

LA HERENCIA DEL TENORIO DE ADELAIDA MUÑIZ Y MAS (1892). ÚNICA PLUMA DE MUJER PARA UNA PARODIA DEL MITO DONJUANESCO

*Concha Fernández Soto
Universidad de Almería*

INTRODUCCIÓN

El teatro español durante la primera mitad del siglo XIX aparece dominado por el drama romántico, el cual alcanza su máxima expresión con Zorrilla y su *Don Juan Tenorio* en 1844. La segunda mitad es además una época de interés por el mito de Don Juan, y así el drama de Zorrilla se convierte en el punto de arranque de un intenso proceso de reelaboración paródica que se extendería desde 1848 hasta aproximadamente 1920.

En esa línea paródica interesa destacar *La Herencia del Tenorio* (1892), de Adelaida Muñiz y Mas, única mujer que desde su condición problemática de dramaturga en la segunda mitad del siglo XIX acomete dicha empresa con originalidad, desviando la iniciativa argumental a los personajes femeninos de la obra, es decir Doña Inés y Brígida, relegando a los personajes masculinos a meros comparsas y aportando con grandes dosis de humor interesantes elementos temáticos y metateatrales a la puesta en escena de la obra.

Interesa destacar aquí el trabajo de Adelaida Muñiz y Mas porque es autora de casi 14 obras de teatro que se publicaron y representaron en Madrid con éxito entre 1892 y 1898, además comparte espacio generacional con un grupo interesante de autoras teatrales cuyas obras alcanzaron alguna consideración dentro de una profesión de absoluto dominio masculino (Rosario de Acuña, Emilia Pardo Bazán, Matilde Cherner, Enriqueta Lozano de Vilches, Elisa Luján, Ángela Grassi, Josefa María Farner, etc.). Trataremos de aportar con este estudio nuevos datos que ayuden a consolidar esa tradición “escurridiza” de mujeres que escribieron para la escena, ayudando a reescribir la historia del teatro con nombre de mujer, a pesar de la censura o indiferencia que el patriarcado llevó a cabo en el siglo XIX silenciando su labor.

BIOGRAFÍA Y TRAYECTORIA DRAMÁTICA DE LA AUTORA

Adelaida Muñiz y Mas fue una dramaturga y periodista española del siglo XIX, nacida en lugar y fecha indeterminados, y fallecida en octubre de 1906, probablemente en Madrid, ciudad en la que residió durante la mayor parte de su vida y en la que parece que estaba bien relacionada socialmente. Como ocurre con tantas otras mujeres relevantes de su época, apenas han llegado hasta nuestros días algunas noticias acerca de su vida, y las pocas referencias que tenemos están relacionadas con su condición de esposa.

Se sabe acerca de ella que se casó con un periodista mallorquín, Jaime Tur, afincado en Melilla. Tal vez esta dedicación profesional de su esposo fue lo que permitió a la autora iniciar y mantener su asidua colaboración con algunos medios de comunicación de cierta difusión en su época, entre los que sobresale la *Revista Teatral* de Cádiz (1898) (Palmer 1991:457). Sin embargo, la joven Adelaida ya había reunido méritos para publicar sus trabajos en cualquier medio de la prensa nacional, ya que, con tan solo quince años de edad, había compuesto su primera pieza dramática. Además, a lo largo de su trayectoria literaria escribió otras muchas obras teatrales que le supusieron un enorme reconocimiento en su época, ya que todas ellas fueron llevadas a las tablas (circunstancia verdaderamente meritoria entre las dramaturgas de aquellos tiempos, casi todas acostumbradas a que sus obras sólo fueran leídas en su limitado círculo de amistades o, a lo sumo, representadas en funciones privadas).

Su obra se inserta de lleno en la tardía corriente del posromanticismo que camina ya hacia la nueva tendencia realista de la década de los 90, sobre todo por su utilización de la prosa. Es una autora de gran versatilidad y la más prolífica de las autoras de su tiempo, cultivando tanto las obras de un acto como las más extensas y abarcando en su producción diferentes temas que van desde lo intrascendente y sentimental hasta lo religioso y socio- político, pasando por lo paródico.

Entre las numerosas obras que escribió Adelaida Muñiz (algunas de las cuales no se conservan en nuestros días) sobresalen los títulos siguientes: *Cambio de cartas*, juguete cómico escrito en prosa y compuesto de un solo acto, que fue estrenado en Madrid en 1887. En la actualidad se considera perdido. Aunque estrenada mucho tiempo después, esta fue la primera pieza dramática de la autora, escrita cuando sólo contaba quince años de edad. Le seguiría *La herencia de Tenorio*, “parodia casi dramática, casi fantástica en dos partes y en verso”, que fue estrenada con mucho éxito en el Teatro del Príncipe Alfonso, de Madrid, el día 12 de noviembre de 1892. Vendría después *Mancha heredada*, un drama compuesto de tres actos y escrito en verso. Subió por vez primera a las tablas en Madrid, el día 27 de abril de 1892, en el Teatro de la Zarzuela, y cosechó también un éxito notable de crítica y público. Abordaría ese mismo año dos dramas bíblicos: *La huida a Egipto o La degollación de los inocentes*, drama escrito en verso y compuesto de un acto y cuatro cuadros, en colaboración con José de la Cuesta, llevada a las tablas el día 28 de diciembre de 1892, en el Teatro del Príncipe Alfonso, de Madrid y *El nacimiento del Hijo de Dios o La Adoración de los santos Reyes*, auto sacramental escrito en verso, y compuesto de tres actos y dieciséis cuadros, que cuenta con la partitura musical del maestro T. F. Grajal, que se estrenó también en el Teatro del Príncipe Alfonso, de Madrid, el día de Nochebuena de 1892, fecha en la que cosechó un notable éxito.

Se acerca al género breve con *Ilusión y desengaño*, monólogo escrito en verso y compuesto de un solo acto, estrenado en Madrid el 15 de marzo de 1893. Más tarde vendría *Pajaritas de papel*, “Monólogo-Apropósito” [sic] escrito en verso, en el Teatro de la Princesa, el 15 de junio de 1893. El 12 de noviembre de 1893, de nuevo en su teatro favorito, el madrileño Teatro del Príncipe Alfonso, se estrenaría *El pilluelo de Madrid o Los hijos del pueblo*, drama en verso compuesto de cuatro actos y siete cuadros, cuya acción se ubica en Madrid, en el interior de un lujoso salón y en el exterior del patio de una casa popular. Se trata de una obra realista, enmarcada dentro de la corriente costumbrista de la época, que presenta la novedad, frente a la mayor parte del teatro burgués, de defender la igualdad de todos los personajes ante la ley y la sociedad, independientemente de la clase a la que pertenezcan.

Tras su incursión en el teatro social, muy cultivado en la última década del siglo, estrenaría *Nada*, comedia en verso compuesta de un solo acto, en el llamado Teatro Moderno (luego Alhambra), la noche del 30 de marzo de 1895.

Su segunda acercamiento al género paródico sería *Maruja Carmela*, parodia escrita en verso y compuesta de un acto y tres cuadros, cuya acción se ubica en diferentes espacios madrileños. Se trata de una versión paródica de la famosa obra teatral *María del Carmen*, escrita por el dramaturgo catalán José Feliu y Codina. Es una de las piezas más logradas de Adelaida Muñiz, ya que trata sobre el tema del dinero (ofrece conexiones temáticas con *La Herencia del Tenorio*), pero no en la medida que afecta a la clase media burguesa (asunto típico en el teatro realista), sino visto desde la perspectiva de las capas urbanas populares. Su estreno tuvo lugar el 25 de septiembre de 1896 en el Nuevo Teatro de Maravillas, de Madrid y constituyó uno de los mayores éxitos de la temporada. El 25 de Diciembre de 1897 en el Teatro Príncipe Alfonso se estrenó *Rojo y gualda*, cuadro dramático escrito en verso y compuesto de un solo acto, cuya acción se desarrolla en un pequeño pueblo cubano alrededor del hundimiento español ante la pérdida de las colonias. Se repuso el 23 de Enero de 1898 en el Teatro Novedades.

No tenemos constancia del estreno de obras como *El bergantín fantasma*, revista en verso, compuesta de un solo acto y también perdida actualmente. Sólo nos ha llegado noticia de su título, como ocurre con *El secreto del sumario*, juguete cómico en verso, *Por el nombre*, comedia en verso, compuesta de un solo acto, que debió de ser escrita hacia 1899 y finalmente *El nacimiento de Jesús o La cuna del Redentor*, auto sacramental en verso, compuesto de cuatro actos, que en la actualidad se considera perdido, aunque se presentó como manuscrito en la Sociedad de Autores en 1901 (da noticia de toda su producción dramática Hormigón 1996 :885-895).

CIRCUNSTANCIAS DEL ESTRENO DE LA HERENCIA DEL TENORIO

La Herencia del Tenorio se estrenó en el Teatro del Príncipe Alfonso (era conocido en Madrid como Teatro del Circo ya que empezó siendo circo, como atestiguaba su decorado) la noche del 12 de Noviembre

de 1892 con bastante éxito según se lee en los principales diarios que reseñan el estreno (*La Época*, 13 de nov. 1892, Año XLIV, nº 14.429; *El Imparcial*, -Sección de Espectáculos”, 13 de noviembre de 1892, Año XXVI, nº. 9.157; *El Globo*, 13 de noviembre de 1892).

Del reparto, del que tampoco hemos podido obtener información, sólo se pueden ofrecer los datos que constan en la edición impresa: Inés (Srta P. Fernández), Brígida (Srta.M. Vargas), Don Juan (Sr. F. Cabezas), Don Gonzalo (Sr. Lapuente), Luis Lejía (Sr. Gómez), El sargento Centellas (Sr. Solans), Rafael Avellanas (Sr. Alonso), Un paje (la niña Carmen García) y Ciutti Sr. Hierro).

Su fecha de representación se ajusta a la costumbre de llenar el mes de Noviembre con los Tenorios; aunque inicialmente las primeras parodias donjuanescas se solían representar en cualquier fecha del año justificándose por su finalidad de divertir a los espectadores. Pero con el paso del tiempo el mismo éxito del *Don Juan Tenorio* fue imponiéndose como obra obligada para la representación de Difuntos. Esto explica que muchas de las parodias donjuanescas escritas entre 1880 y 1920 lo estén en vista de una representación para esta fecha de Difuntos, que entendida en un sentido amplio, se situaba entre el 20 de Octubre y el 15 de Noviembre de cada año. Con el tiempo, el principio de Noviembre se convirtió pues en “la época de los Tenorios”. Así lo expresa Javier de Burgos cuando en su obra *El novio de D^a Inés* (1884) hace decir a uno de sus personajes: “*Hijo, en Noviembre ya se sabe; o Don Juan Tenorio o cerrar los teatros*”; a lo que otro personaje contestaba: “*No, y con el tiempo ya verás tú como lo anuncia el calendario: “La conmemoración de los Difuntos y San Juan Tenorio”.*”

EL PROCESO PARÓDICO EN LA HERENCIA DEL TENORIO

El género paródico juega una extraordinaria pujanza en la segunda mitad del siglo XIX, y para su expansión echa mano de todos los éxitos teatrales del momento, entre los que se encontraban los dramas románticos, con los cuales el espectador estaba muy identificado y sabía de memoria las situaciones más llamativas de los espectáculos remedados.

Se encuentran parodias de *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch, *El Trovador* y *Venganza catalana* de Antonio García Gutiérrez, el *Macías* de Larra, y *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas. Estaba claro, pues que en esa lista no podía faltar el Tenorio de Zorrilla.

La obra que puede considerarse como primera en la larga serie de parodias donjuanescas es *Juan el perdido* de Mariano Pina Bohigas, estrenada en el Teatro de la Cruz en 1848. El sexenio democrático enfrió ese entusiasmo inicial que se recobraría en la Restauración para llegar a su punto más alto en el primer tercio del siglo XX.

Pero en esa larga lista de parodias donjuanescas llama la atención que la única autoría femenina sea la de Adelaida Muñoz y Mas, quien acomete con destreza dicha empresa para atacar el mito donjuanesco despojándolo de su inmanente hombría y relegando a todos los personajes masculinos a un segundo plano. La autora ataca el núcleo de la problemática donjuanesca, cuestionando la virilidad del mito, transformando a Don Juan en un personaje que nada tiene de atractivo, noble y vital.

En esa perspectiva inversora de género, *La Herencia del Tenorio* continuaría la línea iniciada en 1864 con *Un Tenorio moderno* de José María Nogués (D^a Inés prefiere coquetear con los hombres a casarse), el *Tenorio en berlina* donde la protagonista femenina, harta de esperar, le dice a su Juanito: “eres tú Tenorio o yo”, o *Doña Juana Tenorio* de Rafael María Liern de 1876 (amontona promesas de corbatas, gemelos, sombreros, pañuelos, calcetines y calzoncillos para convencer a su amado de que se case con ella), obra que luego serviría de modelo al *Tenorio feminista* de Paso, Servet y Valdivia de 1907. Según Serrano (1996: 25-26), “en todos estos casos, las mujeres son las que tienen el papel *activo* en la seducción acumulativa, con listas de triunfos amorosos incluidas, cometiendo estas Doñas Juanas todo tipo de travesuras”, y así queda cuestionada la superioridad moral de la mujer

En estas obras el resorte generador de la trama es el comportamiento atípico de la protagonista que tiene una concepción materialista del mundo alejado del carácter sentimental de las heroínas románticas. En el caso de *La Herencia del Tenorio*, nuestra Inés trabaja como planchadora, se gana el sustento con sus manos, un valor propiamente masculino (moral utilitaria de todos los personajes) y exhibe una completa

falta de pudor al perseguir a Don Juan por su dinero. En este sentido, el personaje no puede ser más trasgresor y efectivo a la hora de seducir a Don Juan, incitada “por sus benditos millones”. Las “travesuras” que realiza para ello son innumerables, consiguiendo al fin que todos los personajes masculinos la ayuden a conseguir sus objetivos, muy alejados de la salvación del alma inmortal del protagonista.

La obra que nos ocupa responde en lo estilístico a todas las características que según Crespo Matellán (1979: 111-118), aparecen en las parodia: reducción cuantitativa de su modelo, afectando a la extensión de la obra y al número de los personajes (los siete actos del drama original se reducen a un único acto dividido en dos partes que equivalen a las dos de la obra original y los personajes se reducen a nueve en lugar de los veinte principales de la obra original, suprimiéndose los que no participan directamente en el desarrollo de la acción; deformación del nombre de los personajes basándose en la semejanza fónica, aunque siempre se deja la puerta abierta al reconocimiento (Luis Lejía por Luis Mejías, Rafael Avellanas por Rafael Avellaneda), supresión del apellido de los personajes principales ya que no importa su origen (por ejemplo, Doña Inés Ulloa ya no es más que una simple Inés y sabemos que don Juan se apellida Tenorio porque aparece en el título de la parodia y quizás porque la autora lo conserva por la resonancia e importancia que tiene para su obra); destrucción del decoro: el parodista conserva los personajes y las situaciones de la obra parodiada y realiza la reducción cómica, deformando el lenguaje y las reacciones de los personajes, situándolos en otro contexto y aportando mayor sentido del humor; además se respeta la trama esencialmente, aunque sólo se conservan los elementos dramáticos más relevantes, que van a ser los que se “van a poner en solfa”; por último, se busca una mayor concentración de la acción, teniendo que ser una pieza breve, según los requerimientos del género chico.

La parodia empieza, ya en el título mismo, transparentando la imitación, la degeneración y la hipérbole y de inmediato evoca el recuerdo del modelo, así el título original de Zorrilla “Drama religioso-fantástico en dos partes” queda minimizado en la parodia: “parodia *casi* dramática, *casi* fantástica”. Será la primera ocurrencia cómica de la parodista.

En el argumento de la parodia, Don Juan Tenorio no heredará una cuantiosa fortuna de manos de su tía si no se casa con Inés, pero él antepone su libertad al dinero por lo que se cambian completamente los papeles pasando de ser un conquistador viril que ejerce el asedio con sus conquistas femeninas a ser asediado por una “mujer fuerte” como Inés, alejada del ideal de pasividad, pureza y castidad de la heroína del drama original.

La obra con grandes dosis de humor convierte a Inés en una planchadora, y la sitúa en un entorno que se degrada constantemente con respecto al drama original y es el único espacio escénico en el que se desarrolla la acción. La detallada acotación inicial en la que sobresale los elementos taurinos nos lo describe así:

Sala pobre. Gran puerta al foro y dos laterales.- En el foro derecha, ventana baja y grande.- A la izquierda, y en segundo término, fogón.-En el mismo lugar, más adelante, un gran cesto de planchadora con ropa blanca.- Sillas de paja. - Mesa de madera tosca, y sobre ella un candil encendido.- En la izquierda, último término un trofeo taurino con cabeza de toro, estoque, muletas y banderillas.

Ya desde la escena primera de la primera parte observamos cómo se exageran los elementos escénicos para sorprender al espectador y el romanticismo exaltado de los personajes principales se trueca aquí en el más puro realismo de efecto cómico; desaparece pues en todo momento la espiritualidad de la versificación del drama original y toda la parodia queda inundada del más prosaico materialismo.

En la escena segunda la dramaturga empieza a hacer uso de los elementos metateatrales que aportan modernidad a la puesta en escena: el Don Juan paródico irrumpe en la escena accediendo al escenario con la silla del director de orquesta después de plegar el periódico que estaba leyendo.

En la escena III se parodia la escena del sofá y Don Juan empieza con la famosa frase para destrozarse la belleza y el lirismo de los versos originales:

¡Ah! ¿No es cierto que se ensancha
el alma en esta guardilla,
yo sentado en esta silla,
tú en el cesto de la plancha?
Estos sencillos olores
Del carbón y del espliego;
Esa hornilla en donde el fuego
Brilla con vivos colores;
Esa maceta sin flores
Que aguarda ansiosa el calor
Para brotar una flor
De anémica poesía,
¿no es cierto, lechuza mía,
que no respiran amor?

En todo momento esta escena parodiada conduce a la negación del amor, y Don Juan insiste una y otra vez en que entre ellos no hay nada romántico. El encuentro amoroso de la obra original deviene en un mero intercambio de intereses materiales y Don Juan se muestra desde el principio como un pobre infeliz, débil de carácter y cobarde sobrepasado por las exigencias de su tía.

Así el Don Juan de la parodia trata de convencer a Inés de que lo deje en paz, e Inés no puede resistir el aburrimiento que le provocan sus ruegos y demandas desmoralizadoras.

En las escenas siguientes van llegando sus “supuestos” oponentes, Don Luis y Don Gonzalo, siempre empeñados en contravenir a sus modelos originales al querer empujar a toda costa a Don Juan al casamiento.

En la escena VI Don Juan coge de una oreja a Luis conduciéndole a la puerta. Este gesto apunta contra el código dramático vigente convirtiéndose todos los enfrentamientos entre los personajes masculinos en grescas de corralas, lo que sin duda divertiría mucho a los espectadores del momento. En la escena VII Don Juan solicita ser escuchado por el Comendador, pero éste persevera en su intención de agredirle si no retira su palabra de no casarse. El don Juan paródico, que no ama a Inés intenta comprar al padre para conservar su “santa libertad” y al no conseguirlo se hace con una escopeta y apunta con la culata y dispara a sus oponentes. Don Gonzalo cae cómicamente y Lejía es eliminado de una estocada. Don Juan llama a Ciutti reiteradamente y ante su silencio decide huir cobardemente parodiando de nuevo los famosos versos de Zorrilla:

Llamé a Ciutti y no me oyó,
Y pues la puerta me cierra,
salté del tejado á tierra
que lo intente otro, y no yo.

De nuevo la autora juega cambiando el sentido trágico de los versos por el cómico, procurando alterar mínimamente las palabras para causar la hilaridad. Este recurso se produce tanto más concienzudamente cuanto más famoso es el verso parodiado y por lo tanto más fácilmente recordado por el público que los guarda en su memoria.

Ya en la Segunda Parte la parodista sigue destruyendo la ficción dramática haciendo levantar a los presuntos asesinados, que realmente habían fingido estar muertos. Inés comienza sus “travesuras” y, siempre ayudada por Brígida, incita a los presentes a beneficiarse de esta gran ocasión siguiendo la broma. Brígida se anima y compone cómicamente a los dos hombres cubriéndoles con sábanas y convirtiéndolos en estatuas improvisadas. Se acerca don Juan y huyen dejando a Luis rezagado, arrodillado sobre el fogón encendido de la cocina.

Don Juan repara cómicamente en Luis arrodillado sobre el pedestal del fogón y así el mármol de doña Inés se parodia en la hornilla donde calienta Inés su plancha. Luis, que ha estado en una postura poco cómoda hasta este momento, se mueve; el don Juan paródico que acaba de tocar el cuerpo de Lejía, se sobresalta de susto al sentir calor y lo justifica por el fogón que le sirve.

La escena X desarrolla el encuentro de don Juan con sus dos amigos y el convite a cenar, Don Juan grita a Luis Lejía que ya basta de hacerse el muerto, que le diga a don Gonzalo que venga porque va a sobrar un cubierto. A pesar de toda la farsa organizada, don Juan se da cuenta de lo que está ocurriendo y se erige en héroe. Centellas anticipa su acción siguiente proponiéndole a Avellanas ir a dormir, mientras despacha con el comendador. Aparece don Gonzalo.

En la escena XI Ciutti entra en la escena portando una vajilla y llama la atención cómo el personaje se rebela doblemente, primero ante la propia autora del texto, y segundo ante el propio autor de la obra parodiada:

¡Qué lástima de vajilla!
¡Romperla de un susto, ingratos!
¡No, yo no rompo estos platos,
aunque se empeñe Zorrilla!

Como vemos, siempre Zorrilla aparece implicado en los resortes metateatrales que inundan esta obra. Mientras tanto don Gonzalo sermonea al protagonista en nombre de su tía y le anuncia el famoso “plazo” en estos términos:

*ella me envía a anunciarte
que te otorga todavía
un plazo, hasta el nuevo día,
antes de desheredarte.*

Don Juan quiere asegurarse de que se trata de un espíritu cogiendo la escopeta y concluye la escena con la lenta desaparición de la supuesta estatua de don Gonzalo.

En la escena XII la Inés paródica, tras la ventana, pide a don Juan que descorra la cortinilla, como si fuera una marioneta, y hace de portavoz de la tía de don Juan esgrimiendo el más puro sentido común al tratar de que Don Juan cambie de opinión e intenciones hacia ella:

Tu tía, en su manía
Dice sin cesar un punto,
que ó bien casado ó difunto
te ha de hallar el nuevo día.
Yo se lo cuento a tu tía,
Y a ti prevenirte quiero
Que si eres tan majadero
Que en desheredarte diera
No habrá mujer que te quiera
Por tu cara y sin dinero.

En la escena XIII don Juan previene a Inés para que no caiga desde el tejado y use la escalera y sospecha que sus dos amigos dormidos se han puesto de acuerdo con su tía e Inés. El protagonista está a punto de aceptar el hecho resignándose pero Centellas no está dispuesto a perdonarle y le atribuye haber preparado una escena, al final la escaramuza se solventa sin llegar a las situaciones límite del drama original. La cuestión de vida o muerte de la obra romántico-fantástica resulta demasiado dramática para

una parodia satírico-realista, por lo tanto queda limitada a unas muelas rotas. Se banaliza la muerte, que es el resorte dramático fundamental en la segunda parte de la obra original.

En las escenas XIV y XV, Inés, Brígida, don Gonzalo, Luis y Ciutti aparecen con sábanas. Muñiz inventa estas dos escenas para describir el momento preparatorio del «teatro dentro del teatro» y para seguir dotando de dinamismo y originalidad la puesta en escena. Don Gonzalo ordena a Luis que vuelva al fogón y manda a su hija tras la puerta, Ciutti se mete en un armario. El padre se sienta en el cesto de ropa con la intención de hacer yacente su estatua impostora y así encarna el papel de director-actor de la farsa.

En la escena XVI asistimos al soliloquio de don Juan, quien ya va cambiando de opinión con respecto a Inés e incluso llega a sospechar que tal vez su tía no esté tan desacertada:

¡Y la chica es bonita y hacendosa!
Tal vez mi tía en su manía acierta.
¡Suegro futuro, padre de mi esposa!
No seas dormilón; hombre despierta.

El movimiento escénico se va acentuando cuando Don Gonzalo se despereza y se pone en pie, Ciutti sale del armario y Luis baja del fogón. Don Gonzalo procura asustar a don Juan fingiendo que están en un cementerio y el protagonista le pregunta si lo que están tramando, va en serio o están en Carnaval.

Don Gonzalo fuerza el desenlace ofreciéndole su mano para llevarle al infierno. En la escena última Inés de nuevo toma el mando y les pide a los disfrazados que se quiten los delantales y les conmina a bailar parodiando a los angelitos que rodean a los protagonistas originales. Se profana lo sagrado con bailes a “manera de angelitos” siguiendo el son del tan-tan. La Inés paródica canta su victoria saboreando que al fin será don Juan su marido. Este, a su vez, termina la obra pidiendo la aprobación del público y homenajear a José Zorrilla, el autor original a quien debe el embrión de esta parodia, como homenaje también al discurso original parodiado cuya fama, sin duda, prolonga en los escenarios:

Doña Inés, sí, me has vencido;
en vuestro poder caí;
más es justo que ahora aquí,
pidamos al auditorio
un aplauso aprobatorio,
para el drama de Zorrilla,
y otro para esta sencilla
parodia del gran TENORIO.

Como hemos visto se han invertido todos los signos, reemplazando lo noble por lo vulgar y lo serio por la burla y uno de los elementos más llamativos del proceso tiene que ver con el modo en el que la autora adultera cómicamente verso a verso la mayor parte de la obra original combinándolos con términos populares o jugando ingeniosamente con el doble sentido de las palabras, como señala *El Imparcial* al hablar de “los muchos chistes” de la obra (*El Imparcial*, -Sección de Espectáculos”, 13 de noviembre de 1892, Año XXVI, n.º. 9.157.). De hecho, una de las características fundamentales de esta obra que la distingue de las otras parodias dramáticas de Don Juan Tenorio es la selección de un mayor número de versos originales para su transformación paródica.

Hemos podido comprobar cómo todo queda deformado por la lente paródica: protagonistas, espacio en que se mueven, ambiente que les rodea, que queda referido a la esfera de lo popular. Se actualiza y modifica el cuadro escénico y así parece que la acción no remite a un pasado histórico remoto magnificado sino a un presente tangible e incluso vulgar.

Se trata de una obra marcadamente materialista, ya que el afán de todos los protagonistas se centra con absoluta concreción en los “benditos millones” de don Juan. Según Gies (1994: 306), Muñiz satiriza

el hecho de que la clase media española equipare dinero y amor, o más bien que sustituya esto último por aquello, algo que se relaciona con “la nota burguesa” obsesión de los dramas y de su público en la segunda mitad del XIX. Las corrientes vigentes en la época, de tipo naturalista, no admitían ya realidades fuera del mundo perceptible porque se había liquidado ya el romanticismo, así que esta obrita menor, como todas las demás parodias, dejan fuera toda la religiosidad y las especulaciones racionalistas del Don Juan de Zorrilla.

Por último, merece una especial atención la maestría con la que la autora utiliza los factores metateatrales como táctica predominante en esta obra y que la acerca indudablemente al espectador. El metateatro es “una forma de antiteatro donde la frontera entre la obra y la vida se esfuma [...]” (Pavis 1990:309-310. Con gran ingenio, Muñiz incorpora en su espectáculo el escenario, la orquesta, el autor original, el público y el teatro, adelantándose así a sus coetáneos. En ese sentido va aportando una serie de acotaciones para orientar al director de escena y a los actores, los cuales deben quedar caracterizados por el dominio de los signos paraverbales -tono, ritmo, timbre-, los signos quinésicos -mímica y gestos- y proxémicos -movimientos escénicos- para obtener efectividad cómica, la cual también quedará acentuada por el gracejo de los actores.

De esa manera, la puesta en escena de *La herencia de Tenorio* se convierte en una actividad lúdica, que explota a conciencia los propios resortes teatrales que actualizan la representación y la dotan de modernidad, incluso desde los parámetros de una posible representación en la actualidad. Que este proceso venga de pluma de mujer demuestra el conocimiento del oficio de dramaturga que poseía Adelaida Muñiz y Mas.

BIBLIOGRAFÍA

- Crespo Matellán, S., *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, p. 85.
- Checa Olmos, F.-Fernández Soto, C., “Humor y teatro en el mundo social de la Restauración. Las parodias como ejemplo”, *Gazeta de Antropología*, 28/1 (2012).
- Gies, D.T., *El Teatro en la España del siglo XIX*, New York, Cambridge University Press, 1994, p. 216.
- Granés, S.M., *Juanita Tenorio*, Madrid, R. Velasco, impresor, 1886.
- Muñiz y Mas, A., *La herencia de Tenorio*, Madrid, Imprenta de J. M. Ducazcal, 1892.
- Pina, M., *Juan el perdío*, Salamanca, Ed., Imprenta de Francisco Núñez, 1880.
- Hormigón, J.A., *Autoras en la historia del Teatro Español (1500-1994)*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1996.
- Pavis, P., *Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1990.
- Serrano, C., *Carnaval en Noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, 1996.
- Simón Palmer, M.C., *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Editorial Castalia, 1991.
- Sook-Hwa Noh, “La Herencia del Tenorio”, *Revista de Folklore*, 222, 1999, pp. 96-108.

