

En torno al «Astracán»

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS
Universidad de Valladolid.

Conocido es que el «astracán» es una pieza cómica, ligera, y que su principal cultivador fue Pedro Muñoz Seca. De todas formas, el *Diccionario de la Real Academia* no contempla este significado teatral más que para el derivado «astracanada»:

astracán. (De *Astrakhan*, ciudad rusa del Caspio) m. Piel de cordero nonato o recién nacido, muy fina y con el pelo rizado, que se prepara en la ciudad rusa del mismo nombre. || 2. Tejido de lana o de pelo de cabra, de mucho cuerpo y que forma rizos en la superficie exterior. astracanada. f. fam. Farsa teatral disparatada y chabacana¹.

En este artículo intentaremos filiar este aparente subgénero, a la vez que establecer una mínima tipología que nos ayude a comprender y a definir esta sutil denominación de astracán.

1. LA PALABRA: ORIGEN Y SENTIDO

En el diccionario de J. Casares se define astracán como «piel de cordero recién nacido muy fina y con el pelo rizado. Tela gruesa de lana o de pelo de cabra, que por una de sus caras va cubierta de filamentos largos y rizados». Mientras que astracanada es «obra de teatro ligera; farsa. Dicho o chisme grosero»².

Corominas en su diccionario dice que es «tejido de lana que forma rizos en la superficie exterior», que proviene del francés *astracan* y éste de *Astrakhan*, «grafía francesa del nombre de la ciudad rusa de Astraján, a orillas del Caspio, de donde se importó este tejido», siendo su primera documentación en

1 Vid. *Diccionario de la Lengua Española*, 20 ed. (Madrid, Real Academia de la Lengua Española, 1984) 2 vols.

2 Vid. J. Casares, *Diccionario Ideológico de la Lengua Española* (Barcelona, Gustavo Gili, 1942).

francés en 1895, y en castellano en el diccionario académico de 1925. Como derivado contempla también *astracanada*, que define como «género cómico caracterizado por una acción disparatada con abundancia de juegos de palabras, cuyo principal autor fue P. Muñoz Seca»³.

A pesar de lo que afirma Corominas, la palabra ya existía en inglés en el siglo XVIII:

«Astrakhan (*aestrakaen*). 1766. The skin of still-born or very young lambs from Astrakhan in Russia, the wool of which resembles fur»⁴.

Como vemos, nada nos indican estas definiciones de la palabra sobre la razón que pudo llevar a calificar con este significado el tipo de piezas de las que ahora nos ocupamos. Ni tampoco parecen hacer referencia a un carácter específico de las mismas.

Por otro lado, también en contra de Corominas, si bien el derivado *astracanada* es posterior a *astracán*, las pruebas que hemos recogido apuntan a que con significado escénico, que es el que nos interesa, *astracanada* se empleó antes que *astracán*.

La primera documentación que tenemos data de 1901, cuando José Juan Cadenas dice en un comentario de *El Teatro*:

«Claro es que aún, de vez en cuando, nos sorprende ver que asalta el cartel alguna zarzuela de esas que podríamos llamar del *antiguo régimen*, y cuya representación nos indigna, pero la culpa de esto la tiene cierta parte del público que todavía se divierte con las incongruencias y *astracanadas* de gusto perverso que hemos venido padeciendo largos años»⁵.

Es decir, que *astracanada* se identifica con un tipo de zarzuela correspondiente al último tercio del siglo XIX, caracterizado por su mal gusto. Es lógico suponer que se pueda documentar la palabra ya en los últimos años del siglo XIX, aunque nosotros, desgraciadamente, no la hemos podido encontrar. Lo cierto es que a partir de esta fecha la palabra aparece, con frecuencia, como calificativo, por parte de la crítica, de obras

3 Vid. J. Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Española* (Madrid, Gredos, 1954) 4 vols. En la nueva edición no se ha producido ninguna alteración en el artículo.

4 Vid. W. Little, H. W. Fowler, J. Coulson, S. T. Onions (revised), *The Shorter Oxford English. Dictionary on Historical Principles* (Oxford, Oxford at the Clarendon Press, third edition revised with *addenda*, 1965).

5 Vid. J. J. Cadenas, 'La buena ventura', *El Teatro*, n. 8 (junio 1901). Otro ejemplo posterior es: «Poco a poco las caras risueñas y los semblantes alegres se fueron transformando en gestos de desagrado y demostraciones justificadas de impaciencia, a fuerza de *astracanadas* y escenas sin gracia» (J. A. A., 'Los estrenos. Apolo', *La Correspondencia de España*, 23.XII.1905).

cómicas, siempre como sinónimo de algo disparatado. Así lo encontramos en *Zacalain el aventurero* (1909), donde un personaje dice al comentar un desafío en verso:

«Y la fuerza del consonante les hizo decir una porción de disparates y astracanadas que produjeron el entusiasmo de la reunión»⁶.

J. J. Gabaldón, al hacer en 1914 la reseña de *El verdugo de Sevilla*, afirma:

«A las obras que hoy se señorean de los escenarios, para que todo sea absurdo, se las llama "astracanadas" o "gansadas"... ¡Como si el ganso no fuera animal discreto y Astracán una ciudad laboriosa y respetable!»⁷.

La primera vez que encontramos la palabra *astracán* para referirse a una obra es la reseña de R. R. en *El debate*, ante el estreno de García Álvarez y Casero, *Las cacatúas* (1911):

«¡Por Dios, señor Casero, no vaya a ahogar en astracán su vis cómica!»⁸.

Ya en estos años se asocia a este tipo de obras la palabra *retruécano* y a los autores se les tacha de *retruecanistas*⁹.

Los caracteres más invocados a la hora de hablar de las obras de astracán son los siguientes: deformación y exageración de la realidad, a la que se descoyunta para obtener de ello el mayor efecto cómico, junto a la utilización de retruécanos constantes.

Díez-Canedo, en un artículo del año 1916, define el subgénero como sigue:

«La astracanada es una degeneración de lo que en tiempos de Ramos Carrión y Vital Aza se llamó juguete cómico. Aquellos autores se preocupaban de la construcción de la obra. Sabían buscar efectos y escalonar situaciones y no abusar de los vocablos. Después, como en todas las artes, ha ocurrido, la ornamentación se fue comiendo las líneas constructivas; redujose el asunto a la absoluta sencillez; el nudo, en cambio, se complicó y enrevesó de un modo inverosímil (...); el chiste se enseñoreó del diálogo y se inició en el nombre que el autor ponía al personaje. (...). La cuestión es pasar el rato. (...). Los autores no se proponen hacer obra seria, es decir, obra literaria, porque la literatura

⁶ Vid. P. Baroja, *Zacalain el aventurero*, 9 ed. (Madrid, Espasa-Calpe, 1977) p. 69.

⁷ Vid. J. J. Gabaldón, 'Anoche en la Comedia, *El verdugo de Sevilla*', *La Nación* (5.XI.1914).

⁸ Vid. R. R., 'Los estrenos', *El Debate* (20.XII.1911).

⁹ Vid. Interino, 'Teatro de la Comedia: *Genio y figura*', *El Heraldo de Madrid*, (17.XI.1910).

es algo serio. Tampoco, pues, la crítica tiene nada que hacer aquí, por lo menos la crítica literaria. La crítica social, ya es otra cosa»¹⁰.

Estas palabras de Díez-Canedo añaden a lo ya dicho algunas precisiones sobre el modo de construir la pieza, afirma que se trata de subliteratura y que sus orígenes están en el juguete cómico desarrollado por Ramos Carrión y Vital Aza. El punto siguiente tratará de demostrar esta acertada sugerencia del crítico de *El Sol*.

Por último, queremos señalar otro significado de astracana, entendida como obra grosera o de un verde subido —uso que recogía el diccionario de Casares, como vimos anteriormente—. Esta es una acepción esporádica ya que se prefería hablar de sicalipsis o género sicalíptico:

«Con un lleno formidable se estrenó anoche una revista (o astracana), libro de García Alvarez y López Monis, música del maestro Barrera (...). La obra está hecha a base de chistes y los hay para todos los gustos y de todos los colores»¹¹.

A modo de conclusión queremos apuntar lo siguiente. Astracana aparece en boca de los críticos antes que astracán. Las primeras documentaciones que hemos encontrado son en 1901 y 1911, respectivamente, aunque hay que pensar que es lógico que existiesen años antes. Se siente a este tipo de obras como algo conocido, identificándose con producciones del género chico¹². A partir del año 1914, en el que se inicia una campaña en la prensa contra el género cómico que tendrá su culminación en 1917 con el estreno de *El último Bravo*, de E. García Alvarez y P. Muñoz Seca, se generaliza la palabra astracán para designar piezas de Muñoz Seca, Pérez Fernández, García Alvarez, Arniches, Paso, Abati... Siempre se asocia el subgénero a sainetes, juguetes, disparates, aventuras cómicas, humoradas, etc., obras en las que predomina lo disparatado y que utiliza como recurso más constante el retruécano¹³.

10 Vid. E. Díez-Canedo, *Artículos de crítica teatral* (México, J. Mortiz) vol. III, pp. 244-45.

11 Vid. A. Otón, 'Obras y cómicos', En *Magic Park*, *La Mañana* (2.II.1914).

12 Cf. J. Estrañi, en su *Autobiografía humorística* (Madrid, Viuda de Pueyo, 1919) asegura, refiriéndose a una obra suya estrenada en el siglo XIX, lo siguiente: «Por último escribí una humorada con el título de *Pepe y Telesforo*, para hacer una infinidad de astracanas en escena, el popular Telesforo Martínez y yo» (p. 69).

13 La multiplicidad de designaciones, sobre todo en el teatro cómico de finales del XIX y principios del XX, esconde la falta de separación entre muchos subgéneros. Según García Lorenzo existe una gran anarquía a la hora de encuadrar un autor su obra dentro de un género o subgénero teatral determinado: «Hasta el Romanticismo, inclusive, se observa un criterio nunca excesivamente rígido,

Tal vez se utilizó la palabra astracán por la similitud entre la apariencia basta de la prenda de este tipo y la vulgaridad y confección desaliñada de estos productos cómicos. Otra razón puede estar en la sensación de algo grotesco y extraño que podría producir una persona vestida con un abrigo de este tipo de piel, alejado de la moda del momento; sensación que encaja muy bien con los astracanes, donde lo grotesco y lo anormal son definitorios. De ahí que la mayoría de los cronistas escribiesen la palabra con *k*, para designar una obra tan exótica o disparatada como un ruso, vestido al estilo de su país, en un escenario español.

2. EL SUBGÉNERO: FILIACION

2.0. No vamos a entrar ahora en una discusión teórica sobre los géneros literarios, ni sobre existencia o no existencia¹⁴. Lo que nos interesa señalar es que géneros y diacronía es algo inseparable, que el género es una marca que «ha de atenerse a una serie de reglas esperables por el lector que verifica ese acto de la palabra literario», y que el género es histórico y nace en un momento y a partir de otro género pre-existente¹⁵.

En principio podemos decir que el astracán es un subgénero histórico que pertenece al tipo drama, pero con estrechas concomitancias con otros subgéneros como el sainete y el juguete cómico. El astracán, aunque sus perfiles no estén claros ni para sus mismos cultivadores, era reconocido por la crítica y el público como algo diferente a lo anterior, pero íntimamente relacionado con la tradición inmediata.

pero a partir de las obras que surgen en el llamado teatro post-romántico la anarquía se acentúa. Esas piezas, en un porcentaje muy elevado del género cómico, son multicalificadas como adjetivos jocosos, mientras lo que llamaríamos el teatro serio —tragedia, drama, etc.— también es determinado abundantemente, aunque sin la proliferación que observamos en el teatro cómico. Leídas y comparadas muchas de las piezas consultadas, podemos afirmar que no hay un criterio en el que coincidan los autores: lo mismo o muy semejante es, temática y estructuralmente, un *Aproposito*, que un *Boceto de comedia*, una *Charla popular*, un *Enredo* o una *Humorada*; únicamente encontramos en la tragedia cierta uniformidad, lo que no impide que haya *tragedias jocosas, grotescas, populares, etc.* (L. García Lorenzo, 'La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX', *Segismundo*, 1967, nn. 5-6, pp. 191-92).

¹⁴ Vid. a este respecto los trabajos de M. A. Garrido Gallardo, 'Los géneros literarios', *Estudios de semiótica literaria* (Madrid, CSIC, 1982) pp. 91-129 y 'Notas sobre el sainete como género literario', AA.VV., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Madrid, CSIC, 1983) (Anejos *Segismundo*, n. 4) pp. 13-22, donde se trata de este tema con la bibliografía fundamental.

¹⁵ *Ibid.*

2.1. *Sainete, humorada, juguete; entremés..., astracán.*

El juguete es definido por G. Bleiberg como:

«Breve obra dramática, generalmente de carácter cómico; a veces se intercalan números cantables, y entonces el "juguete cómico" pertenece al "género chico", manifestación del teatro lírico nacional; modernamente se han escrito también "juguetes cómicos" en dos y tres actos»¹⁶.

El origen del juguete está en el entremés y en la tonadilla a sólo del siglo XVIII. Ya aquí las seguidillas o tiranas finales pidiendo el aplauso del público dicen explícitamente que allí terminaba el *juguete* o la *humorada*. Por ejemplo, en *El ciego* (Rosales, 1767) se lee:

«Y pues a ser gracioso
hoy he venido,
vamos a la tarea:
vaya el oficio.
Que voy al punto
a divertirlos,
no con formas tonada.
sí con un juguetito».

La *Tonadilla a solo para la Señorita Maria del Carmen* (Laserma, 1778) comienza así:

«Cantaros quiero
un juguetillo».

O en *La obligación de la Pérez* (Esteve, s.a.) la actriz, después de unas coplas, decía:

«A las seguidillas
prestad atención,
que como es juguete
no son de invención».

Lo mismo sucede con *humorada*:

Esta *humorada* pase
sólo por chanza».

(*La folla de María
Antonia*, de Esteve).

«Unas seguidillas breves
darán fin a la *humorada*»

(*Los maestros de la
Ronquillo*, de Esteve).

¹⁶ Vid. G. Bleiberg, *Diccionario de Literatura Española*, 4. ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1972) p. 502.

«Aplaudid la humorada
si os ha gustado»

(*La maja y el andaluz.*
de Laserna).

Son todas ellas piezas mínimas, prácticamente sin argumento, basadas en un juego, un divertimento, un chiste ¹⁷.

El término juguete proviene, como es obvio, de jugar. Se trata de un juego. Es una pieza muy corta, en su origen, que desarrolla un mínimo argumento gracioso. En el siglo xix la obra se extiende hasta alcanzar la duración de un acto.

Este tipo de piezas fue muy usado en el siglo xix, en el último tercio, para ser más exactos, y tuvo como cultivadores más importantes a Vital Aza y a Tomás Luceño. Según dice Deleyto y Piñuela, estas obras tenían por función el ser

«un desahogo, un sedante de higiene espiritual —como siglos antes las loas y las jácaras y los bailes, entremeses y sainetes—, sin los cuales el público no hubiera soportado tantos dramones escalofriantes, sin perturbar sus sueños con agitaciones y pesadillas» ¹⁸.

pues, justamente, después de estos dramas patéticos era cuando se representaban.

El juguete cómico, para nosotros, no está claramente delimitado del sainete. En el juguete podemos encontrar idénticos ambientes y similares tipos que los que encontramos en el sainete. Si en las obras de Aza y Luceño tenemos sablistas, gorriones y parásitos, en las de Arniches, García Alvarez y Muñoz Seca hallamos el fresco. Los autores, en suma, no parecen distinguir bien las diversas etiquetas. La mayor diferencia entre ambas puede venir marcada por el menor costumbrismo empleado en el juguete y que no se suelen usar en él los típicos versos finales, en los que el escritor pide perdón por las faltas cometidas; en el resto de las piezas son idénticas. Pero, incluso, en esto de los versos finales, en los que se pide una palmada, las formas se fueron acercando, de lo que es buen ejemplo Muñoz Seca, que en sainetes, entremeses y juguetes introduce esta convención ¹⁹.

17 Vid. J. Subirá, *La tonadilla escénica*. II, *Morfología literaria. Morfología musical* (Madrid, Tipografía de Archivos, 1929) pp. 38, 39, 41, 50, 51 y 57 respectivamente.

18 Vid. J. Deleyto y Piñuela, *Estampas del Madrid teatral fin de siglo* (Madrid, Calleja, s.a.) vol. I, p. 313.

19 Para comprobar este aserto véanse las primeras obras de Muñoz Seca. En nuestra tesis doctoral, *El teatro de Pedro Muñoz Seca* (Universidad de Valladolid, 1985. Inédita), distinguimos tres épocas en la producción muñozsequiana: 1, hasta 1913; 2, de 1914 hasta 1911, y 3, de 1931 a 1936.

Pero también comedia y juguete entraban en confusión en la mente de estos escritores. Júzguese, por ejemplo, *La Praviana*, de Vital Aza, a la que denomina su autor «comedia en un acto y en prosa», pero que no es más que un juguete. Dos viudas, doña Purificación y Julia, tía y sobrina, van a Oviedo; porque la segunda sabe que un ingeniero del que está enamorada va a trabajar allí. Se encontrarán, así, en la casa de un peón caminero con don Luciano y Ricardo, tío y sobrino respectivamente. Julia se hace pasar por una campesina y encandila a don Luciano, que se oponía a las relaciones de su sobrino, sin conocer a la muchacha. Eliminado el problema, tenemos abierto el final de la obra con la boda a la vista.

La obra se basa en un doble equívoco, productor de situación cómica y que permite el final feliz: Don Luciano confunde a doña Purificación con la enamorada de su sobrino y a Julia con la hija del peón caminero, pidiéndosela a éste en matrimonio. El pretendiente de Ramona, la hija verdadera del peón, es rechazado por esta razón. Al final el equívoco se deshace y la doble boda se lleva a cabo, con la posibilidad de una tercera, la de Luciano y Purificación. Se pide un aplauso para la obra y que se disculpen los errores.

En fin, se puede observar al final del siglo XIX un teatro cómico que no distingue perfectamente entre juguete, sainete, entremés e, incluso, comedia. Estas obritas utilizan similares argumentos, situaciones, personajes y recursos. Por ejemplo, en la obra de Aza, *Zaragüeta*, tenemos un personaje, Carlos, que será más tarde el fresco de las creaciones de Arniches, García Álvarez o Muñoz Seca. Otros personajes típicos, que reencontramos en los astracanes son: el pueblerino, los tipos regionales —con sus hablas correspondientes—, el criado avisado y gracioso, remedo de sus antepasados auriseculares... Los recursos cómicos del juguete y otras piezas cómicas décimonónicas los volveremos a encontrar en el astracán. El retruécano y el equívoco que tanto censura Díez-Canedo en Muñoz Seca, se da en cantidades similares en los autores cómicos del XIX, alguno tan forzado como el que sigue, tomado de *La Gran Via*, de Ramos Carrión:

«Y pienso que mi apellido
me pusieron a propósito
para obligarme al trabajo.
si he de evitar el sonrojo,
siendo Pérez, de que puedan
decir que soy Pérez-oso».

En suma, el género chico, y en particular el juguete, es la base del astracán²⁰. El juguete, que no pasaba de los dos actos en el siglo XIX²¹, alcanzará los tres con Muñoz Seca, siendo astracán.

Pero, hay otro tipo de obra décimonónica, similar al juguete, pero más burda. Se caracterizan por el predominio de la farsa y el retruécano constante, dejando de lado, prácticamente, el juego de situaciones; por una gran inverosimilitud y por la complicación en el argumento y de los equívocos. Estas obras se denominaban disparates, apropósitos, juguetes u obras de Pascuas, precisamente porque se representaban al filo de la Nochebuena. Miguel Echegaray fue un buen ejemplo de cultivador de las mismas (*La señá Francisca, Viajeros de Ultramar, ...*)²². Las obras de Pascuas, a pesar de su truculencia e ilógico argumento, eran bien acogidas por el público e, incluso, por la crítica, más amables en esos días festivos ante cualquier exceso. Si bien se levantaron algunas voces contra ellas, como las de Yxart²³ y las de muchos críticos de principios del XX, pues encontramos todos los años, en las mismas fechas, estrenos con este rótulo hasta bien avanzada la primera década de nuestro siglo.

2.2. Enrique García Álvarez, creador del astracán

Muñoz Seca siempre negó que fuera el creador del astracán, aunque tanto en su época como más tarde se le otorgó ser no sólo el máximo cultivador del subgénero, sino también su creador. Por otro lado, Muñoz Seca no designó a ninguna de sus obras con esta denominación. Entonces, ¿cuál es el eslabón que une las piezas décimonónicas con las producciones del escritor andaluz? ¿Quién fue el inventor del astracán? Tra-

20 Muñoz Seca conocía muy bien este teatro, se educó con él. Un ejemplo claro de esto lo obtenemos si comparamos *Doce retratos de seis reales*, de Miguel Ramos Carrión, y *Tentaruja y compañía*, del escritor andaluz. Aquí, Muñoz Seca, consciente del modelo, pasa del andalucismo al madrileñismo. La obra de Ramos nos presenta una serie de tipos: el señorito y la señorita tonta, el soldado (bruto e inculto), la mujer dominante que no cesa de hablar, el chulo y la infeliz que lo mantiene (la ribeteadora). El escritor gaditano hace lo mismo y en el mismo lugar, la casa de un fotógrafo, dibujando los tipos siguientes: los «barbianes», un soldado de infantería, una coqueta y un guardia de orden público. La obra está construida de idéntica manera, sobre la base del equívoco.

21 En caso de que el juguete tuviese dos actos pasaba a ser espectáculo completo y dejaba de ser un relleno en la función. Cf. M. Muñoz, *Historia del teatro en España*. I, *El drama y la comedia* (Madrid, Tesoro, 1965).

22 También Tomás Luceño, en algunos sainetes, nos parece muy próximo a este tipo de comicidad (*El ilustre enfermo*).

23 Cf. J. Yxart, *El arte escénico en España* (Barcelona, La Vanguardia, 1894-1896) 2 vols.

taremos ahora de demostrar que este subgénero fue fijado y cultivado por Enrique García Álvarez y sus colaboradores.

En 1902 Enrique García Álvarez, en compañía de Antonio Casero, estrenó *La boda*, un sainete lírico que trataba de reflejar los tipos madrileños. El argumento es simple: una muchacha abandonada por su amante procura perturbar la boda de éste con otra chica; de aquí se derivan todas las situaciones cómicas de la obra. Si bien no se puede negar que *La boda* sea un sainete, los recursos empleados en ella la emparentan con el astracán. Así, los chistes y disparates referentes a la técnica²⁴:

ELOY. —Y todavía no he explotado yo la electricidad; pero tengo una idea aquí surgida, referente a un collar mecánico con ramificaciones eléctricas pa la desaparición de la tuberculosis numática por el estornudo artificial, que me sonrío yo de la cuadratura del Círculo... de Bellas Artes. (Escena III).

Otros recursos son los retruécanos constantes (cuadro 3º) y los apellidos cómicos, recurso de larga tradición en nuestro teatro, por ejemplo: Ulzurrum y Bergamochea.

La edad de hierro (1903), denominada «pasatiempo cómico-lírico», escrita por Carlos Arniches, E. García Álvarez y Asensio Más, con música de Hermoso y García Álvarez, y estrenada en 1905, es un claro ejemplo de astracán. Veamos el argumento: un padre irascible y explotador, metido a empresario de un teatro, tiene a su hija como base de la compañía; pero ésta quiere casarse con el autor de *La mariposa*. El empresario y padre se enfurece y comienza a dar palos al enamorado. Cesada la paliza, obliga a su hija y al resto de los actores a ensayar una obra. Una vez terminado el ensayo, la hija decide fugarse con el novio y le cita en la sastrería. El padre les sorprende, de nuevo, dando al pretendiente un sonoro golpe. El maltrecho galán entra otra vez en la sastrería y, al oír que se acerca el empresario, con la ayuda del aprendiz, se mete en una armadura. Desgraciadamente, antes de que pueda desembarazarse de ella, se la llevan dos mozos de cuerda al teatro porque es necesaria para la función. Rueda la armadura por las escaleras. La chica se desmaya. En el trayecto los mozos hacen una parada en la taberna, dejando al enamorado en la calle. Un joven que viene a rondar a la novia comienza a pitorrearse del autor de *La mariposa* y de la triple que la representa. El protagonista lo retiene hasta que viene el empresario, que apalea al joven. Los mozos han cogido una hermosa melopea y, dando traspiés,

24 Este tipo de chiste será muy utilizado por el astracán.

se llevan la armadura hasta el escenario. Cuando se va a estrenar la obra, el padre cae en la cuenta de la fuga de los novios, que condicionan el estreno de aquélla a que el padre dé el consentimiento a la boda, y así lo hace.

Hemos descrito prolijamente el argumento para que se pueda comprobar lo que es un astracán: inverosimilitud y situaciones «traídas por los pelos»; a la acción principal se subordinan multitud de episodios que enmarañan el discurrir de la obra; tono de farsa; retruécanos constantes.

Veamos cómo son los retruécanos de astracán por medio de varios ejemplos:

En *La Venus de piedra*, un señor se llama Carrillo y tiene dos hijos. Un amigo, al saberlo, exclama:

—«¡Hombre! ¡Qué oculto tenías que tienes dos Carrillos!»²⁵.

En *Genio y figura* (1910):

—«Vengo del muelle... del muelle lecho».

—«Yo he tenido hambre, pero nunca me ha faltado un tenedor...».

[Alude el personaje a un tenedor de libros].

A un individuo le han dado un botellazo en la cabeza durante una juerga:

—«Asistiendo a esas francachelas, se expone usted a que le señalen con el dedo.

—Prefiero ese modo de señalar...».

A un sujeto se le cae del bolsillo una breva (cigarros) en el momento en que, aludiendo a una cosa que desea y que no tiene posibilidad de realizarse, exclama:

—«¡No caerá esa breva!».

Varios contrincantes se pegan en una oficina, se derrama un frasco de goma, y uno de aquéllos, al verse untado, grita:

—«¡Me han pegado!» [por la goma, claro está]²⁶.

25 Es obra se estrenó en Apolo en 1914 y la escribió García Alvarez en colaboración con Antonio López Monis.

26 *Genio y figura* se estrenó en el Teatro de la Comedia el 16 de noviembre de 1910. Sus autores fueron García Alvarez y Antonio Paso.

Chistes y obras de este tipo son calificados así:

«Cada chiste es laborioso, como un parto, y cada situación un testimonio de lo inverosímil»²⁷.

Julio Milego define *Genio y figura* del siguiente modo:

«Un enorme disparate, una bufonada sin límites, un amontonamiento de chistes, unos finos, otros de sal gruesa, que imperiosamente obligan a reír aún al más hipocondríaco. Es una serie de escenas inverosímiles, confeccionadas únicamente para buscar el estallido de la carcajada, echando mano de toda clase de recursos, por extraños que sean»²⁸.

2.3. *Un personaje: el fresco*

El fresco es un personaje característico del teatro que escribieron en colaboración Carlos Arniches y Enrique García Álvarez, muchas de cuyas producciones debemos considerar astra-canadas. Paso, Abati, López Monis, Asensio Más..., utilizan, también, este personaje, que será una constante en la producción muñozsequiana.

Por supuesto que ellos no son los inventores del tipo, heredero del pícaro y representado en el siglo XIX por el cesante sinvergüenza y sablista (*El señor Gobernador*), o por el Tenorio del sablazo, Carlos en *Zaragüeta*, de Ramos Carrión y Vital Aza, y reiterado constantemente en los productos de género chico.

A partir de 1903, en que E. García Álvarez y C. Arniches escribieron *El terrible Pérez*, aparecerán una serie de piezas firmadas por los mismos autores cuyas características podemos resumir en: situaciones inverosímiles o absurdas, elementos sainetescos, comicidad producida a base de retruécanos, complicación argumental y utilización del fresco como protagonista. Algunos ejemplos serían: *El iluso Cañizares* (1905), *El pobre Valbuena* (1904), *Mi papá* (1910), *El método Górriz* (1909), *Gente menuda* (1911), *El «trust» de los Tenorios* (1910), *El príncipe Casto* (1912), *El fresco de Goya* (1912), *El cuarteto Pons* (1912)...

Similares a éstas serían las colaboraciones de E. García Álvarez con otros escritores: *Genio y figura*, con Antonio Paso; *¡Hasta la vista!*, con López Monis; *La catástrofe de Burgos*, con Antonio Casero; *El maestro Vals*, con Polo, o *Los hijos de la Calle*, con Plañiol.

²⁷ Vid. Interino, 'Teatro de la Comedia. *Genio y figura*', *El Heraldo de Madrid* (17.XI.1910).

²⁸ Vid. J. Milego, 'Bombos y palos. Comedia *Genio y figura*', *El Radical* (17.XI.1910).

Veamos algunos ejemplos de las colaboraciones entre el alicantino y el madrileño.

En *Mi papá*, el fresco es don César Benavides, ilustre desocupado, gran caballero de la orden de la gorronería, que por un puñado de pesetas se presta a pasar por padre de un joven que no podría contraer matrimonio sin el fingido consentimiento del autor de sus días. Pero don César se halla tan a gusto en su papel, bien comido y hecho un señor, que ya no hay medio de sacarle de la familia, hasta el punto que el joven esposo teme que su padre efectivo pueda presentarse y descubrir la combinación. Cuanto ocurre entre don César, para sostener su posición en la casa, y su amigo, para quitárselo de encima, constituye toda la trama del juguete.

Górriz, profesor de conquistas amorosas, ha puesto una academia de piropos para jóvenes cortos de genio, pusilánimes y tímidos; será burlado por un discípulo que parece tonto y hace la corte a su esposa.

Una *cocotte* y actriz sin empleo necesita recurrir a todos los medios posibles para conquistar a un conde guapo y rico. Para lograr sus objetivos se lleva al extranjero a un antiguo compañero suyo, fresco de oficio, para que se haga pasar por príncipe. El fresco se dedica a comer todo el día, pues no sabe cuándo terminará la farsa y no quiere que le coja con el estómago vacío. Tal es el argumento de *El príncipe casto*²⁹.

El fresco de Goya no es otro que un conquistador presuntuoso y ridículo, además de gorrón, que acaba siendo víctima de sus propios manejos³⁰. Goya se declara a una mujer que sea de su gusto, la engatusa con la idea del matrimonio inmediato y, en el momento crítico, la abandona pretextando que ya está casado. Su argumento es que él se creía viudo, pero días antes de su boda recibe un telegrama donde su mujer le anuncia su regreso. En esta ocasión no le servirá para nada la estratagema.

Similares a esta última obra son: *El pobre Valbuena*, *El iluso Cañizares*, *El terrible Pérez* o *El «trust» de los Tenorios*.

29 Los críticos al tratar de esta obra la calificaron de astracanada y a nuestros autores de «Reyes de la astracanada». Vid. R., 'Los estrenos. El Apolo', *El Debate* (15.II.1912) y El hombre que ríe, 'Ante el escenario', *España Libre* (15.II.1912). Por otro lado, este típico representar al fresco siempre hambriento y tratando de satisfacer su deseo de comer, en caracterización similar a la del pícaro.

30 Kurro Castañares asegura que la obra es un astracán: «*El fresco de Goya*, título definitivo para una obra de astracán, justificó enseguida el planteamiento de la misma...» (*España Libre*, 23.II.1912).

Después de esto, creemos que se abre paso la idea de que García Alvarez, con la ayuda de Arniches, fue el creador del astracán, que tuvo tan feliz cultivador en Muñoz Seca. Torrente Ballester opina de otra manera cuando asegura que fue Arniches de quien se deriva el astracán:

«Lo protesto de Arniches, un punto más allá en su disolución oriina el astracán, el teatro de Arniches sale el teatro de Muñoz Seca y sus colaboradores»³¹.

Esta afirmación es válida, empero, en el sentido que subraya el valor caricaturesco de la producción muñozsequiana, en particular, y del mismo contenido en las obras de astracán, en general. Para nosotros el teatro de Muñoz Seca parte no sólo de Arniches y García Alvarez, sino también del teatro cómico del siglo XIX, como anteriormente hemos mostrado. En general, Muñoz Seca y los otros autores, cómicos del primer tercio del siglo XX parten de dos vías para hacer sus comedias: una que hunde sus raíces en los más populares sainetes y juguetes cómicos del diecinueve (género chico) y otra que se alimenta de las traducciones del teatro de *vaudeville*, Labiche y Feydeau, que les proporcionan una particular fórmula teatral, a la vez que asuntos para sus obras³².

Si hubo un creador del astracán y no un conjunto de comediógrafos que hacía un teatro muy parecido —hasta el extremo de que si no conociésemos la firma sería muy difícil establecer una autoría—, pensamos que fue García Alvarez que, como se puede observar, aparece constantemente en estas páginas asociado a diversos colaboradoras.

Genio y figura, estrenado en 1910, nos presenta a Bedoya, tenorio cincuentón que quiere casarse con una cupletista. El hijo de éste y su suegro quieren impedirlo. Este último se enamora también de la cupletista, aunque todo se arregla al final.

En *¡Hasta la vuelta!* (1907) nos encontramos de nuevo con el cesante famélico que tiene que ingeniar para poder ir tiran-

31 Vid. G. Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, 3 ed. (Madrid, Guadarrama, 1968) p. 73. De igual manera se expresaba E. Díez Canedo en 'Panorama del Teatro Español desde 1914 a 1936', *Hora de España* (1938) pp. 28-29: «Tiene defectos [Arniches], que se han convertido en gérmenes de corrupción para sus imitadores y continuadores. Los más importantes son la arbitrariedad en lo cómico y una tendencia moralizadora, capaz de convertirse en prédica. La arbitrariedad en lo cómico se refiere a los tipos absurdos, a las acciones disparatadas y al descoyuntamiento del lenguaje: todo ello encuentra expresión en las piezas más célebres de don Pedro Muñoz Seca».

32 Cf. L. C. Pronko, *Eugène Labiche and Georges Feydeau* (Hong Kong, The McMillan Press Ltd., 1982). En esta obra se estudian los temas y formas de los vaudevillistas franceses.

do con el sablazo de cada día. *El maestro Vals* es una nueva edición de *El terrible Pérez*. *La catástrofe de Burgos* se basa en las mentiras que tiene que urdir Burgos para que su mujer no se entere de que ha pasado toda la noche en compañía de mujeres libidinosas y de su amigo de la niñez, un fresco, que es el que complica toda la obra.

En *Los hijos de la Calle* ya encontramos el astracán desde el título, basado en un equívoco. La Calle es un profesional de vivir a costa de los demás. Un amigo de éste publica en un periódico un relato conmovedor, al que nada le falta para que las gentes se apresuren a enviar sus donativos: la desesperada situación de un matrimonio a punto de perecer de hambre junto con sus siete criaturas. Unas señoras que leen este escalofriante cuadro hacen una colecta y recaudan tres mil pesetas. Pero el júbilo de la Calle se ve empañado: tiene que dedicarse a buscar siete niños porque las caritativas damas han manifestado su deseo de ser portadoras del donativo y de comprobar por sí mismas tanto infortunio.

En suma, todo parece apuntar a que, efectivamente, García Álvarez sea el creador del subgénero, aunque no se puede dejar de lado la evidencia de que otros autores lo practicaron al mismo tiempo, pero, casi siempre, en colaboración con él.

El primer astracán de Muñoz Seca data de 1911, *El modelo de virtudes*, seguido en 1912 por *Trampa y cartón*, escrito en compañía de Pedro Pérez Fernández. En 1914 comienzan sus colaboraciones con Enrique García Álvarez: todas del mismo subgénero³³.

Por último, queremos apuntar la posibilidad de que el subgénero naciera en la catedral del género chico, en Apolo, y de la mano del actor Emilio Carreras, pues no nos parece una simple casualidad que en este teatro y encarnadas por este autor se estrenasen la mayoría de las obras de Arniches y García Álvarez, y entre ellas: *El terrible Pérez*, *El pobre Valbuena*, *El ilustre Cañizares*, *El pollo Tejada*, *El distinguido «sportman»*, *El método Górriz*, y otras más.

33 Cuenta J. Montero Alonso, con motivo del estreno de *Trampa y cartón*, que: «En un entreacto, E. García Álvarez, que asiste al estreno, dice en el vestíbulo a grandes voces, entre un corro de amigos: 'Triunfa lo nuestro!'» (*Pedro Muñoz Seca. Vida, ingenio y asesinato de un comediógrafo español*. Madrid, Ediciones Españolas, 1939, p. 68).

3. EL ASTRACAN MUÑOZSEQUIANO

3.1. ¿Cómo se construye un astracán?

En *El sueño de Valdivia*, que denomina sainete y que de sainete no tiene nada, Muñoz Seca nos va a retratar a su colaborador y amigo Enrique García Álvarez, a quien dedica la obra —«Al maestro Enrique García Álvarez, su discípulo y hermano. El autor»—. Y, tal vez, esto del retrato es lo que le obliga a poner el rótulo de «sainete». La obra es un simple juguete cómico o, si se quiere, un astracán paródico, con una figura cómica como centro, Valdivia, impenitente dormilón y extraordinario holgazán (al igual que fue García Álvarez, del que refiere Diego de San José³⁴ que solía pasar muchos días completos en la cama, llegando hasta no salir de casa en siete meses). En cierta forma Valdivia (=García Álvarez) viene a definir la tipología más habitual del autor cómico. De esta forma, Valdivia, que es muy conocido por su extraordinaria *vis* cómica, es visitado continuamente por diversos escritores que quieren colaborar con él; única manera de que él mismo escriba algo, aprovechándose de su genio. Poco a poco, consigue alejar a los inoportunos, a fin de poder descabezar un sueño, pero un novel escritor le leerá una obra y no le dejará descansar. Las situaciones cómicas se producen de dos maneras: por los intentos de Valdivia de dormir y el de los visitantes por no dejarle hacerlo, y por los chistes que Valdivia hace continuamente al colaborar en el perguenio de las obras que le traen los visitantes.

En una parte de la obra se caricaturiza al mismo astracán y al sistema de colaboraciones, dándonos un esquema característico de lo que entendía nuestro autor por este tipo de piezas. Uno de los colaboradores dice que hay que hacer una obra que sea «una revista con zócalo de sainete y friso de astracán»³⁵. Y le van a ir explicando el argumento pensando por ellos, al que Valdivia irá añadiendo los chistes:

TOMAS —(...) El primer cuadro es un parque de Artillería.

VALDIVIA. —Muy bien.

TOMAS. —En el centro de la escena hay un cañón monstruo, un mortero enorme, cuya prueba va a practicarse. Coro de artilleros que caran el cañón. Este cañón es colosal, este cañón es sin igual, cuando dispara este cañón, seguramente hará plom, plom, etc., etc.

... ..

34 Cf. D. de San José, *Gente de ayer* (Madrid, Reus, 1952).

35 Vid. P. Muñoz Seca, *Obras Completas*, 2 ed. (Madrid, Fax, 1954) I. p. 624. El resto de las citas corresponden a esta edición.

TOMAS. —Bueno, cargan el mortero, se van los soldados, porque el mortero se dispara eléctricamente; queda la escena vacía y entra Revilla, un fresco, que viene huyendo de esos tíos brutos que dicen que le van a majar, se mete en el mortero; en esto dispara y, ¡cataplúm!, sale Revilla por el aire, atraviesa los espacios y cae en la Luna. ¿Qué te parece?

VALDIVIA —Espérate. No me gusta lo de la Luna. Mejor... Aguarda; sí, en Marte.

RAMON —Da lo mismo.

VALDIVIA —Lo digo porque es un chiste.

... ..

VALDIVIA —(...) que cayendo en ese planeta, cuando Revilla se entera dónde está, puede decir: «¡Caray, cómo va el tiempo! Salí pitando hace un momento, que era domingo, y ya estoy en Marte». [*Rien los tres*]. Y puede añadirse: «Y eso que he venido disparado». [*Nuevas risas*].

TOMAS. —Apunte eso, Ramón. (O.C., I, pp. 624-25).

Es decir, el chiste es el centro de todo este tipo de obras, toda la acción y la trama se supedita a la búsqueda del efecto cómico, y esto era lo que criticaba Díez-Canedo, que añadía que en Aza y Carrión había al menos una línea argumental. La construcción y la lógica no existen, pues lo principal es la carcajada. Y, por lo que apunta, el fresco es un elemento de estas piezas, con una función determinada: producir efectos cómicos.

3.2. *Diversos tipos de astracanes*

Tal vez sea éste el momento de definir el astracán, después de todo lo que hemos visto. Para ello, tenemos que hallar la intersección de todos los astracanes que hemos considerado, pues ello será lo común a todos y, en suma, la esencia de este subgénero. Hecho esto, podemos llegar a la siguiente definición (caracterización): se trata de un juguete cómico disparatado que puede tener entre uno y tres actos, con abundancia de retruécanos y juegos de palabras —resorte preferido para mover a risa—, a veces excesivamente rebuscados o demasiado simples; predominio de la caricatura de personajes y situaciones; y visión de la realidad de la vida bajo el prisma de lo bufo y de lo grotesco, en detrimento de la verosimilitud. En ocasiones aparece un personaje alrededor del cual gira la farsa: el fresco.

Podemos distinguir varios tipos de astracanes:

- a) Astracán de fresco.
- b) Astracán paródico.

- c) Astracán satírico-político.
- d) Comedia astracana³⁶.

Esta clasificación sólo es orientativa, dado que es muy difícil establecer una tipología exacta. Nos hemos basado, para establecerla, en el predominio de tal o cual rasgo, siempre opinable, a la hora de poner estas etiquetas. Lo normal es que varios caracteres se entrecrucen en una misma obra.

El astracán de fresco es el más abundante en el teatro muñozsequiano; ya hemos comentado su origen y cómo antes que él lo cultivaron otros autores. A este tipo pertenecen obras como: *López de Coria*, *El Goya*, *La ferscura de Lafuente*, *La conferencia de Algeciras*, *Pastor y Borrego*, ...

El Goya hace referencia a un fresco que tiene que robar un cuadro del pintor aragonés.

La ferscura de Lafuente versa sobre un fresco que se apellida así. Ya desde el título observamos una de las características del astracán, el chiste basado en el doble sentido. Este divertidísimo astracán, utiliza los apellidos, los países, los objetos, el bicarbonato y ¡hasta un muerto! para que el chiste salga «a caño libre». Por lo que respecta a la utilización de la muerte como elemento risible, tenemos que señalar que es una constante del teatro de esta época en que la descategorización de lo fúnebre es habitual³⁷.

De idéntica manera, Algeciras no es la ciudad sino un apellido. La obra es una caricatura de los círculos de recreo, en los que los actos de cultura no eran más, a veces, que un medio de cubrir las apariencias y dejar a los socios que se dedicasen a sus expansiones favoritas. El pobre Algeciras (el fresco) es

36 Hay un tipo de astracán, no demasiado habitual, normalmente emparejado con el astracán de fresco. Nos referimos a revistas y zarzuelas que nos presentan exóticos lugares, como *El Rey Nuevo* (relacionada con la opereta), *La mujer de nieve* y *La orgía dorada*. Pero el verdadero tipo nos viene dado por Enrique García Álvarez y Carlos Arniches en *El «trust» de los Tenorios*, viajes cómico-lírico-fantástico. Se trata de un astracán en el que al interés de trama y la música se asocian decorados de lejanos países y guajas señoritas que se visten exóticamente para bailar diversos aires. En fin, se trata de una obra próxima a la revista. Este tipo de pieza tiene su origen en los «viajes fantásticos» de carácter serio que en el último tercio del siglo XIX se representaban como zarzuelas en Madrid. Ejemplos de esto que decimos son: *La vuelta al mundo* (Barbieri y Rogell), *Los sobrinos del Capitán Grant* (Ramos Carrión y Caballero), *De Madrid a la luna* (Carlos L. de Cuenca y Fernán de Grajal), ... En clave cómica tenemos ya en 1900 *El Mississippi* de E. García Álvarez, A. Paso y E. Montero.

37 A este respecto léanse las obras de E. García Álvarez y A. de Prada, *El fin de Edmundo*, y la de García Álvarez y Luque, *El vizconde se divierte o quince penas de muerte*. Vid. también el trabajo de M. J. Conde Guerri, *El teatro de Enrique Jardiel Poncela (Una aproximación a los humoristas de la vanguardia española)* (Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón, y la Rioja, 1984).

uno de los conferenciantes a los que paga para que entretenga y despiste (hace una disertación sobre las moscas).

Pastor y Borego es otro de los frescos más divertidos de Muñoz Seca y E. García Álvarez. A través de la obra se llama Lobo, Pastor, Borrego, Becerra, del Campo y Cabo, con los chistes subsecuentes³⁸. Se llama de tan diversas formas para realizar sus trapisondas: agente de seguros contra ladrones, inventor de paraguas que se abren solos cuando caen cuatro gotas, vendedor de papeletas para una rifa de un gran objeto de arte —una matrona en un carro tirado por dos reyes de la selva— que luego resulta ser la Cibele; tiene que pasar por muerto y verse en peligro de que le hagan la autopsia en el depósito, para acabar cobrando un puñado de miles de pesetas a nombre de otro, con objeto de irse a Tánger a poner un cine.

El astracán paródico es también muy abundante. Con frecuencia aparece el fresco, aunque no como protagonista. Perteneecerían a este tipo las obras de trama policíaca o fantástica: hay parodias de la técnica y la ciencia, del espiritismo, de las novelas de detectives... Algunos ejemplos serían: *John y Thum*, *El colmillo de Buda*, *Satanelo*, *La venganza de don Mendo*, *Fúcar XXI*, *Un drama de Calderón*, *Albi-Melén*, *Calamar*, *¿Qué tienes en la mirada?*, *Las inyecciones o el doctor Cleofás Uthof vale más que Voronoff*, *El cuatrigésimo*, *¡Usted es Ortiz!*, *La plasmatoria*...

John y Thum, *El colmillo de Buda*, *Albi-Melén* y *Calamar* son parodias de las historias de detectives, muy populares en nuestro país y que ya merecieron una caricaturización por E. García Álvarez y A. Paso en 1898 con *El fin de Rocambole*. *Calamar* es una obra singular pues aquí la parodia viene a través del cine.

El espiritismo y la clarividencia son puéstos en solfa en *¡Usted es Ortiz!* y en *La plasmatoria*.

La hipnosis y la técnica son ridiculizados en *¿Qué tienes en la mirada?*, *Las inyecciones*, *El cuatrigémino* y *la fórmula 3k3*.

La venganza de don Mendo es la obra más famosa de Muñoz Seca y la que independientemente del resto de su producción le ha dado un puesto en la Historia de la Literatura Española. La etiqueta de astracán para esta parodia ha sido reivindicada ahora por S. García Castañeda en su edición de *La venganza*³⁹.

38 El hacer chistes con los nombres y apellidos es un recurso típico del astracán, aunque se trata de un recurso habitual en el teatro cómico. A. Paso y E. García Álvarez abusaron de este recurso humorístico, que fue satirizado por Perellada en el monólogo *El gran filón*.

39 Vid. P. Muñoz Seca, *La venganza de don Mendo* (Madrid, Cátedra, Colección Letras Hispánicas, n. 210, 1984), edición de S. García Castañeda. Nosotros,

Las razones para este aserto serían: la presencia del fresco (Magdalena, Don Mendo, la reina y Alfonso VII), las dilogías y juegos de palabras basados en los nombres propios (siempre censurados por la crítica astracánófila por su facilidad y simpleza) y la parodia. La parodia en *La venganza de don Mendo* y en *Un drama de Calderón* apunta al drama romántico, neorromántico (Echegaray) y el drama histórico del siglo xx.

Fúcar XXI es un astracán de fresco pero, también y de forma más relevante, lo es de parodia. Aquí los escritores del astracán se parodian a sí mismos —igual que en *El sueño de Valdivia*—. Una compañía que ve todas las noches vacía la sala de su teatro, tiene la visita de un autor que le ofrece una obra con la que salvar la temporada. Tal obra en vez de buscar el aplauso solicita el pataleo. Veinte noches de escándalo es lo que propone el ingenioso autor. Los chistes y los procedimientos de que se vale para conseguir el éxito son el meollo de *Fúcar XXI*.

Otro tipo de astracán sería el definido por una mezcla de todos los elementos vistos hasta aquí más una trama de comedia con intencionalidad satírica o política. Estos astracanes son propios de los últimos años de la producción muñozsequiana. Los más importantes serían: *El ex...*, *Anacleto se divorcia*, *Jabali*, *La hora del reparto*, *¡Te quiero, Pepe!*, ...

Un último espécimen de astracán es el que proponemos denominar comedia astracanada. Se caracterizan estas creaciones por mantener una trama de comedia o de zarzuelas, que también las hay, con elementos productores de risa de origen astracanescos y una línea argumental que puede venir de la comedia de salón benaventina (alta comedia) o de la comedia de boulevard.

Ejemplos de comedias astracanadas son: *La verdad de la mentira*, *Equilibrios*, *¡Te quiero, Pepe!*, *Los quince millones*, *La Eme*, *El rey negro*, *El gran ciudadano*, *La tonta del rizo*, *Las cuatro paredes*, *El voto de Santiago*, *La pluma verde*, *La caraba*, *El sofá*, *la radio*, *el peque* y *la hija de Palomeque*.

El voto de Santiago es una comedia de situaciones (el título no es un chiste). Un militar retirado, de una gran rectitud moral, hizo, siendo muy joven, solemne voto a Santiago de no enredarse con mujer casada alguna. Pero se enamora de una beldad en un balneario, disponiéndose a cometer cualquier tipo de locuras, al creerla casada. Todo se resuelve porque la señora es célibe y él había partido de un mal entendido.

de todas formas, ya afirmábamos lo mismo en nuestra memoria de licenciatura (inédita), *El teatro de Pedro Muñoz Seca: obras propias* (Universidad de Valladolid, 1981).

En *La caraba* una señora viuda, de buena familia, pero trapisondista por su situación económica, se finge rica y descendiente de reyes. Uno de sus enredos se desarrolla en un pueblecito donde va a veranear; es embromada por el médico del lugar, hombre jocosos y acaudalado. Cansada la viuda de invocar a todos los santos en sus frecuentes apuros, llama en su auxilio a Satanás. El médico, al saber esto, hace que ella piense que la ayuda Lucifer; así la pobre mujer aún se atribula más.

El sofá, la radio..., es una mezcla de vaudevil y juguete cómico al estilo de Vital Aza. Su argumento es así: Palomeque es un bondadoso portero de ministerio, que dedica el tiempo que su ocupación le deja libre a hacer favores a todo el mundo, favores pequeños, de hombre mañoso en mecánica, pero que le traen de cabeza. Vive gratuitamente en un magnífico cuarto, que le ceden para que borre la mala nota que le dejaron vecinos indeseables. Su hija Clara se desespera de los amigos que abusan de su padre, y para demostrarle que son unos ingratos incapaces de ayudarlo en una necesidad, hace que el bonachón de Palomeque finja un ataque de artrismo, que los médicos le han indicado que vaya a Alhama, y que le es imposible por falta de medios. Con gran asombro de la escéptica Clara, comienzan a llover billetes de ferrocarril y billetes de banco, hasta el ofrecimiento de un coche salón. No tienen más remedio que ir a Alhama, pero como no pueden, porque a Palomeque lo retiene en Madrid un servicio de la oficina, toman el tren, descienden en una estación próxima y tornan a su casa de noche, sin ser vistos y con provisiones para poder vivir encerrados los días que han de fingir que están en Alhama. Apenas llegan, se abre la puerta; se esconden Palomeque y su hija, y empiezan a ver la razón de tan generosas felicidades para el viaje. Un pollo, del que está enamorada Clara, porque ha ofrecido ponerlo piso a una muchacha de Romea, y el de Palomeque le viene que ni pintado; el sereno de la calle, con cuñado del inquilino, porque le servirá a maravilla para entrevistarse con una prestamista guapetona. Un señor de Santander, que viene disfrazado de sacerdote, porque le servirá de refugio; cree que es perseguido por la Policía desde que dio un tiro a un hombre al que sorprendió con su mujer en actitud sospechosa; el señor que recibió el disparo, vecino del piso de arriba, porque quiere sorprender a su sobrino, que es el de la chica de Romea, que es nada menos que la mujer del señor de Santander. Todos van llegando, todos tienen que ver unos con otros; todos se temen y todos se encuentran al fin encerrados en la casa, sufriendo los sustos de una estación de radio descom-

puesta, y todo se arregla al fin, gracias al ingenio de la hija de Palomeque: demuestra que la señora del santanderino es menos culpable de lo que aparenta; consigue casarse con el pollo, que le gusta, y alcanza una dote de cincuenta mil pesetas y un destino para su padre por las tardes.

4. CONCLUSION

En este primer acercamiento al astracán hemos intentado establecer el origen de esta forma escénica, emparentándola con el teatro cómico del siglo XIX (tanto las obras de Pascuas como los juguetes y sainetes de Vital Aza y Ramón Carrión); hemos podido ver cómo, en el fondo, el astracán es idéntico a estas obras, pero que se sentía como algo diverso, de aquí la nueva etiqueta. Ese «diverso» no es otra cosa que lo que apuntaba Díez-Canedo y otros críticos: la acumulación de retruécanos, la pérdida de la verosimilitud en relación al teatro anterior y la prevalencia de la caricatura. En realidad se trata de una exageración; son los mismos personajes y, a veces, las mismas situaciones y argumentos, pero dislocados y vestidos con nuevos ropajes que les hacen parecer diferentes.

Asimismo, hemos señalado cómo el verdadero inventor del astracán muy bien pudiera haber sido Enrique García Álvarez, que en compañía de Arniches y otros colaboradores construyó un tipo de pieza base con el fresco de protagonista, o el tenorio-fresco, que parece ser la iniciación del subgénero.

Hemos apuntado, también, la posibilidad de que el astracán tuviese como lugar de alumbramiento y desarrollo la catedral del género chico, el Apolo, con Emilio Carreras como especialista en darle su encarnadura. Como después harían otros grandes actores cómicos, como Bonafé o Isbert. El éxito del astracán siempre ha dependido, en un elevadísimo tanto por ciento, del actor, que tiene que poseer un gran talento mímico. No ha sido el objeto de este artículo el estudiar el humor asociado a este tipo de pieza, que es lo que le diferencia del teatro cómico anterior. Pero, podemos afirmar que su dinamismo, su valor pantomímico y circense —a veces—, su caricatura, le asocia con una nueva sensibilidad humorística que podemos calificar de pre-absurdo.

En fin, hemos querido parcelar el astracán en algunos tipos, por medio del ejemplo de la obra de Muñoz Seca que, habitualmente acompañado de Pedro Pérez Fernández y Enrique García Álvarez, fue su más abundante cultivador.