:

Ruperta: *Creerás hallarme en mis trece
pero aunque a Roque detesto,
mi mano su amor merece:
quien no parece, perece,
y así a rey muerto, rey puesto
Mas mi estómago ¡qué siente!
Ma achispé con un chico de aguardiente.*
(Escena 13.^a, p. 27).

Se ríe Villergas del final tan pedante con que Hartzzenbusch nos presenta la muerte por amor de Diego e Isabel. Una burla que supone la más evidente ridiculización del modelo del amor romántico. En el caso de la parodia fingen estar muertos y trasladan al espectador la idea de que ya nadie muere por amor. Así de claro lo expresan ambos personajes al final del texto:

³⁰ *Historia de la Literatura Española*, IV, Madrid, Gredos, 1980, p. 541.

³¹ *Op. cit.*, p. 63.

³² En la misma línea hay que situar las parodias que años más tarde son escritas por autores de este subgénero dramático. Tal es el caso de *Galeotino* (1883) de Francisco Flores García, el cual parodia el drama *El Gran Galeote* (1881), de Echegaray.

Ruperta: *¡Se ha muerto, socorredle!*
 Roque: *El pelotazo que le pegué, tal
 tal vez le aturrrulla el sentido*
 Perote: *Ya el muerto...está defunto*
 ...
 Diego: *¡Se pensará la bestia que me he muerto!*
 (Mirando de hurtadillas y alzando la cabeza)
 Ruperta: *Piensen los tontos que espiché y se engañan.*
 (Mirando a hurtadillas, etc.: en toda la escena deben
 esforzar la caricatura)

(Escena 15.^a, p. 31).

4. ANÁLISIS DEL TRATAMIENTO PARÓDICO DE LOS PERSONAJES

Si ya en el desarrollo de los contenidos de su parodia nuestro autor hace gala de su habilidad para ridiculizar, satirizar y menospreciar los excesos del melodramatismo romántico representado por *Los amantes de Teruel*³³, es en el diseño de sus personajes donde el satírico lleva la caricaturización del drama romántico hasta niveles insospechados³⁴. No es necesario que el autor del texto original sea enemigo de Villergas para que el crítico olvide la medida, extreme el sarcasmo y cometa injusticias graves a la hora de trazar su parodia. Nuestro satírico no soporta el éxito ajeno y su malhumor quedará patente al calificar el éxito de Mesonero Romanos como de «buena suerte», el acierto de Rodríguez Rubí como «efímero renombre» y el triunfo de Martínez de la Rosa y la fama de Zorrilla como «inmerecidos regalos».

Son, pues, los personajes el instrumento más ajustado a los deseos de Villergas por destruir el «decoro» como convención teatral propia del código dramático de la época. El parodista aniquila por completo la consistencia y el perfil romántico de los personajes creados por Hartzenbusch para su obra y realiza una evidente reduc-

³³ Una tendencia que continuará en la segunda mitad del XIX, el panorama del teatro breve varió profundamente. Tuvo lugar una amplia reestructuración formal con una tipología mucho más variada de las piezas y un más que notable desarrollo cuantitativo y cualitativo de éstas, en relación ambos con dos factores bien conocidos: de una parte, el auge del teatro musical en todos sus géneros y manifestaciones, y, de otra, el momento de transición desde el teatro romántico al realista que la escena española vivió a partir de la década de los cuarenta (cfr. L. GARCÍA LORENZO y P. ESPÍN TEMPLADO, «El teatro menor», en *Historia de la Literatura Española*, II, Siglo XIX, Madrid: Espasa-Calpe, 1998, p. 134).

³⁴ Similar caricaturización ya había sido acometida por autores de la talla de Mesonero Romanos, quien en su artículo *El Romanticismo y los románticos* (1837) ironiza y lleva hasta el extremo tal caricatura al poner en solfa todos los componentes de los dramas románticos: el esquema literario, el plan, los personajes y los decorados. Todo es ridiculizado por su exageración, pues parece evidente que el exceso de subjetivismo lleva en sí mismo a la ruptura de los límites entre lo patético y lo risible.

ción cómica de su lenguaje, de su conducta, de sus propósitos y de sus deseos. Al análisis de los pormenores de esta reducción nos dedicamos a continuación:

4.1. *La transformación léxica del nombre de los personajes.* De un simple cotejo de los nombres asignados a los personajes en ambos textos podemos concluir que Villergas reduce dichos nombres a meros estereotipos burlescos por medio de la deformación de éstos. Una deformación de los nombres originales y una esperpentización de los tipos con las que el autor consigue en el público el efecto más deseado y propio de toda parodia: la risa³⁵. Veamos en qué consiste tamaña ridiculización:

A. Texto original:

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------|
| 1.- Personajes principales: | 2.- Personajes secundarios: |
| a) Don Martín Garcés de Marsilla | a) Zulima |
| b) Don Pedro Segura | b) Mari-Gómez |
| c) Dña. Isabel Segura | c) Adel |
| d) Dña. Margarita | |
| e) Don Rodrigo de Azagra | |

B. Texto de la parodia

- 1.- Personajes principales:
- a) Martín Morcilla: se produce una deformación léxica del apellido por semejanza fónica entre ambos. Con ello el autor provoca la ridiculización y se asegura la rima.
 - b) Perote Asadura: se realiza una simplificación ridiculizante del apellido mediante el mismo procedimiento que en el caso anterior.
 - c) Ruperta: efectúa el autor un cambio de nombre cuyos fonemas componen un sustantivo de sonoridad mucho más fuerte y menos delicada que en el caso de Isabel.
 - d) Diego Morcilla: vuelve Villergas a jugar con la similitud fónica de los apellidos para burlarse de forma descarada del apellido original de Diego, protagonista masculino.
 - e) Tía Maquica: realiza el autor una reducción y deformación léxica de Margarita, plenamente de acuerdo con sus pretensiones.
 - f) Roque Visagra: se aprovecha de la semejanza fónica con Azagra para provocar la desintegración del apellido original.

³⁵ Risa que no funciona en este caso como catarsis liberadora de las tensiones y de la monotonía de la vida, sino como código de aceptación social. Si el público se ríe de las bufonadas que ve en la escena es porque él pertenece a la misma esfera social que el personaje-bufón que las provoca, de lo contrario no le harán gracia estas excentricidades. El público aplaude lo disparatado, lo erótico, lo burdo, porque reproducen, en parte, su propia conducta social.

2.- Personajes secundarios:

- a) Zumolimona: en este caso la transformación de Zulima da lugar a la fusión de dos sustantivos pronunciados como si fuera uno por las clases populares.
- b) Maritornes: en este caso se produce una transformación parcial de Mari-Gómez por supresión del apellido compuesto. Nombre de criada que Villergas toma de *El Quijote*.
- c) Abel: se realiza un simple cambio de consonante dental por labial, dando lugar a un nombre muy distinto.

En casi todos los casos podemos afirmar que el autor recurre a la paronomasia para fijar la conexión lingüística entre los nombres originales y los de los personajes de la parodia.

4.2. *La caracterización de los personajes.* Siendo cierto que Hartzenbusch tuvo que superar incontables obstáculos para poner sobre las tablas en pleno siglo XIX un tema archiconocido y olvidado por su lejanía histórica y literaria, no lo es menos que el dramaturgo cosechó un éxito aplastante de público. Esto es lo que más hirió el amor propio de Villergas, pues el satírico no podía aceptar que Larra elogiase sin reparos la buena factura de *Los amantes de Teruel*. Irritado por el éxito ajeno, no duda nuestro autor en escribir una parodia cuyos personajes representasen la ridiculización más absoluta de los valores presentados por Hartzenbusch en la escena.

A. Texto original: D. Martín Garcés de Marcilla. Representa al secular linaje aragonés de los Garcés y como padre de Diego es incapaz de competir con las riquezas y con el poder de Pedro Segura, su rival. En todo momento sus actos están guiados por la plena fidelidad a sus principios y por el cumplimiento de la palabra dada.

B. Texto de la parodia: Martín Morcilla. Se nos presenta como burdo, tosco, bruto e inculto, incapaz de dejar de comer pese a que ello le cause enfermedad.

Perote: *¿Cómo os va?*

Martín: *De flatos, algo he padecido*

Perote: *¿Y estáis ya repuesto?*

Martín: *Ya me repleté.*

Don Mingo Cebolla

(Escena 1.ª, p. 4).

Trapero de profesión, como lo será su hijo Diego, Martín es dibujado como un ser mujeriego, trasnochador y libertino, quien todas las noches con una turquita sale de la taberna muy ufano.

A. Texto original: Pedro Segura. Simboliza el modelo de la nobleza aragonesa, prototipo de señor feudal que manda y ordena sobre las vidas y haciendas de sus súbditos. Él impone a Isabel el matrimonio con Rodrigo de Azagra por intereses económicos, buscando con ello más poder e influjo en la corte castellana.

B. Texto de la parodia: Perote Asadura. Con el uso metafórico del apellido logra Villergas que se degrade por completo la consistencia del noble linaje de los



Segura. Recurre nuestro autor a la animalización: asadura, cebolla, sangre, etc., para ridiculizar lo más posible la pureza del apellido Segura. Nos presenta el autor a Perote como un ser propio del hampa, el cual está dispuesto a zanjar sus disputas con Morcilla en pelea callejera:

Perote: *Tengo que cortaros...*
Martín: *¿Cortarme?*
Perote: *Si tal, entrambas orejas*
Martín: *¿Entrambas a dos?*
Tomad la navaja...Pinchadme, y adiós.
(Escena 1.ª, p. 4).

A. Texto original: D^a Isabel de Segura. Es el símbolo del amor y de la fidelidad al amado llevados hasta las últimas consecuencias: la muerte. En ella Hartzenbusch nos dibuja la idealización del amor romántico. El amor que Isabel siente por Diego hunde sus raíces en el modelo del amor cortés inventado por los trovadores provenzales en el siglo XI y trasladado por la tradición literaria y por la imaginación popular a los siglos posteriores.

B. Texto de la parodia: Ruperta. Ruperta es justo la antítesis de Isabel, pues se nos presenta como una joven tosca, falta de modales, carente de escrúpulos y capaz de plantarle cara a su propia madre:

Maquica: *Eh!, no me frunzas las cejas
y prepara ambas orejas
para el sermón.*
Ruperta: *Agua va.* (Riendo a carcajadas)
Maquica: *¿Té ríes con tal frescura?*
Ruperta: *No, tú acorta cantinelas,
pues me hacen echar las muelas
plásticas, aún las de cura.*
(Escena 2.ª, p. 7).

A. Texto original: D. Diego Garcés de Marcilla. Asume Diego el papel del héroe romántico, capaz de superar todo tipo de pruebas para lograr el matrimonio con Isabel. El deseo de Marcilla es la fuerza incitadora, es el sentimiento y la pasión que dinamizan la acción del drama. Al contrario que Isabel, Diego es una figura hecha de una sola pieza, dedicado a luchar en solitario contra todos los contratiempos que le llegan del mundo exterior.

B. Texto de la parodia: Diego Morcilla. Diego Morcilla es un humilde trapero, el cual es presentado por Villergas al público como una fiel réplica de su padre. Es un ser tosco, bruto y violento en su modo de proceder con Ruperta:

Diego: *¡Mula falsa, Ruperta!
Corro a Chinchón a darla cuatro palos,
aunque su bruto esposo se sofoque.
Ella que espabilada con mis trapos*

*juró no obedecer a Rey ni Roque,
se ha casado con Roque. ¡Mujer fiera!*
(Escena 10.^a, p. 21).

A. Texto original: Dña. Margarita: Es presentada como modelo de esposa fiel, la cual pretende en todo momento ocultar su pecado de juventud. Ella hace cómplice a Isabel de su culpa y la joven sabe guardar el secreto hasta el final del drama.

B. Texto de la parodia: Tía Maquica. Es pintada por Villergas con ribetes celestinoscos, prototipo de la vieja verde, deslenguada, chismosa, falta de escrúpulos e infiel a Perote:

Roque: *Sí, vieja verde
yo tengo documentos importantes.
El cacharrero y yo vivimos juntos;
él era un bestia y yo era su compadre.
Un percance de amor le hizo beato,
papamoscas, sonámbulo y orate...*

Maquica: *Acabad*
(Escena 4.^a, p. 11).

A. Texto original: D. Rodrigo de Azagra. Es el modelo de pretendiente rico, poderoso y obstinado. No cesará en su empeño por doblegar la voluntad de Isabel, usando el chantaje como último recurso. Sin embargo, tal obcecación no le hace perder en ningún momento las formas.

B. Texto de la parodia: Roque Visagra. De oficio carbonero, se comporta de forma ruda, chulesca y bravucona, pues carece de todo estilo a la hora de cortejar a Ruperta:

Roque: *Un año entero anduve errante
de bosque en bosque, convirtiendo en cisco,
las barbas de los troncos más tenaces.
Siendo Ruperta un tronco, ¿no ha cedido
y ama en mí a un hombre de honra y de caraiter?*

Maquica: *Poco os sabré decir de esa bicoca,
que ella de mi se guarda...*
(Escena 4.^a, p. 9).

Son éstas algunas de las diferencias esenciales con las que Villergas caracteriza a sus personajes para diferenciarlos de los del drama original. Una diferenciación a la que habríamos de añadir los recursos léxicos que el parodista pone en boca de sus caracteres. Con ellos resalta, aún más si cabe, el efecto de sus intenciones paródicas y ridiculizantes en relación al modelo del drama romántico³⁶.

³⁶ No hace Villergas nada que no fuera una práctica común en una época en la que se multiplicaron las sátiras contra el romanticismo. Desde 1837, fecha en la que se publica el folleto

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

No hemos encontrado noticia alguna sobre el posible estreno de *Los amantes de Chinchón*, pues los periódicos de la época no ofrecen datos sobre el tema. Ello no nos permite afirmar con seguridad que esta parodia no se llevase a la escena, al igual que se hiciera con otras comedias de Villergas como *Ir por lana y volver trasquilado*, puesta en escena en el Teatro de la Cruz el 19 de septiembre de 1843³⁷. Lo mismo ocurre con *El padrino a mojicones*, estrenada en el Nuevo Teatro el 22 de diciembre de 1843³⁸; *El palo de ciego*, en el Variedades el 14 de octubre de 1845³⁹; *El ciego de Orleans*, en el Teatro Instituto el 14 de diciembre de 1848⁴⁰, entre otras. Referencias de la crítica al margen, parece conveniente terminar nuestra exposición afirmando que en *Los amantes de Chinchón* se perfila Martínez Villergas como uno de los más cotizados parodistas del siglo XIX. El despliegue de recursos con los que el autor caricaturiza, satiriza y ridiculiza los elementos propios del drama romántico son una muestra más que suficiente de la sutileza, gracias a la cual, el escritor vallisoletano fue capaz de acrisolar la fórmula de la parodia como arma literaria con la que minusvalorar los aciertos de sus coetáneos. El gusto popular por este tipo de piezas cortas es otra de las circunstancias aprovechadas por el satírico para mostrar al espectador de un modo jocosos todos los vicios y excesos del sentimentalismo romántico. Lejos de cualquier refinamiento tanto en los tipos, como en las situaciones y el lenguaje, Villergas nos ofrece en su parodia una muestra ejemplar de cómo desvirtuar en un solo Acto todas las finuras y delicadezas con las que Hartzenbusch trasladó al siglo XIX el mito histórico de los amantes de Teruel.



anónimo *La derrota de los románticos*, se desencadenó toda una serie de manifiestos contrarios a este movimiento literario. Tal es el caso de *Tema con variaciones y Abejón romántico*, publicados en 1838 por Miguel Agustín Príncipe; lo mismo ocurre con *Juguete Satírico* (1839), de Eugenio de Tapia, pieza en la que su autor se ríe de las excentricidades, excesos e inmoralidades románticas. Años más tarde el Semanario *La Risa* (1843-1844), de Ayguales de Izco, satirizó de forma reiterada el prototipo de joven romántico: melenudo, ojeroso, pálido y que lee versos a la luz de la luna.

³⁷ A ello se alude en *La Gaceta de Madrid* (19.9.1843).

³⁸ Así lo consigna el mismo periódico.

³⁹ De ello nos da fe *El Español* (14.10.1845).

⁴⁰ Lo podemos consultar en *El Correo Público* (14.12.1848).