

EL TEATRO ANTIMODERNISTA ESPAÑOL:

Máter dolorosa de Leopoldo Cano y*El Tenorio modernista* de Pablo Parellada

Se ha escrito bastante sobre la guerra literaria que se estableció entre los artistas modernistas y sus detractores a principios de siglo. Sin embargo, apenas hay ningún estudio sobre el teatro antimodernista que se inició como reacción al movimiento entonces considerado por algunos como revolucionario, antipatriótico, extravagante y destructor de la gramática. Como es bien sabido, la mayor parte de la crítica de los nuevos autores modernistas tuvo lugar en las revistas de la época, en las cuales publicaban tanto periodistas como escritores.¹ Bajo este género, sin embargo, los críticos no podían atacar al modernismo de una manera tan mordaz, satírica y humorística como lo hicieron dos autores de obras de teatro: Leopoldo Cano y Masas (1844-1936) y Pablo Parellada y Molas (1855-1944), el cual también es conocido por el pseudónimo literario de Melitón González.

Leopoldo Cano ridiculizó el modernismo con un drama en tres actos y en prosa llamado *Máter dolorosa* (1904). Pablo Parellada hizo lo mismo con su *Tenorio modernista* (1906), obra graciosamente subtitulada "remembrucia enoemática y jocunda en una película y tres lapsos ingénita del subintelectualente Pablo Parellada" y escrita parte en prosa y parte en verso. Este trabajo pretende estudiar estas dos obras apenas mencionadas por la crítica a la luz de la teoría de la recepción para mostrar cómo son un perfecto

reflejo de las primerizas reacciones que despertó el modernismo en varios estratos de la sociedad de la época y las diversas técnicas empleadas para satirizar a esta nueva escuela.

Los dos autores aquí estudiados apenas son mencionados en las historias literarias y no han sido casi objeto de crítica alguna. Max Henríquez Ureña los menciona en su *Breve Historia del modernismo*, en el capítulo titulado "Historia de un nombre" (163-66) y en el dedicado al modernismo en España, cuando habla de la guerra literaria de la época (512). Ignacio Prat alude a un dibujo de Melitón González que él publicó en *El Gato Negro* (I, n° 24, [25-VI-1898]) y que tituló "prerrafael-lagartijista", "Acústica sensación/ del herbáceo crecimiento/ en el órgano auditivo/ del aura suave", aludiendo al modernismo (XXV). Aparte de estas dos referencias (aunque haya otras pocas, brevísimas menciones), sólo se encuentran en la bibliografía tres ensayos de Salvador Crespo Matellán sobre *El Tenorio Modernista*, el más actual publicado en 1988, y uno sobre Leopoldo Cano escrito por Richard B. Klein en 1979. Esta escasa crítica demuestra la necesidad de una evaluación de la importancia de estas dos obras de teatro dentro de la historia literaria del modernismo. Este artículo intenta rellenar esta laguna existente en la historia del modernismo.

Las dos obras aquí estudiadas presentan dos estilos muy diferentes de satirizar a los modernistas. Por un lado, Leopoldo Cano, con *Máter dolorosa* (1904), un drama situado en el Madrid de la época, ridiculiza el modernismo por medio de la caricaturización de unos marqueses y sus amigos (algunos de los cuales reciben

nombres particularmente hiperbólicos de elementos modernistas, tales como Nenúfar y Cosmópolis) y, fundamentalmente, de un pintor claramente identificado de modernista. Esta caricaturización, sin embargo, no afecta básicamente al lenguaje empleado, sino al contenido. En cambio, el *Tenorio modernista* (1906) de Pablo Parellada, una clara parodia no sólo de la figura de Don Juan Tenorio y de la obra de Zorrilla, sino de los escritores modernistas, ridiculiza tanto los elementos como el lenguaje modernistas. Esta obra que Henríquez clasifica de sainete (512) contrasta así con la anterior en cuanto a varias características opuestas: su brevedad (influencia del género chico tan popular en esa época), en oposición al largo dramón de Cano; su género (octosílabos rimados en su mayor parte, con un poco de prosa al principio de la obra), en contraposición a la prosa de Cano; y su modo de parodiar (Cano, por medio del contenido; Parellada, por medio tanto del contenido como del lenguaje, el cual cobra la atención principal de la obra). Es precisamente este contraste lo que ofrece a este estudio comparativo un carácter bipolar sumamente interesante y una oportunidad de apreciar dos reacciones muy distintas al movimiento modernista.

El valor principal de las dos obras aquí estudiadas es así su carácter testimonial de una época de transición caracterizada por el conflicto entre dos espíritus: el modernista y lo que podríamos llamar "tradicionalista". Ni la obra de Cano ni la de Pablo Parellada alcanzan un nivel literario merecedor de su ingreso en las clásicas historias literarias. De allí la escasa atención que

hayan recibido hasta ahora. Sin embargo, se debería destacar la importancia que merecen en cuanto a su aportación de una nueva visión de la recepción de la literatura modernista en la sociedad de la época. Este trabajo pretende así estudiar no las obras por su valor intrínseco, sino por el modo en que ilustran cómo distintas capas sociales reaccionaron diferentemente al modernismo. Con este objeto, se adopta como premisa la definición que el semiótico Juri Lotman ofrece de la obra literaria:

La realidad histórica y cultural que llamamos "obra literaria" no se acaba en el texto. El texto es sólo uno de los elementos de una relación. Verdaderamente, la obra literaria consiste en el texto (sistema de relaciones intratextuales) en su relación con la realidad extratextual: las normas literarias, la tradición y la imaginación. (citado en Fokkema 167)²

A lo largo de este artículo se verá como estas obras aportan una visión original de cómo el modernismo rompió con las normas literarias de la época y la tradición y de la recepción que este movimiento tuvo en sus lectores, tanto reales como pseudo-ficticios (siendo estos últimos los personajes de las obras analizadas, que supuestamente asumen el papel de lectores o espectadores reales). En este proceso se aprecia así tanto una literaturización de la literatura como la creación de dos niveles de lectores-espectadores dignos de ser estudiados desde la perspectiva de la teoría de la recepción.

En cuanto a Leopoldo Cano, poco sabemos de su vida y obra. El *Diccionario de Literatura española* de la Revista de Occidente aporta la siguiente breve cita bio-bibliográfica:

Militar de Estado Mayor, de brillante hoja de servicios, se distinguió en la última guerra carlista y tuvo destinos en Puerto Rico y desempeñó cargos docentes en el Ejército, llegando a general de división. Fue poeta y dramaturgo; en el teatro sigue el estilo de Echegaray, exagerando tanto los extremos de los dramas de su maestro, que hubo quien vio en *Los laureles de un poeta* (1878) una parodia contra el autor de *El gran galeoto*.

. . . En 1910 ingresó en la Academia Española. (147)

Como se dijo anteriormente, *Máter dolorosa* es una obra de teatro en prosa. Sin embargo, es necesario señalar que, pese a ser ésta la última obra escrita por Cano, es la primera obra de teatro que escribe en prosa: todas las anteriores habían sido escritas en verso (Klein 269). Ello explica en parte la falta de agilidad y realismo en su uso del lenguaje. Henríquez Ureña describe esta obra como una "híbrida pieza en tres actos, de los cuales el primero se mantiene en tono de sainete, aunque el resto es un dramón que quiere ser trascendental, hasta las acotaciones están hechas en forma burlesca contra el modernismo." (163)

En efecto, *Máter dolorosa* es una burla contra el modernismo. El argumento de la obra, localizada en el Madrid de la época, está elaborado alrededor de los Marqueses de Casa Pérez, sus parientes, amigos, mayordomos, su médico, un pintor modernista y su esposa,

además de unos pocos personajes que aparecen muy brevemente. El título de la obra es simbólico y representa el dolor de Lucía, la esposa de un pintor modernista y madre de un hijo muy enfermo debido a insuficiente alimentación, al tener que sufrir sola, no sólo la enfermedad de su hijo, sino la infidelidad de su marido, Cesáreo, que sostiene una relación medio secreta con la mujer del marqués, Magda. Esta, impresionada por el pintor y sus modernismos, ha contratado a Cesáreo para que pinte su retrato, y sus sesiones, que tienen lugar en el hotel de Casa Pérez, se convierten en oportunidades para la intimidad. Finalmente, el pintor terminará abandonando a su mujer para marcharse con su amante, mientras que Periquín, el hijo de Lucía, terminará curándose.

El hecho de que esta burla del modernismo se centre en un pintor modernista enlaza esta obra con el "Modernisme" y "Noucentisme" catalanes, en los cuales el arte recibió un papel preponderante. Como bien notó Prat, "La nueva actitud. . . de los modernistas castellanos de la primera hora tiene puntos de contacto con la reacción noucentiste (antimodernista) en Cataluña." (XI) Es curioso cómo por medio de la magnificación de los elementos modernistas, además de por medio de la crítica directa presente en boca de algunos personajes, la obra permite al lector darse cuenta de las características modernistas que más impactaron a la sociedad de la época y de cómo fueron recibidas.

Las referencias modernistas aparecen en la obra desde el principio, cuando el acotador describe el escenario en que se va a

desarrollar gran parte de la obra:

Muebles y pinturas modernistas, flores exóticas, colores chillones, falta de simetría y exageraciones de líneas y proporciones, marcan la tendencia ultra-novísima de los propietarios de la casa. (7)

Véase como la exageración de los elementos modernistas ya muestra inicialmente una actitud burlesca por parte del dramaturgo.

A continuación, se presenta al pintor que se va a convertir en el blanco de la crítica:

Char. Tía Magda está allí con el pintor...

Teté. ¿Se pinta?

Char. La pintan; la retrata un joven modernista.

Men. ¿Modernista? ¿Eso es un oficio?

Char. Sí, Cesáreo López.

Men. No conozco.

Sér. ¿Cómo que no? ¡Cesáreo López! ¡Un genio!

Nen. ¡Un *novador vidente*!

Sér. ¡Un rebelde contra la rutina, un iconoclasta!

No es un pintor; es ¡El Pintor! (8)

En este diálogo se puede observar ya como se equipara al modernismo con la ruptura con lo tradicional, al mismo tiempo que se lo considera una renovación artística con miras al futuro.

Los nombres de los personajes también revelan otro carácter paródico: Sérpulo, Nenúfar, Cosmópolez, Infúsiez... Nombres exóticos que insinúan elementos típicamente modernistas: presencia de flores extrañas, cosmopolitismo, infusiones con poderes mágicos,

etc.. En oposición, los personajes que tienen nombres más corrientes no entienden o desprecian el arte modernista: Lucía, Charito, Periquín, Fernando, Casimiro, etc., por nombrar unos pocos. Magda es una excepción, probablemente porque su amor por el pintor ciega su entendimiento. Por otra parte, el personaje del marqués muestra una incongruencia asombrosa: mientras que la decoración de su hotel es modernista, él desprecia el arte del pintor:

Marq. ... (Coge el vaso en que Charito había preparado el aperitivo para Cesáreo, da un sorbo, se abrasa, hace un gesto y grita:) ¿Qué es esto?

Char. El aperitivo del pintor modernista.

Marq. Ahora lo comprendo todo.

Char. ¿Cuál?

Marq. Sus cuadros sanguinolentos y llenos como de piltrafas de algo. No es que pinta; es que revienta delante del cuadro. (21)

El médico, Fernando, también execra las pretendidas revoluciones del modernismo y critica a los que lo defienden:

Sér. Somos la rebelión contra los ídolos falsos; la fuerza que arranca la rama de los amores tontos; el desengaño que no cree en leyendas, ni en mitos, ni en héroes; somos la esperanza de regeneración.

Fern. ¿Ustedes la esperanza y no creen ni aman?
 ¿Ustedes la juventud, y todo lo execran?...
 Abra usted ese balcón para que esta atmósfera
 se sanee con aire puro, y sol de Mayo y
 ambiente de patria." (16-17)

Por otro lado, Charito, Lucía y Casimiro representan al público que no entiende este nuevo arte para minorías y se siente frustrado ante su incomprensión.

Teté. (A Charito.) Y, ¿retrata bien ese pelele?

Char. (Aparte a Teté.) Hija, yo no entiendo. El cuadro es encarnado, verde y amarillo. A mí me parece un gazpacho; pero ellos dicen que aquéllo es mi tía..." (8)

En un diálogo entre Fernando y Lucía, ésta le explica a aquél que Cesáreo está ahora en una etapa revolucionaria, pintando unos cuadros que llama "preludios". En esta ocasión, Lucía señala el carácter minoritario del arte modernista:

Fern. ¡Tiene gracia!

Lucía (Volviendo a su tono de volubilidad.) ¡Qué ha de tener! Si ahora ya no le gustan esos *preludios*. Mi marido dice que son joyas. ¡Y qué títulos tan bonitos los pone! *Tarde gris, Orgía de color, Sonata pictórica...* Yo no sé qué representan: pero él dice que, para que entenderlos, hay que estar iniciado; y ¡claro! como yo no lo estoy, a lo mejor me parece ver

en ellos otra cosa; como una vez que me enseñó uno y me preguntó: "¿Qué ves aquí?"; y yo le dije: "Un queso." ¡Cómo se enfadó! Y tenía razón... Aquello era el *sol naciente rasgando las sombras del obscurantismo*, y llevaba el título de *Novus ortus*. ¡La regeneración artística! Eso me dijo. ¡El símbolo! y yo creí que era un queso." (60)

Resulta que, pese al aparente éxito de sus pinturas, todas ellas se las había comprado el médico por compasión por la deplorable condición en que se hallaban Lucía y Periquín. Casimiro, un pobre mendigo que Lucía había sacado de la calle para alimentarlo y cuidarlo, revela el secreto:

Lucía ¿Cuánto has gastado?

Cas. Déjese usted de cuentas.

Lucía Nunca quieres echarlas.

Cas. Cuando venda esos cuadros pequeños que pinta el señorito; si se venden.

Lucía Antes los compraban...

Cas. Los compraba uno... que ya no los quiere; porque, desde que al señorito le dan esos ataques de nervios y pinta esas cosas raras...

Lucía Cuadros modernistas." (54)

Se aprecia aquí otra concepción del arte modernista. Casimiro, que representa la clase más baja de la sociedad, encuentra "raros" e inútiles los cuadros del pintor, pues nadie los compra, por lo que

Cesáreo no puede ni quiere cumplir con su deber de cuidar de su familia, lo que enoja a Casimiro.

Únicamente personajes aristocráticos admiran el arte del pintor, en especial Nenúfar, Sérpulo e Infúsiez. El primero representa a los escritores modernistas, pues él mismo es un poeta de su escuela:

Nen. (Mostrando un libro que está sobre la mesa.)

Lo último que he dado a luz... (Movimiento general.)... Mis "noctíleas prosaicas adormescentes..."

Sér. Versos...; por supuesto, sin consonantes, ni ritmo, ni pensamientos... ni tonterías de esas.

Inf. ¡Arte novísima! (12)

Doña Casta, pese a no comprender la poesía de Nenúfar, queriendo ser amable con él, le permite que le lea algunos versos: "Vamos al jardín, Nenufitar; venga usted a leerme alguna *adormidera nocturna*." (16) El apelativo que da a sus poemas basta para comprender el efecto general que la poesía modernista daba a la gente común.

El mayor admirador que tiene Cesáreo es, por supuesto, su amante, a quien ha embaucado con sus seductoras palabras, convirtiéndola en su musa divina:

Ces. Usted es la aparición y símbolo de una poesía extraña, incomprensible, tremenda y vaga, mezcla de histerismo y marasmo, de burla y

desconsuelo, en que la línea y el color y el sonido se unifican y luego estallan en algo rudo, desdibujado, sin ritmo, ni gama ni cadencia." (35)

No es de extrañar que, por medio de estos artificiosos discursos de supuesta sentida admiración, Cesáreo transforme y transtorne la mente de Magda:

Mag. ... Adormecida entre aquellas flores, inmóvil, fría y casi enroscada, como sierpe, no hacía daño a nadie. Es peligroso interrumpir mi sueño porque tengo mal despertar; mi boca silba, mi cuerpo es látigo, mi abrazo duele. Imagen de la vida nueva, producto de su concupiscencia, soy lo que queda del ángel-mujer, desplumado de ilusiones y desalado de creencias..." (36)

En su presentación como "ángel-mujer", Magda recoge la influencia que el prerrafaelismo tuvo en el modernismo.

Entre las múltiples características de este movimiento presentes en la obra, destaca el cosmopolitismo reflejado en el lenguaje. Klein nombra estos elementos: "There are French expressions. . . , English terms. . . , spanish dialect ("Pué ser" [I, 5]), and an assortment of Latinisms and other linguistic traits which become quite noticeable." (286) También hay italianismos ("elisire d'amore" [15]). Sin embargo, lo que más abundan son anglicismos: "lawn-tennis" (9, 23, 35), "sandwichs" (11), "sleeping" (34). El afrancesamiento también es muy acusado, como

lo eran los modernistas, lo que se aprecia no sólo en el vocabulario ("¡*Sacre Coeur!* ¡*Fiche moi la paix!*" [11], "*chauffeur*" [115]), sino también en la influencia cultural que Francia tiene en los personajes. Esto se aprecia en muchos aspectos de la obra, tales como el hecho de que el marqués conduzca un "Panard" (19) - con el que atropella a Casimiro- y de que evada capital a Francia ("Los españoles listos los ponemos a nombre de un francés; así se cobra más renta." [21]).

Todos estos extranjerismos reflejan el cosmopolitismo típico de los modernistas, así como su gusto por lo exótico. Lo exquisito ha de ser, por supuesto, extranjero. No es de extrañar que los personajes disfruten de bebidas extranjeras: "¿Cocktail, Piperming, Vermout?..." (10). El pintor, por supuesto, toma un cocktail sumamente exótico:

Men. (A Charito, que está mezclando ajeno con otros líquidos en un vaso.) ¿Para quién es eso?

Char. Para Cesáreo. Ajeno puro, curazao, coñac y menta.

Men. ¡Eso es un explosivo!

Char. Es lo que él llama *la musa verde*.

Teté. La mona verdadera." (12)

El lujo es característico de los modernistas, y eso se refleja en el uso de joyas por parte de las mujeres. De allí que no nos asombra que Cesáreo robara las perlas de su propia esposa para regalárselas a su amante, Magda, y que éstas cobren tanta

importancia en la obra:

Char. (A Nenúfar.) ¿Qué les parecen a ustedes los regalos a mi tía Magda?

Nen. (Señalando.) El mejor es éste. Dos pendientes de perlas con un oriente tan... tan...

Char. ¡Tin!

Nen. ... ¡espléndido!

Char. Ya salió el adjetivillo ibero-americano.

Cos. ¿El pintor regala perlas? (Aparte a Teté.) Meditemos." (11)

El lujo forma propiamente parte del intento de crear la belleza que tanto persiguieron los artistas modernistas: una belleza artificiosa que rompiera con los moldes tradicionales. Este es el concepto del arte por el arte que defendieron los modernistas, tal como afirma Magda: "¡El arte? [sic] ¡La belleza reglamentada, encasillada, con ritmo, compás y sonsonete? Eso es imbécil." (31) Este arte de tendencia modernista suele estar lleno de "colorines sin asunto" (62), lo que tiene su paralelo en la sinestesia tan abundante en la literatura modernista. Cesáreo define su arte como un arte de libertad y locura:

Ces. ... El arte no es oficio de gañán forzado; es obra de locos, de neurasténicos, de soñadores en una poesía que tú no entiendes, porque tú eres...

Lucía (Siempre sonriendo.) ... la prosa." (65)

Fíjense, sin embargo, en cómo este arte lleva a la destrucción de las normas tradicionales, como, en este caso, a la destrucción del amor matrimonial. Véase asimismo como el mismo artista, al esbozar su teoría del arte, proporciona al lector/espectador la oportunidad de reír ante lo gracioso de lo hiperbólico de su arte.

El aristocratismo está muy relacionado con el lujo, y este elemento impregna la obra. Además del obvio aristocratismo de los marqueses y de sus amigos, el mismo pintor se aristocratiza y eleva a una categoría que evidentemente no tiene. Este elemento alcanza su culminación más ridícula -y también graciosa- cuando el lector/espectador observa el modo en que el mayordomo explica al marqués las consecuencias de su atropello de Casimiro:

Pues... ese golfo a quien Vucencia se dignó...; vamos, que Vucencia tuvo el honor de atropellar...; es decir, que Vucencia apartó... ligeramente con el automóvil...

No se ha hecho daño... Un poco de sangre nada más. (22)

¿No causa acaso risa el que el mayordomo diga que el marqués tuvo el honor de atropellar a Casimiro porque no se atreve a decir que lo atropelló? Esta humildad/miedo que muestra el mayordomo contrasta con el orgullo de los marqueses. La marquesa también muestra su orgullo cuando, mientras está en casa de Lucía, se niega a marcharse a su casa a pie:

Mag. Espero un carruaje; porque no pretenderá usted que una persona de mi clase vaya, por esos caminos, a pie.

Lucía Otros van y descalzos; y son de la primera nobleza; de la que lleva las cruces... a cuestas; y, en vez de blasón de portezuela, corona de espinas clavada en las señales dolorosas de la *limpieza de su sangre*. (82)

Este diálogo es una perfecta muestra de la oposición de las clases alta y baja y de cómo la clase pobre considera a los ricos. Esta polaridad también está presente en la relación entre Casimiro y el marqués: el atropello de Casimiro por parte del marqués es una metáfora del común atropello que los ricos o aristócratas hacen a la clase pobre. Del mismo modo, Cesáreo, tras haber subido de categoría social al unirse emocionalmente a la marquesa, termina atropellando a su esposa e hija. Lucía expresa este nuevo abismo claramente a Cesáreo cuando éste se dispone a abandonarla, junto a su hijo, para fugarse con Magda:

¡Allá vosotros! Aquí, cerca, los míos; los humildes, los que creen y aman; los que tú desprecias por ilusos y románticos, y mi gratitud venera como á sacra familia de la Madre Dolorosa... (Lucía tiene á su hijo sobre el regazo. Casimiro se arrodilla á la derecha de ella, y Fernando se coloca detrás, en pie y á la izquierda. Las cuatro figuras forman un cuadro que corresponde á lo que Lucía ha dicho. Esta añade, refiriéndose á Fernando.) éste, que cariñosamente distribuye salud, que es alegría, y sólo es codicioso de dolores y tristezas; y este desheredado (Por Casimiro.) que aun saluda como madre á

la bandera de los que le llaman *golfo*, y que, solo por un beso que le dí en la frente, se dejó abrir las venas para compartir su vida con esta criatura que se recrea cuando le hace daño. Ya no te pertenezco. (127)

El cuadro presentado aquí como el de la familia de la Dolorosa refleja la incapacidad de la clase pobre de conseguir la compasión y cooperación de la clase alta.

Otro elemento modernista de la obra es la presencia de la enfermedad (en Periquín, el hijo de Cesáreo y Lucía) y de los elementos médicos (Fernando), heredada en parte del naturalismo anterior. Las recetas de Fernando también adolecen de exotismo: "¿Quinina, flor de malva, calaguala, ácido prúsico?..." (29). Las enfermedades presentes son no sólo físicas, sino emocionales, como las que padecen SÉrpulo y Magdalena. La enfermedad de ambos es como una burla del espíritu modernista. A la de SÉrpulo, Fernando la califica de "tedio, inapetencia de alma, amor de odiar, tristeza del bien, egolatría..." (15). La supuesta enfermedad de Magda es estar enamorada del pintor, por lo que el médico la define así: "*Tabardillo pintado*, llamaban antes al tifus, pero..." (30). El tedio que afecta a SÉrpulo también afecta a Magdalena, además de "Hartura sensual y hambre de alma..." (31).

Sin embargo, la enfermedad más grave la tiene Periquín, quien, hacia el final de la obra, parece a punto de morir de anemia. Una agria pelea se establece entre Cesáreo y Fernando a causa de ello:

Ces. Mi hijo se muere de mimo.

Fern. (Fríamente y a media voz.) Su hijo de usted

se muere de hambre.

Ces. ¿Está usted loco? ¿Hambre! [sic]

Fern. Por partida doble. Hambre de estómago y ansia de corazón. Miseria fisiológica e indigencia moral. Falta de alimento que remedie la anemia progresiva de un ser degenerado cuya sangre se extravasa en hemorragias que pueden ser mortales, y falta de amor paternal que satisfaga su pasión de ánimo." (68)

Fernando acusa aquí claramente a Cesáreo de su falta de responsabilidad y cuidado por Periquín. Sin embargo, gracias a Casimiro, quien se presta a donar sangre a Periquín, éste terminará recuperándose al tiempo que su padre le abandone para marcharse con Magda.

La crítica de lo clásico también está presente en *Máter dolorosa*. Sérpulo, por ejemplo, ataca duramente al *Quijote*:

Sér. ¡Ah, sí! *El Quijote*; un libro imbécil; la conquista; irrupción de la barbarie ibera en las indias civilizadas; y, como remanente, el pañolón de Manila, las aleluyas de Juan Soldado... y los francos a treinta y ocho por ciento.

Fern. No blasfemen ustedes. Hay señoras delante."
(13)

La consistencia de las posiciones sigue apreciándose. Mientras Sérpulo defiende la posturas modernista de rebelarse contra lo

tradicional, Fernando se opone claramente llamando al ataque al *Quijote* una blasfemia.

También se halla en la obra una crítica del *Don Juan Tenorio* en boca de Menene después del desmayo de Charito:

Mag. (Con frialdad, sin acercarse a Charito.)

¿Estás ya bien?

Char. Sí; no es nada. Un vapor calenturiento...

Men. (Aparte a Charito.) Eso es de *Don Juan Tenorio*. ¡Cursi! (39)

Es curioso como esta crítica del *Tenorio* enlaza con la parodia de esta obra que realiza Pablo Parellada en *El Tenorio modernista*.

Finalmente, el último ataque al clasicismo, dirigido a Rubens, está relacionado con el título de la obra:

Fern. (Señalando hacia el cuadro de la Dolorosa.)

¿De manera que mi encargo, la Dolorosa para la iglesia de nuestro pueblo, imitando el estilo de Rúbens... [sic]?

Lucía No puedo conseguir que dé una pincelada en ella. Dice que se degrada imitando a ese pintor caduco; le llama imbécil." (59)

Esta cita refleja el desprecio que los modernistas sentían por los clásicos y explica cómo Cesáreo se había opuesto a pintar a la virgen Dolorosa para una iglesia porque la querían al estilo de Rubens, al que consideraba -como a todos los clásicos- "un imbécil". Esta negativa contribuirá al empobrecimiento de toda su familia, pues su pintura modernista no se vendía en absoluto. En

cambio, rechazó la oferta de la Dolorosa a causa de su desprecio por lo clásico, la cual podría haber salvado a su familia de la pobreza y ayudado a sanar a su hijo.

El elemento ocultista, tan presente en el modernismo, también es expresado en boca de Nenúfar: "Todo lo vidente, impulsivo, selecto, astral y novísimo está aquí congregado" (12). Con esta afirmación, Nenúfar identifica a los presentes (los invitados en Casa Pérez) con los innovadores modernistas que iban a iniciar una revolución en el arte y la literatura.

"Melitón González", pseudónimo de Pablo Parellada, es otro autor poco conocido de la época. Fue fundamentalmente conocido por sus violentos y mordaces ataques periodísticos, aunque su *Tenorio modernista* alcanzó la misma fama en teatro. Raimundo Lida destaca su carácter satírico:

. . . los ataques ruidosos, la sátira más hostil, los chistes sistemáticos de un "Melitón González" reúnen en montón a sus víctimas: cuentan con que el público las conciba como una mezcla indiferenciada y risible de extravagantes -a veces, por añadidura, vagamente peligrosos para la sociedad. Cuando Pablo Parellada, en el *Tenorio modernista*, quiere subrayar lo legítimo de su ataque mostrándonos que no exagera, que, créase o no, las palabras puestas en ridículo son ni más ni menos que cita textual de un poeta bien conocido, utiliza, para documentarlo, hasta la nota al pie. (160)

El Tenorio modernista es, al mismo tiempo, una parodia del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y una sátira del modernismo del que se ridiculiza sobre todo el lenguaje. A diferencia de *Máter dolorosa*, que es una obra de teatro larga, la obra de Parellada es breve: sólo tiene tres actos y 16 escenas, y se sitúa, como afirma Crespo, "en la línea de un tipo de teatro que se desarrolló fundamentalmente a finales del siglo XIX, el denominado <<género chico>>, constituido por obras cortas, en su mayoría de carácter paródico." (155-56) Salvador Crespo (1988) resume la obra en breves y muy acertadas palabras:

. . . después de una humorística conversación con su criado Miguel, en la que elogia y defiende la poesía modernista y califica al *Don Juan Tenorio* de "anticuado" y "obsoleto", Buttarelli se pone a imaginar cómo sería la versión modernista de esa obra para, a continuación, comenzar la parodia propiamente dicha, imaginada por él, y en la que a su vez él mismo desempeña la misma función que en la obra parodiada. (157)

A diferencia de *Máter dolorosa*, que no ha recibido nada de atención por parte de la crítica, *El Tenorio modernista* ha sido objeto de cierto análisis por Salvador Crespo. Este crítico se dedica a mostrar, basándose en la obra de Zorrilla, "algunos de los procedimientos de construcción de los personajes paródicos." (155) En esta sección se pretende analizar, sin embargo, el modo en que *El Tenorio modernista* refleja una recepción particular del modernismo imperante en la época. El lector puede leer el artículo

de Crespo para comprender mejor el funcionamiento de la parodia del drama de Zorrilla.

Es, sin duda, el uso del lenguaje lo que otorga a la obra de Parellada un carácter único. El autor realiza, del principio al final, de la obra, una constante deformación del lenguaje que intenta parodiar el uso de latinismos y helenismos de que abusaron tanto los escritores modernistas. Esta deformación del lenguaje pretende no sólo satirizar el lenguaje modernista, sino también causar risa en el lector. La deformación del argumento de la obra de Zorrilla también es otro factor importante que contribuye al humor de la obra: la transformación del hostel original en un bar actual; el que Don Juan lleve un reloj en el tobillo; el que viaje en automóvil o en un globo dirigible, etc..

La deformación del lenguaje ya se percibe en la misma portada de la obra, lo que provoca hilaridad en el lector. Incluso el distorsionado dibujo de Inés de Ulloa hace reír. El subtítulo ya anuncia el estilo que va a predominar en la obra: "Remembrucia hipocrénica, enoemática y jocunda." El lector común de esta obra reaccionaría del mismo modo que el autor insinúa que lo haría al leer las obras modernistas: con asombro, risa, desconcierto e incomprensión. Pues, ¿quién puede entender lo que se dice? El lector corriente -e incluso el educado- no puede más que adivinar el significado de muchas palabras por medio del contexto, por lo que cobra así un papel sumamente activo en la lectura de la obra.

La obra de teatro, nos enteramos también en la portada, tiene lugar "en una película y tres lapsos". Véase la temprana

influencia del cine entonces incipiente. Los intermedios son "lapsos" y la obra, en vez de ser estrenada, es "encentada en el Teatro de Lara" de Madrid. El libro es impreso por la "Imprenta Reginicovelásquica". Ya desde el principio se percibe así la constancia de la parodia lingüística.

En la dedicatoria, a la que el autor llama "Alma dedicante", Parellada afirma haberse codeado con los modernistas a los que llama repetidamente "efebos glaucos afratelados en nexo exedraico" o, traducido a lenguaje ordinario, jóvenes de color verde claro hermanados por un vínculo artístico (apréciese el neologismo construido a base de la "exedra", construcción arquitectónica que funciona como vestíbulo). Sin embargo, el escritor se rebela abiertamente contra los modernistas al afirmar que no les dedicará la obra: "Yo no ofrendaré mi remembrucia a la Secta imperante de efebos glaucos afratelados en nexo exedraico, alma máter de mi remembrucia." En cambio, la dedica a D. José Samaniego L. de Cegama, el cual responde a continuación escribiéndole un preámbulo -al que titula "¡Isagoge!"- en el que emplea el mismo estilo modernista.

En "¡Isagoge!", Samaniego da la bienvenida al ataque de Parellada a los modernistas con gran júbilo. Lo llama "Anticristo de la floripondiez modernosa" y afirma que si hubiera media docena de escritores de su talla que se unieran a su sátira, darían al traste "con faunos patizambos, seringas hipoginas, libélulas verdescentes, féminas cloróticas y nenúfares sitibundos", con lo que "la peluda cohorte de Verlaine podía ir pensando en cortarse

con serrucho las melenas." Samaniego termina comparando la parodia de Parellada del clásico *Tenorio* con la de Cervantes de los libros de caballería en el *Quijote*:

Y como sobre el avispero del modernismo hay que pegar sin duelo, como pegó Cervantes sobre el de los libros de caballería, y como el hecho de no haber existido más que un Cervantes, no puede autorizar que sean tolerados y aplaudidos por más tiempo los ridículos desmanes de la andante glauquería, yo aplaudo con toda mi alma a Melitón González. . .

Es curioso, sin embargo, que Samaniego critique a los modernistas por el uso de imágenes que el mismo emplea, como su repetición de la rubeniana identificación de "pájaro azul" con alma o sentimientos. Ello le sitúa exactamente en el mismo nivel de Parellada: emplea la exageración del lenguaje modernista para satirizarlo.

Algunos de los nombres de los personajes son parodia del modernismo, como lo son también en *Máter dolorosa*: Nenufareda y Praxíteles. Es curiosa la coincidencia de que el primero sea común a ambas obras; los nenúfares deben haber impactado mucho al público lector de las obras modernistas. ¡Incluso hay dibujos de nenúfares en la portada del *Tenorio modernista*!

Son las dos primeras escenas del primer "lapso" las únicas que necesitamos comentar para ilustrar la reacción del público lector ante el arte modernista. En ellas Buttarelli sostiene un diálogo con su mayordomo Miguel en el que le enseña a hablar al estilo

modernista. Miguel entra en su sala para darle un libro que le han dado para entregar a su amo en la librería. Cuando Miguel menciona la librería, Buttarelli le corrige diciendo: "No se dice librería; se dice el universo empastado; la alacena de intelecto." (14) Miguel aprende rápidamente y responde adecuadamente: "Bueno, pues en la alacena me han dado este cartabón. (Manifiesta un libro triangular y de colores chillones.)" Véase como incluso el acotador adolece del mismo estilo al usar el verbo "manifestar" en vez de mostrar o enseñar. El libro es, naturalmente, un libro de poesías "modernistas rabiosas", como afirma Miguel. Nótese en el siguiente diálogo que entablan ambos la oposición establecida entre el vulgo (representado por el mayordomo) y la clase alta o "iniciada" al observar atentamente el libro:

But. Magnificente; forma triangúlica.

Mig. Cuando me lo dieron pensé si sería un bacalao.

But. Pero, colaterálico fámulo; efebo prosaico, ¿crees posibelente que una intelectualidad hipocrénica se exteriorice en forma bacalácea?

Mig. De todo son capaces esos poetas melenudos.

But. Se dice *hirsutos*.

Mig. Yo hablo a la pata la llana.

But. Patalallaneas.

Mig. Eso, patalallaneo. (14)

Miguel representa al público lector común que no entiende a los poetas modernistas y los critica abiertamente, mientras que Buttarelli los defiende utilizando su lenguaje. Sin embargo, lo

exagera de tal modo que hace reír al público con sus creaciones lingüísticas, que van desde cultismos hasta neologismos, pasando por supuesto, por graciosos retruécanos que empiezan haciendo gracia, pero que, al cabo de cierta repetición, la pierden para acabar aburriendo al público lector.

El libro modernista entusiasma tanto a Buttarelli que, tras discutir con Miguel sobre literatura, decide escribir su propio *Don Juan Tenorio* copiando el estilo modernista. El resto del libro, empezando por el "apulso trino", es su recreación modernista de la obra de Zorrilla en el que él mismo es uno de los personajes. Con ello Parellada entra en el típico recurso de la metateatralidad, creando el consecuente distanciamiento del lector.

Además de la ruptura con los clásicos, otras características del modernismo presentes en el *Tenorio modernista* son: la obsesión por los colores, el cosmopolitismo (Don Juan habla, además de castellano, francés, italiano e inglés), defensa del progreso, presencia de la enfermedad, elementos aristocráticos, omnipresencia del arte, refinamiento y amor al lujo y los objetos preciosos, y exotismo. Don Juan se convierte así en un arquetipo de modernista, tanto en sus acciones como en su lenguaje, del mismo modo que Diego representa el clasicismo o la tradición. Como sucedía en *Máter dolorosa*, también aquí se establece una bipolaridad entre los defensores del modernismo y sus detractores: Don Juan representará así a los iniciados, mientras que Don Diego lo criticará en nombre del público/lector común. El duelo verbal que ambos personajes establecen se convierte en una metáfora de la guerra literaria:

Com. Con doña Inés
no esperéis el desposorio;
quien destroza el Diccionario
como vos, a Leganés.

Juan Me hacéis brotar el risaje,
modernizar es lo estético;
lo que es del Cosmos, "Cosmético",
¿grupo de coros? "Coraje."
De funda, "Fundamentar";
varias calvas, "Un calvario";
tenor de ópera, "Operario",
comer de balde, "Baldear".

Diego No puedo más tu cinismo
escuchar, porque es ultraje,
de Cervantes al lenguaje,
y al sagrado clasicismo.
Glaucó prosigue, pero ¡ay!
Por tu lenguaje epidémico
ya no serás académico:
me lo ha dicho Echegaray. (20-21)

Esta oposición también se encuentra entre Doña Inés y Brígida, su asistente de cámara. Doña Inés, impresionada por Don Juan y su modernismo, habla como él defendiendo su arte, mientras que Brígida critica su lenguaje: "¿Y quién no se muere oyendo lenguaje tan modernista?" (20). Esta pregunta anuncia sutilmente

la enfermedad de amor de Doña Inés, que, naturalmente, ha de convertirse en una modernista:

Inés ¡Don Juan! Mi razón se pierde;
 ámame por compasión
 o muere mi corazón
 de neurastenura verde.

Juan ¡Qué dolencia tan artística!

Inés Ahora de moda está... (29)

La ironía final de la obra consiste en la venganza del comendador, el cual se presenta a su cita con Don Juan en forma de estatua para ofrecerle una cena modernista con que espera terminar con él:

Estat. En vista
 del modo con que procedes
 en todo, veré si puedes
 con mi cena modernista.

Juan ¿Y qué me das de yantar?

Estat. Ahí, fuegaje; ahí, cenizaje.

Juan Se me encrespa el cabellaje. (37)

Es interesante como el comendador emplea la misma arma de Don Juan para terminar con él, pues eso es exactamente lo que intenta hacer el autor con los modernistas: terminar con ellos utilizando sus mismas palabras, su mismo estilo. El entierro de Don Juan es una profecía de lo que Parellada esperaba que ocurriera pronto al modernismo. La razón de su muerte será la excesiva elevación del lenguaje modernista:

Estat. Es tu entierro.

Juan ¿Muerto yo?
 El globo hecatombizó
 y caíste de cabeza. (38)

Don Juan, viendo que su muerte está al caer, decide confesar sus pecados para poder conseguir el perdón final:

Juan ¡Ah! En todo lo que escribí
 el castellano insulté,
 palabras introducí
 y con ellas consoné
 es decir, consonantí;
 el glauco quintaesencié
 si el consonante fué en e;
 si fué en í, quintaesencí
 y en todo escrito dejé
 remembro glauco de mí.

Estat. Don Juan, a los cielos ruega
 pues no hay conmiseración;
 dame la mano.

Juan ¡Perdón!

Estat. Ven conmigo a la delega. (38)

Es curioso cómo el autor hace que Don Juan use lenguaje modernista incluso hasta la muerte, cuando su pecado capital había precisamente consistido en eso. Esa aparente inconsistencia del autor no es más que otra exageración del autor, quien está avisando al lector/espectador que los modernistas no tienen remedio y que

seguirán empleando ese estilo y lenguaje incomprensible hasta el final de sus días. Sólo Doña Inés, cegada por su amor, puede perdonar a Don Juan, creyendo, en su ingenuidad, que algo bueno debe haber en el modernismo:

Inés Don Juan perdonado está;
 de lo glauco acepto el rito
 porque, de lo glauco escrito,
 algo bueno quedará. (38)

Con esta afirmación, Doña Inés expresa su esperanza de que el modernismo tenga algo bueno y sobreviva, lo que, sorprendentemente, sucede al final de la obra. Al morir Don Juan, el lector/espectador se sorprende una vez más al observar la existencia de ángeles modernistas en el cielo: "(Meloepa; apoteosis con ángeles modernistas; llevan alas, esmoquin de color, calzón corto y sombrerito Frégoli.)" (38) ¡No hay escapatoria alguna posible del modernismo, ni más allá de la muerte! El Tenorio triunfó, incluso después de muerto. La irónica sátira de Parellada llega así a su máxima culminación.

En conclusión, se ha visto cómo tanto Cano como Parellada realizan una evidente sátira contra el modernismo que refleja el modo en que fue recibido por los lectores/espectadores. Ambos establecen una oposición entre dos tipos de público: uno, iniciado, formado por la clase social alta; y otro, no iniciado, formado por las clases baja y media, que no entiende el lenguaje modernista. Por medios distintos, Cano por medio de teatro en prosa y, Parellada, por medio de teatro en verso, ambos autores han logrado

su propósito de ridiculizar a los modernistas representando, en este proceso, las opiniones divergentes de la sociedad contemporánea.

La primera de estas obras fue recibida con tanta polémica que los jóvenes modernistas replicaron a ellas con una colección antológica de todos ellos: *La corte de los poetas* (1904), compilada por Emilio Carrere (Henríquez Ureña 512). Emilio Ferrari contraatacó en 1905 con su discurso de entrada a la Real Academia Española de la Lengua (Henríquez Ureña 164-67). La guerra literaria estaba en su pleno apogeo. No es extraño así que Cano y Parellada decidieran unirse a ella en nombre del público general que se sentía confuso y frustrado al no entender a esos jóvenes modernistas que hacían poco más que imitar a Rubén Darío y a los decadentes franceses.

Enrique Torner

Mankato State University

Notas

¹ Las revistas más destacadas que incluyeron ataques al modernismo fueron, entre otras, *Madrid Cómico*, *El Gato Negro*, *Blanco y Negro* y *La Ilustración Ibérica* de Barcelona. La época dorada del antimodernismo popular se situó entre 1898 y 1902 (Prat XXV-XXVI), aunque su apogeo llegó entre 1904 y 1906, con las dos obras de teatro aquí estudiadas y el discurso de ingreso (1905) en la Real Academia Española de Emilio Ferrari (Henríquez 512). Para una mayor exposición de la guerra literaria presente en las revistas, véase el trabajo de Patricia McDermott incluido en la antología crítica de Richard A. Cardwell. Para un estudio del antimodernismo español, véanse los artículos de José María Martínez Cachero citados al final del trabajo.

² Juri Lotman. *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik: Einführung, Theorie des Verses*. Munich: Fink, 1972. Vol. 14 de *Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste*, ed. Karl Eimermacher y Waltraud Jachnow. Trad. de la obra original de Lotman *Lektsii po struktural'noi poetike: Vvedenie, Teoriia stikha*, Providence, R. I.: Brown University Press, 1968, reimp. de la primera edición de 1964.

Obras citadas

- Cano, Leopoldo. Máter dolorosa. Madrid: Sociedad de autores españoles, 1904.
- Crespo Matellán, Salvador. "La construcción de los personajes en la parodia dramática: El Tenorio modernista." Lo teatral y lo cotidiano. II Simposio Internacional de Semiótica, vol. II. Oviedo: Univ. de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1988.
- Diccionario de Literatura Española. Madrid: Revista de Occidente, 1972. 4a. ed.
- Fokkema, D. W. y Elrud Ibsch. Teorías de la literatura del siglo XX. Trad. Gustavo Domínguez. Madrid: Cátedra, 1984. 2a. ed.
- Henríquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. 2a. reimposición.
- Klein, Richard B. "Leopoldo Cano: Reluctant Realist." Revista de Estudios Hispánicos, Univ. of Alabama 13 (1979): 269-87.
- Lida, Raimundo. "Rubén y sus críticos." Modernismo y 98. Ed. José-Carlos Mainer. Historia y crítica de la literatura Española, vol. 6. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1980.
- Martínez Cachero, José María. "Algunas referencias sobre el antimodernismo español." Archivum, III (1953): 311-33.
- . "Más referencias sobre el antimodernismo español." Archivum, V (1955): 131-35.
- Parellada, Pablo [Melitón González]. Tenorio modernista. Madrid: R. Velasco, 1906.

Prat, Ignacio. Poesía modernista española. Madrid: CUPSA, 1978.