



# Trabajo Fin de Grado

El teatro breve de humor de principios de siglo:  
Muñoz Seca y un ejemplo de «humorada», *Las  
inyecciones*.

Autor

Ander Felipe Garmendia

Directora

Dra. M.<sup>a</sup> Ángeles Ezama Gil

Facultad de Filosofía y Letras.

2019

## **Resumen**

El presente estudio pretende dar cuenta de la figura de Pedro Muñoz Seca como humorista dentro la escena del teatro breve de humor durante las primeras décadas del siglo XX. Para ello, tomando con ejemplo su obra *Las inyecciones*, y previa contextualización del estado del género, realizaremos un análisis de la misma tratando de destacar aquellos aspectos característicos de la obra del autor y la relación tanto con sus antecedentes como con la actualidad.

## **Abstract**

The following paper seeks to display the figure of Pedro Muñoz Seca as a comic playwright on the scene of the humour short plays during the early years of the 20th century. For that purpose, by taking example of it's play *Las inyecciones*, and after due contextualization of the state of the genre, we'll carry out an analysis of said work, trying to stress the characteristic aspects of the author's play, as well as the relation with it's precedents and timeliness.

## **Índice**

1.	Introducción .....	4
2.	Estado de la cuestión .....	5
3.	Del teatro por horas finisecular al teatro de humor de comienzos del XX .....	6
4.	La «humorada»: ¿Un género dramático? .....	15
5.	Pedro Muñoz Seca humorista.....	19
5.1.	Astracán y parodia de actualidad.....	19
5.2.	El humor de Muñoz Seca. Una «humorada»: Las inyecciones .....	24
	Estreno y acogida.....	24
	Argumento y estructura .....	27
	Actualidad: Voronoff y el doctor Uthof, un caso digno de H.G. Wells .....	29
6.	Conclusión.....	49
7.	Bibliografía.....	51
8.	Anexos.....	57
8.1.	La «mujer Penagos».....	57
8.2.	Reportaje de Mundo Gráfico .....	61

## **1. Introducción**

El presente trabajo pretende dar cuenta de la figura de Pedro Muñoz Seca dentro la escena del teatro breve humorístico durante las primeras décadas del siglo XX. Para ello, tomaremos como ejemplo la «humorada» *Las inyecciones o El doctor Cleofás Uthof vale más que Voronoff*, a través de la cual trataremos de indagar en aquellas cuestiones que nos ayuden a ilustrar el estado de dicho género y el lugar del autor en él.

La elección de esta obra radica en nuestro interés inicial por las modalidades de teatro breve que integran el llamado «género chico», y la posibilidad de trabajar sobre algún texto en este ámbito literario. Muñoz Seca, un escritor poco frecuentado por los críticos pero de obra amplia y diversa, se ofrecía como una posibilidad llena de sugerencias. Para acotar algún texto significativo dentro de su obra decidimos centrarnos en las piezas subtituladas «humoradas», para tratar de ver si se podían definir como una modalidad teatral con características propias. Pero como dichos textos eran bastante diversos y de calidad literaria también diversa, decidimos centrarnos en el que a priori nos parecía más ingenioso y sugestivo, *Las inyecciones*, también por el desafío que suponía tratar de analizar una pieza teatral breve nunca antes estudiada, perteneciente a un género con unas fronteras difusas y de difícil descripción.

La contextualización del teatro de Muñoz Seca en el ámbito del teatro humorístico y musical de entre los siglos XIX y XX constituye la puerta de entrada de este trabajo, en el que hemos querido también prestar atención a la cuestión genérica, planteando la génesis del término «humorada» y tratando de dilucidar si es o no un género dramático con rasgos propios.

Otro aspecto que habremos de abordar es el de la particular forma del humorismo del autor gaditano conocida como «astrakanada», de la que también hicieron uso otros autores, pero que en la historia de la literatura ha solido identificarse con la obra de Muñoz Seca.

Centrándonos en particular en *Las inyecciones*, el seguimiento de su recepción en la prensa contemporánea nos pareció oportuna para la interpretación del texto en su contexto histórico y literario, y porque gracias a ella hemos podido visualizar algunas imágenes de la primera representación que nos habla del texto en su aspecto de espectáculo.

La vinculación a la actualidad y el humor son las dos claves fundamentales de lectura de esta obra, lo que explica su atractivo para el espectador y el lector contemporáneos. Muñoz Seca gustó de reflejar la rigurosa actualidad de su tiempo en sus obras teatrales, una actualidad científica en el caso de *Las inyecciones*. De otro lado, el lenguaje del humor, tanto en su faceta de creación léxico-semántica como en su aspecto retórico, es el soporte de la comicidad de la pieza.

Por último, y puesto que esta obra de teatro popular fue concebida primeramente como obra destinada a la representación, hemos debido prestar atención también a los códigos no verbales, específicamente teatrales, para lo cual nos servirá de apoyo la consolidada clasificación de Tadeusz Kowzan.

Con el análisis de *Las inyecciones* esperamos poder ver en qué lugar se hallaba Muñoz Seca dentro de la escena del drama cómico-lírico español de la época.

## **2. Estado de la cuestión**

Por lo que respecta al teatro breve de humor contemporáneo y su evolución durante el siglo XIX y hasta las primeras décadas del XX, el interés por parte de la crítica literaria ha sido, en comparación al estudio del teatro «serio», más bien escaso. Esto, como indican Cantos Casenave y Romero Ferrer (1998: 13), no se trata «sino de un prejuicio más, añadido al papel secundario que la literatura dramática ha jugado en relación con los otros géneros, esto es, la novela y la poesía».

Dicho lo cual, respecto al estado del género chico y el teatro breve de humor finisecular, destacan los estudios realizados por María Pilar Espín Templado (1995, 2011), en los que se presenta una detallada exposición de los géneros que conformaron el teatro de este momento, así como sus orígenes. Igualmente, cabe señalar, de Francisca Vilches y Dru Dougherty (1990, 1997), los estudios conjuntos en cuanto al estado de la escena madrileña hasta 1936. Unidos a los de Espín Templado, su aportación ayuda a esclarecer el estado del teatro breve una vez entrado el XX.

A estos trabajos, habría que sumar otras publicaciones más concretas referentes a las modalidades y géneros de este teatro, como los estudios de Serge Salaün (1990, 2005) acerca del *cuplé* y las variedades; la clásica historia de la zarzuela de Cotarelo y Mori (2000); las aportaciones de Begoña Lolo (2008) con respecto al sainete y la

tonadilla; los estudios acerca de la parodia teatral de Íñiguez Barrena (1995, 1999); y la tesis sobre el teatro cómico de García Álvarez de Palacios Gutiérrez (2015), de necesaria consulta.

Si bien, como hemos dicho, la bibliografía en torno al género no es tan extensa como merecería, la relativa a la obra de Muñoz Seca es, pese su ingente producción teatral, incluso más escasa. Así pues, sobre todos los estudios, destaca la publicación de Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (1998). Complementando a las publicaciones dentro de este estudio, cabe destacar también las aportaciones del propio Romero Ferrer (1998, 2000) acerca del género chico en Muñoz Seca, así como los relativos al astracán del gaditano de Conde Guerri (1986) y Fuente Ballesteros (1985). En cualquier caso, la atención de la crítica hacia autor y su obra se concentra en gran medida en torno a su producción de parodia literaria, y más concretamente en la *La venganza de Don Mendo*, siendo más abundantes los estudios de esta que el resto de los trabajos relativos a Muñoz Seca; como dice Romero Ferrer (1998: 312), «parece como si Muñoz Seca tan sólo hubiera escrito *La venganza de Don Mendo*.

### **3. Del teatro por horas finisecular al teatro de humor de comienzos del XX**

El teatro español en los albores del siglo XX se hallaba en crisis. En el punto de mira de buena parte de la intelectualidad y la crítica nacionales, se cuestionaba su estado y se discutía acerca de su decadencia<sup>1</sup>. Sin embargo, esta discusión en torno al estado, características y función del teatro dentro de la sociedad de final de siglo<sup>2</sup>, no fue óbice para la creciente afición que despertaba el género en la sociedad madrileña de la época.

Así pues, el teatro finisecular hacía las delicias de un público con gustos diversos, al que ofrecía espectáculos acordes a los mismos, de entre los cuales descollaban la ópera y la zarzuela. La variedad en la oferta teatral era sin embargo

<sup>1</sup> Respecto a la situación del momento, Ferrer (1998) da cuenta, de manera concisa, de la «bipolarización» del pensamiento español contemporáneo y su repercusión en el debate en torno a la escena teatral. Del mismo modo, detallado también es el análisis de Salaún (2005) a propósito del *cuplé* y las variedades, exponiendo el contexto socio-económico, político y cultural que condicionaría el éxito de dicho género.

<sup>2</sup> En relación con el estado de la intelectualidad y el teatro españoles durante la época de la «crisis de final de siglo», encontramos en Fuente (1998) e Íñiguez (1999: 13-18) exposiciones claras y concisas acerca de ambas cuestiones.

mucho mayor, y, si bien las diferencias entre un tipo u otro de teatro eran igualmente abundantes, la música, como observa Espín Templado (1995: 21), era la principal marca distintiva de los diversos géneros del teatro del momento.

Siguiendo la categorización de esta<sup>3</sup> y tomando la música como aspecto diferenciador, podríamos establecer tres tipos de teatro: un teatro «de verso» o «de declamación», sin elemento musical; un teatro lírico y musical, que englobaría a la ópera y la zarzuela; y un tercer teatro, con o sin elemento musical: el teatro por horas.

Este primer teatro «de verso» —así se denominaba todo teatro no cantado, ya fuese escrito en verso o prosa—, era el teatro considerado «serio», sujeto a las normas de la tradición y, en este momento, a un romanticismo ya caduco de cuyas cadenas trató de librarse en un intento de renovación que lo devolviera al esplendor de épocas pasadas. Estas transformaciones, así como la predilección en el uso de la prosa sobre el verso, o una incipiente tendencia realista, no serían suficientes para retomar un espacio que ocuparía el conocido como género chico.

En cuanto al teatro lírico, la influencia de la ópera italiana que, ya a principios de siglo, se había hecho con el público más culto, llevó a la búsqueda de una “ópera española” en un intento por recuperar el espacio del teatro lírico que la influencia italiana había copado. Esta empresa, empero, no llegó a consumarse, suponiendo estas obras una desafortunada imitación que sería rechazada por un público culto e «italianizado»<sup>4</sup>. Lo cierto es que, pese a estos intentos, como explica Cotarelo (2000: 12), esta empresa no terminaría de cuajar, debido en parte a «la falta de protección por parte de los gobiernos, que sólo la dedicaban al teatro extranjero».

El lugar que no llegó a alcanzar lo ocuparía así la zarzuela<sup>5</sup>, la cual llegaría a ser incluso considerada como aquella anhelada «ópera española», denominación que no sólo suscitaría polémica en cuanto a la nomenclatura propuesta, sino que llevaría a revisar los orígenes del teatro lírico español y el porqué de su decadencia.

<sup>3</sup> A propósito del estudio del género chico en la escena madrileña de comienzos de siglo, Espín Templado (1995: 21-37) realiza igualmente un detallado repaso por los principales géneros dramáticos del momento, al que remitimos.

<sup>4</sup> Al respecto, Muñoz (1965: 11) nos cuenta cómo, a pesar de los intentos de las compañías, «la sola idea de oír cantar español en los escenarios españoles resultaba una increíble monstruosidad».

<sup>5</sup> Como explica Arnau (1979: 4-5), el género debería su nombre al Palacio de la Zarzuela ordenado construir por Felipe IV en 1627, y que a su vez lo habría recibido del lugar en el que se edificó, llamado así, seguramente, «por la abundancia de espinos y zarzamoras». Por otra parte, en 1856 se erigió el Teatro de la Zarzuela destinado a las representaciones de este género lírico.

Al respecto es preciso detenerse brevemente a analizar cuáles son los orígenes de la zarzuela y cómo llegó hasta los días del auge del género chico. De corte mitológico, la primera de la que tenemos constancia es *El golfo de las sirenas*, de Calderón de la Barca, representada en 1657. Bautizada por este como *égloga piscatoria*, sería «lo que después se llamó una verdadera *zarzuela*, aunque reducida a un acto» (Cotarelo, 2000: 44). En estos años, con las comedias de Juan Bautista Diamante, «se fijará la forma y características del género, señalando incluso su normal división en dos actos». De la música de esta época no se han conservado más que fragmentos.

Con la llegada de Felipe V y los Borbones, la zarzuela, que había sido un género propio de las fiestas de la aristocracia<sup>6</sup>, decaería durante los primeros años del XVIII. Esto se debería a la falta de interés por parte de la nueva monarquía —el rey era francés y la reina italiana— debido a las dificultades para entender el idioma y el espíritu español, en los que hundía sus raíces el género<sup>7</sup>. Destacaron en este periodo Antonio Zamora y José de Cañizares como libretistas y José Nebra o Sebastián Durón como compositores. Años después, tras la inauguración en 1745 del Teatro del Príncipe, la zarzuela, coexistiendo con la tonadilla<sup>8</sup>, se abrió paso hacia la segunda mitad del siglo de la mano de Ramón de la Cruz<sup>9</sup>, quien, junto a otros autores como Ignacio González del Castillo, trató de reanimar el género. Esta reavivación, como recuerda Costas (1987: 277, en Palacios Gutiérrez, 2005: 90), sucedió de la siguiente manera: en primer lugar «convirtió en zarzuelas óperas de compositores italianos, que tradujo a nuestra lengua; y

---

<sup>6</sup> Respecto a las primeras representaciones y fiestas en la Zarzuela, Cotarelo (2000: 44-73) expone con mayor lujo de detalle las circunstancias de estas hasta la primera mitad del siglo XVIII.

<sup>7</sup> Al respecto, Cotarelo (2000: 73) cuenta cómo «el teatro hablado podía defenderse con el apoyo del pueblo; pero la zarzuela, espectáculo aristocrático y caro, mientras no fuese entrando en la corriente general popular, necesitaba, como hemos visto antes, el amparo de la corte regia y la estimación y gusto de los monarcas».

<sup>8</sup> La tonadilla, de marcado carácter madrileño, contaba con el favor popular y era apoyada oficialmente con concursos de tonadillas de considerables premios para los vencedores (Arnau, 1979: 15). Como anota también Lolo (2008: 50), entendida como «composición métrica que debía tener breve duración, basada en un asunto de vida cotidiana y que se presentaba en los intermedios de las comedias», la tonadilla se confundiría en ocasiones con la tonada, e incluso en la segunda mitad del XVIII, se entendería como «una canción suelta que se ubica al final de los sainetes». Vemos en este caso de nuevo cómo «esta confusión en la terminología no fue exclusiva de este género sino común a los repertorios propios del teatro breve».

<sup>9</sup> Al respecto Dowling (1991: 173) señala que, conocido principalmente por su actividad como sainetista, también dedicó parte de su producción la zarzuela, aunque en una medida notablemente menor. Así, el número de sus sainetes alcanzó los 542, al tiempo que el conjunto de producciones pertenecientes al resto de géneros no superó las 69 piezas, siendo de estas tan sólo 36 zarzuelas. En cualquier caso, su actividad como zarzuelista fue sin duda importante para la renovación del género, sobre todo por sus colaboraciones con el compositor Antonio Rodríguez de Hita.

segundo, llevó a cabo la resurrección de la zarzuela e incorporó aquello que más tarde la definiría, el ambiente español».

Esta incorporación la realizaría Cruz con su obra *Las segadoras de Vallecas*, el 3 de septiembre de 1768. Al parecer, como indica Dowling (1991: 175), estrenaría la obra un mes después de la zarzuela *Briseida*<sup>10</sup>, que había sido criticada satíricamente por un tal Miguel de la Herrera y Alfaro, acusando a Cruz de profanar el poema épico e ignorar las costumbres griegas. En respuesta, el autor «pintó en *Las segadoras de Vallecas* costumbres no imaginadas de antaño sino las actuales y populares de un pueblo cercano a Madrid». La obra resultó ser un éxito que «definió la dirección que iba a seguir la zarzuela por muchos años».

Tras el fallecimiento de Ramón de la Cruz, pareció herida de muerte, si bien, debido en parte a este carácter del que la había dotado Cruz, «lo cierto es que la zarzuela, desalojada por la todopoderosa ópera italiana, fue a caer en brazos del pueblo que la acogió con el mayor entusiasmo, y del pueblo recibió las esencias que la harían renacer en el siglo XIX» (Arnau, 1979: 16).

Llegados así al nuevo siglo, los autores trataron de aunar la tradición española y las influencias que llegaban del extranjero, llevando esto a una confusión entre los diferentes géneros y sus denominaciones, como ocurriría, y así observa Espín Templado (1995: 27), entre «zarzuela» y «tonadilla», y que llevaría a los compositores a utilizar títulos más genéricos como «melodrama» o «pieza lírico-dramática», los cuales irían mutando con el paso del tiempo. Aquí cabe precisar que «la elección de unos u otros vocablos no respondía, normalmente, a un criterio objetivo ni hacía referencia a una mayor adecuación del contenido, sino que, en ocasiones, evidenciaba una búsqueda de originalidad de los autores» (Palacios Gutiérrez, 2015: 91). La consecuente confusión era notable.

Si bien gran parte de estas denominaciones atendían al mismo género de la zarzuela, hay que destacar que, en su evolución, durante las décadas de 1830 y 1840, esta pasó de concebirse como «zarzuela en un acto» o «zarzuela-parodia en un acto» a

---

<sup>10</sup> Una de sus colaboraciones don Hita, la obra narraría la famosa cólera de Aquiles tras arrebatarle a Briseida. Dowling (1996: 323) da cuenta de las referencias clásicas de dicho argumento, «en el libro IX de la *Ilíada* de Homero y en la epístola tercera de las *Heroidas* de Ovidio», tema al parecer ya tratado por José de Cañizares años atrás.

«zarzuela en dos actos», naciendo así, en torno a 1849, la que pasará a conocerse como «zarzuela grande» (Espín Templado, 1995: 26-27). Esto no supondrá, por otro lado, la desaparición de las anteriores «zarzuelas en un acto», pues su producción seguirá paralelamente un éxito ascendente. Las opiniones acerca de la diferencia entre ambas son diversas, hay quienes consideran ambas como un mismo género; otros, en cambio, atribuirían a la zarzuela en un acto el origen, al empequeñecerse, del género chico, dentro del cual llegará a ser considerada como «una de las manifestaciones más distintivas del género» (Palacios Gutiérrez, 2015: 89).

Al respecto, Espín Templado (1995: 28) concluye:

un estudio más profundo de estas formas de zarzuela chica va evidenciando una serie de peculiaridades y una trayectoria propia, más popular, y distinta a la zarzuela grande, por lo que sería inexacto hablar de ambas como si se tratara de un mismo género salvo, claro está, el que las dos son formas del drama lírico español.

Por otro lado, la zarzuela grande comenzará a decaer cuando, en el tramo final del XIX<sup>11</sup>, el público empiece a buscar otras formas de teatro que satisfagan sus exigencias. Será en este momento, a partir de la década de 1870, cuando nuevas formas traten de hacerse con el panorama teatral madrileño. Con espectáculos más breves, fáciles y asequibles, la innovadora fórmula del «teatro por horas» se hará así con la escena del momento, dejando en segundo plano al resto de los géneros.

En este momento, el éxito de los Bufos de Arderius<sup>12</sup> y el modelo de los «cafés teatro», tan popular, ya desde finales de los 60 entre el público de la época, supusieron el caldo de cultivo del que surgiría el nuevo modelo del teatro por horas. Dividiendo las representaciones en diferentes secciones, este planteamiento permitía al espectador elegir la representación y hora a la que acudir, sin necesidad de permanecer más tiempo del deseado en el teatro, todo ello por un precio asequible, convirtiéndose así estos teatros en lugares de reunión y de gran importancia para la vida social de la época. De este modo, los artistas que lo idearon «recogerían el Madrid noctámbulo y trashumante,

<sup>11</sup> Respecto a ella, y el desarrollo de esta durante hasta el término del primer tercio de siglo, Vilches-Dougherty (1997, 146-153) dan cuenta de la «resurrección» y modernización que sufrió el género en la segunda década del siglo, tras haber quedado relegada a un segundo plano con la aparición del *sketch* o la revista, que en palabras de Emilio Carrere: «había matado a la zarzuela» (Vilches-Dougherty, 1990: 146).

<sup>12</sup> Basados en la opereta bufa francesa que triunfaba en Europa, los bufos fueron introducidos en España por Francisco Arderius, y no tardaron en cosechar grandes éxitos, contribuyendo e influyendo en el género chico. Su aparición supuso que el público se aficionara el género cómico-lírico en español y se familiarizase con lo burlesco y lo paródico (Espín Templado, 1995: 41-43).

entreteniéndole durante una hora sólo, sin exigirle noches enteras, ni entreactos, ni plantones» (Íñiguez: 1999, 36).

El auge del nuevo teatro provocará la aparición de una nueva nomenclatura para referirse a éste: «teatro chico» o «género chico». Con la denominación de «género chico» se englobará así comúnmente cualquier tipo de espectáculo representado bajo el formato del «teatro por horas» de finales de siglo, si bien la adopción de este nombre se ha probado, en algunos casos, insuficiente.

Lo cierto es que este uso generalizador no reflejaba las diferencias que originalmente existían dentro del género. Así, «teatro por secciones» o «teatro por horas» aludiría a aquellas obras de carácter no lírico —recordemos la importancia de la música a la hora de distinguir los géneros teatrales anteriores—, al tiempo que «género chico» se emplearía originalmente, la mayor parte de las veces, para distinguir a las obras de corte lírico. En cualquier caso, debido al mayor éxito de estas últimas, tal desvirtuación del término acabó triunfando, englobando así «aquellas obras cuya extensión fuera de un acto, su duración de representación de una hora, y que fueron ofrecidas al público en el sistema de funciones o teatros por horas recién nacido» (Espín Templado, 1995: 37).

A este respecto cabe de nuevo destacar, al igual que había ocurrido con el género lírico anterior, la enorme variedad genérica dentro de esta producción desde sus orígenes. Así, esta variedad podemos observarla aprovechando la consideración del género recogida por Palacios Gutiérrez (2015: 82): «el género chico contiene los elementos esenciales que dan coherencia y razón a todo un grupo de formas diversas, llámense loas, jácaras, bailes, pasos, entremeses, mojigangas, sainetes, revistas, tonadillas o parodias»<sup>13</sup>.

Llegada la siguiente década, comienza a ganar fuerza la revista de actualidades, que acabará por desollar, en 1886 con el estreno de *La Gran Vía* de Felipe Pérez. Del mismo modo, y destacando sobre los demás, triunfan Tomás Luceño y Javier de Burgos, estrenando excelentes sainetes. Cabe destacar que, tanto en la revista como en los sainetes, «el elemento lírico va siendo cada vez más importante» (Espín Templado

---

<sup>13</sup> A propósito de la creciente y enorme variedad de subgéneros dramáticos que tuvo lugar durante el XIX, González Subías (2007) proporciona un amplio listado de denominaciones genéricas dentro del drama romántico español.

1995: 46). La escena madrileña había comenzado a cambiar y el teatro breve tendría a partir de ahora un éxito e independencia cada vez mayores.

Así, el teatro por horas comenzaría a consolidarse y ganar seguidores, llegando al punto de hacerse con las salas antes pertenecientes al género lírico «grande» en la década de 1890. Con esto, se logró resucitar un teatro breve de humor que hasta ahora se hallaba luchando por sobrevivir, con una estructura, temas y técnicas ya obsoletos, y considerado decadente a ojos de público y crítica. De esta manera, el teatro por horas alcanzaría sus cotas más altas en este momento, llegándose a estrenar más de mil quinientas obras en el transcurso de la década. Llegados aquí, los diversos géneros hasta entonces existentes comenzaron a entrelazarse, como sería el caso de las revistas política y de actualidades con la parodia, siendo uno de los ejemplos más claros *Tannhauser, el estanquero*, de Navarro Gonzalvo.

Éste último género nos resultará en nuestro caso de particular relevancia también a la hora de abordar la planteada cuestión de la renovación teatral. Como apunta Íñiguez (1999: 97-98), la parodia surgió en la España de la crisis de final de siglo y el desastre del 98 como una solución al anquilosamiento en el que se hallaba el teatro de humor de la época<sup>14</sup>, momento en el que «el gran recurso cómico del momento estaba, no obstante, en la chulería teatral y en los lamentables chistes a costa de los hambrientos [...]. La actualidad era demasiado negra como para hacer con ella chistes en las tablas».

Siguiendo las consideraciones de la misma Íñiguez, la parodia haría gala así, en ese proceso de ridiculización, de una «deformación grotesca del esperpento», y sería la otra cara de la moneda del teatro de la época, convirtiéndose en «una historia paralela y complementaria del espectáculo teatral serio». Así, con la recuperación de la parodia y el creciente éxito que planteaba el teatro por horas y sus innovaciones, éste y su sistema parecían tener ante sí un brillante porvenir en las tablas.

Sin embargo, abiertas las puertas del nuevo siglo, la primera década traería consigo el ocaso del efímero género, que vería cómo el éxito comercial de años anteriores descendía paulatinamente en favor de las nuevas propuestas que acaparaban

---

<sup>14</sup> Cabe precisar que la parodia no es un género perteneciente únicamente al teatro por horas y no compartiría el mismo destino. Al contrario, durante los años de la decadencia de éste, aquella mantuvo su presencia sobre la escena al abrigo de las nuevas tendencias que llegarían durante las décadas siguientes, siendo un recurso con frecuencia utilizado para la creación de nuevas piezas, como podremos comprobar en el caso de Muñoz Seca.

la escena. Así, la competencia que suponía el cine —más barato y novedoso—, el auge del género ínfimo y las *varietés*<sup>15</sup>, con atractivos escenarios y espectáculos de danza y desnudo<sup>16</sup>, comenzaron a ensombrecer al género chico, cuya producción descendería paulatinamente hasta considerarse extinto con el cierre del teatro Apolo<sup>17</sup>, en 1929<sup>18</sup>.

Como ya hemos visto, el componente lírico era uno de los principales atractivos dentro de los géneros teatrales en boga, teniendo incluso mayor importancia dentro del género ínfimo. Así, como apunta Espín Templado (1995: 57), «la canción del género chico, emancipada, es la que se va a erigir en el nuevo género de las variedades: el cuplé». Ahora bien, si algo hizo que las variedades alcanzaran éxitos de tal calibre en el transcurso de estos años, fue sin duda la predilección del género por la *sicalipsis*<sup>19</sup>, con cuya llegada se creó una nueva fórmula de éxito, puesto que los números musicales juguetones, alegres y pegadizos eran indispensables para ganarse al público.

Junto a esta, la otra gran novedad de la década fue sin duda la importancia que cobró el baile. Al igual que la canción, los números de baile eran uno de los platos fuertes de las representaciones —ejemplo de ello es la obra objeto de nuestro estudio—, en consecuencia, todos los géneros trataron de aprovecharse de su éxito. Aunque estos bailes ya se venían dando en el teatro por horas, fue de nuevo el género ínfimo el que mejor supo aprovechar su auge. Así, muchos artistas comenzaron a introducir números de baile para acompañar las nuevas canciones, dando lugar a los espectáculos picarescos

---

<sup>15</sup> Como expone Espín Templado (1995: 55-57), las variedades o *varietés*, si bien se pusieron de moda durante los últimos años del XIX y comienzos del XX, ya habían ocupado algunas de las secciones incluso en el Apolo. Al mismo tiempo, Salaün (1990: 37) apunta respecto a dicho «género ínfimo» que «no es más que un hijo legítimo del género chico, la explotación comercial de sus facetas más «spectaculares» tanto verbales (la procacidad cacareada) como vocales y gestuales (la exhibición del cuerpo femenino)».

<sup>16</sup> Fernández (2003:70) En referencia a las causas de la decadencia del género, Íñiguez (36-48) habla también del «cansancio del auditorio y el agotamiento de las fórmulas repetidas hasta la saciedad», lo que le haría ir perdiendo interés y presencia en los teatros que había conquistado.

<sup>17</sup> El Teatro Apolo, considerado como «la catedral del género chico», durante la última década del XIX y los primeros años del XX, convirtió sus sesiones en una de las atracciones principales para la sociedad madrileña de la época. Conocida como «la cuarta del Apolo», su última sesión, a las doce menos cuarto de la noche, generaba siempre gran expectación, y se llenaba el pórtico del teatro minutos antes, tan sólo para ver y juntarse con quienes esperaban a entrar, un público que al que se conocía en Madrid «por su afición a trasnochar y a las diversiones en general» (Espín Templado: 1995).

<sup>18</sup> Fernández (2003: 70-71) y Vilches-Dougherty (1997: 115) dan cuenta de este suceso recordando el lamento de Valle-Inclán por la desaparición del género chico en *El Imparcial* (8-XII-1929, p.8), quien lo consideraba «tradición realista de nuestro teatro».

<sup>19</sup> Por *sicalíptico*, pues, se entendía «todo aquello —canción, diálogos u obras— que fuera considerado “subido de tono”» (Espín Templado, 1995: 59).

y «subidos de tono», haciendo de las variedades uno de los géneros predilectos del público del momento<sup>20</sup>.

Ante esta decadencia, el género chico trató de adaptarse a la nueva situación, demostrando su plasticidad y heterogeneidad, manteniendo y renovando formas tradicionales como el sainete lírico, al tiempo que atendía a las modas extranjeras tomando ejemplo de las *varietés* o los *cuplés*<sup>21</sup> e introduciendo números *sicalípticos*. De esta manera, pese a la muerte del género, el teatro de humor se mantuvo en pie durante las primeras décadas del siglo, puesto que «la obra en un acto no desapareció de la escena madrileña durante esos años, antes bien se mantuvo viva, cambiando de carácter al adaptarse a la sociedad urbana de la primera posguerra» (Vilches-Dougherty: 116).

En este proceso de adaptación se haría más evidente la confusión genérica que el género, a lo largo de su evolución, venía arrastrando. Así, la creatividad terminológica de los autores vertió en el crisol de este teatro innumerables denominaciones que llegarían a entremezclarse generando lo que en apariencia parecían «nuevos» géneros, haciendo difícil por ende una categorización exacta de los distintos existentes<sup>22</sup>.

Añadiéndose a las tradicionales denominaciones, y como muestra Espín Templado (1995) en su estudio, encontraríamos, destacando sobre las demás denominaciones, «sainetes», «juguetes cómicos», «pasillos», «revistas» y «zarzuelas». A estas, además, les seguirían sus correspondientes variedades, como «cómico-lírico», «cómico», «fantástico», «trágico-cómico» o «bailable». La libertad creativa en este

<sup>20</sup> En referencia a las obras, artistas, cupletistas y bailarinas más exitosas del género en este momento, encontramos en Espín templado (1995: 61-62) una detallada lista de la primera década de XX.

<sup>21</sup> Respecto al origen de la palabra y su adquisición, Salaün (1990: 14-32) explica cómo es importada de Francia, donde designa «una sola copla de una canción». Para explicar su aparición en España, toma como referencia la canción española, exponiendo la evolución del género desde la tonadilla, pasando por el éxito extraordinario del género chico en el XIX, durante el cual la «canción zarzuelera» triunfaría como continuación de ésta última que, en torno a 1820, «desaparece como género teatral y lírico» (1990: 23). Vistos los antecedentes, «no se puede decir que la palabra *cuplé* (*o couplet*) obedezca a la necesidad de crear un significante nuevo para un referente nuevo ya que, con todo rigor, el objeto así designado tenía curso legal en España desde hacía siglos. La lexicalización de la palabra «cuplé» es una consecuencia secundaria de la evolución y masificación de un género castizo, el de la canción española» (1990: 16). El *cuplé* entroncaría, pues, las «dos corrientes culturales españolas, el teatro y la canción popular».

<sup>22</sup> Debido a la extensión y naturaleza de este estudio, no podemos exponer esta cuestión con el detalle que merecería en un trabajo más amplio. Para una mayor precisión en torno al tema, remitimos a Espín Templado (1995) y su detallado estudio y análisis del panorama genérico hasta 1910, así como a Vilches-Dougherty (1990, 1997) y los meticulosos y detallados estudio de esta posterior evolución. En ambos casos, los autores coinciden en la idea de respetar esta invención genérica por parte de los autores, si bien han de situarse estas obras «en sus categorías más próximas a la hora de comentarlas». Del mismo modo, de un gran detalle y minuciosidad es el pormenorizado análisis de los subgéneros más representativos de este teatro que realiza Palacios Gutiérrez (2005: 85-128).

sentido daría lugar a un sinfín de posibilidades denominativas que los autores se encargarían de explotar. Dicha confusión de voces, que como hemos visto sucedía ya en torno a la zarzuela en las primeras décadas del siglo anterior y se había trasladado al resto de los géneros tratados, seguiría sin responder a criterios específicos, sino a un ánimo e intención de demostrar originalidad por parte de los autores.

Todos estos cambios en los últimos años de la década, como observan Vilches-Dougherty (1990: 87-88) al tratar el género cómico-lírico breve, llevarían al público, y por ende a la escena teatral del momento, a buscar una fórmula concreta:

...un género de obras cómicas, generalmente en un acto, que tenían en común lo disparatado de sus situaciones, a menudo rayando lo procaz, unos ingeniosos juegos lingüísticos, plagados de diálogos picantes, un gran despliegue de medios escenográficos, música y bailes, que hacían las delicias del público.

Será precisamente este teatro cómico-lírico el que, entrando en los años veinte, influiría en gran parte de la producción humorística, como podremos comprobar con el propio Muñoz Seca y la obra objeto de nuestro estudio, en la que veremos reflejadas todas estas características que el teatro de humor, en su evolución, había ido desarrollando. Junto a esto, prestaremos también especial atención a la confusión en torno a la variedad en la denominación genérica y la libertad de los artistas a la hora de bautizar sus obras, con particular interés en el subgénero de la «humorada», denominación con la que Muñoz Seca presenta la obra objeto de nuestro estudio y cuyos límites y características trataremos de esbozar.

#### **4. La «humorada»: ¿Un género dramático?**

Al margen de la posible temática que el título de la obra pueda darnos a entender, *Las inyecciones o el doctor Cleofás Uthof vale más que Voronoff* se nos presenta como una «humorada en un acto», denominación que, en contraste con lo específico del título, no resulta genéricamente muy esclarecedora.

Con respecto a la modalidad «humorada», su aparición es relativamente tardía en comparación a la de otros géneros dramáticos de cercanas características como sería

el caso del juguete cómico<sup>23</sup>. A diferencia de éste, la denominación «humorada» será también bastante menos frecuente a la hora de referirse a obras teatrales y no parecerá ser exclusiva de un género específico. Así, Espín Templado (1995: 83-85), analizando esta complicada cuestión del género chico, no incluye la humorada como modelo cuyas características sean suficientes como para considerarla «subgénero» de este teatro, sino que la engloba dentro de una serie de denominaciones «gratuitas, meras variantes de las que realmente son indicativas genéricas», bajo las que estos subgéneros pueden estar «camuflados». Del mismo modo, y como hemos observado anteriormente, apunta que todas estas denominaciones pueden ir acompañadas de adjetivos como «cómico», «político», «bufo» , «cómico-lírico» o «lírico» entre otras, siendo estas últimas las únicas verdaderamente relevantes, al indicar presencia musical.

Sin embargo, respecto a la consideración genérica del término no parece haber total unanimidad. Mientras Espín comenta el uso del término en algunas ocasiones aplicado a la revista y, en otras, al juguete cómico, también destaca el carácter híbrido de la humorada, que se utilizaría igualmente para piezas «agenéricas<sup>24</sup>, que no se atienen a ninguna tradición de un tipo específico de obra, [...] que a veces son breves piezas cómicas en un acto, que mezclan elementos de diversa procedencia» (Espín Templado 1995: 86).

Por otro lado, Vilches-Dougherty (1997: 115-134) incluyen la denominación dentro del estudio del «género frívolo» y las obras líricas en un acto, junto a otros términos como «fantasía», «pasatiempo» o «historieta»<sup>25</sup>. No obstante, destaca al mismo tiempo la «humorada lírica en dos actos», *Las aviadoras*<sup>26</sup>, como revista, dentro

<sup>23</sup> Concebido por (Vilches-Dougherty, 1997: 100-101) como «la quintaesencia de lo bufo» que adoptarían Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández —«los dos Pedros»— y plasmarían en sus obras con «esquemas a la par grotescos e hilarantes la vida española de entreguerras». Como características principales, habría que destacar que fue el «único subgénero del teatro por horas que siempre presenta un único espacio [...], y por lo tanto consta de un solo cuadro escénico» (Espín Templado, 1995: 180).

<sup>24</sup> A este respecto, Vega (2013, 56) anota en una línea similar la abundancia de términos utilizados por la crítica del XIX para referirse a «este tipo de obrillas sin trascendencia que servían para aderezar el programa de una velada dramática», destacando, al igual que Espín (1995, 83-85), el habitual uso junto a «humorada» de apelativos como *lírica*, *cómica*, *satírica* o *política* entre otros, «según su tono, contenido, y modo de enunciación».

<sup>25</sup> Como observaremos, estas propuestas, no son del todo exactas, pues en la ingente producción teatral del género siempre existen excepciones que requieren de particular matización y exceden los límites propuestos, así lo observa también Rubio (1992, 141), entendiendo como «casi vanos [...] los esfuerzos posteriores de clasificación de aquel ingente acervo de piezas teatrales».

<sup>26</sup> Escrita por José de Lucio y Manuel Serrano como «Humorada cómico lírica en dos actos, divididos en siete cuadros» con música de los maestros Alonso y Belda, y estrenada en el Teatro Chueca de Madrid el 9 de agosto de 1927.

de las obras líricas de mayor extensión. En cualquier caso, Vilches no parece hacer alusión a dicha denominación fuera de lo comprendido como teatro lírico, independientemente de su duración. La decisión de introducirla como parte del género frívolo no resulta, pese a todo, nada descabellada, y puede verse como ya, el mismo año *Las inyecciones* es considerada como tal en la prensa de la época.

De esta manera, resulta difícil encuadrar regularmente este «subgénero» —si se puede considerar como tal— sin que las diversas obras así denominadas se escapen de los marcos propuestos. Sin ir más lejos, dentro de la producción de Muñoz Seca contamos con cuatro humoradas de diversa naturaleza: *La neurastenia de Satanás*<sup>27</sup> (1911), *El espanto de Toledo* (1926), *Las inyecciones* (1927) y *El drama de Adán* (1931). De estas, una es «humorada en un acto» —*Las inyecciones*—, otra «humorada cómico lírico bailable en un acto, dividido en seis cuadros» —*La neurastenia de Satanás*— y dos, las restantes, «humoradas en tres actos». A su vez, tan sólo dos son líricas, pues las dos más extensas carecen de elemento musical, lo cual nos sitúa de nuevo en la misma tesitura: ¿cuál es entonces, si existe, el carácter diferenciador de la «humorada»?

Al margen del carácter lírico, o no, del género, así como de su extensión, el origen de la propia denominación puede también ayudarnos a vislumbrar los posibles matices que la diferencien de otros géneros. De esta manera, si nos remitimos a los repositorios y hemerotecas más importantes de la prensa de la época, observamos inmediatamente cómo el término «humorada» no era algo genuinamente dramático, es más, su uso en tal sentido no comenzó a verse con asiduidad hasta la década de 1860<sup>28</sup>, con obras como *Los pecados capitales*, «humorada cómico-lírica, original, en un acto, y en verso»<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> De las cuatro obras, será la única escrita en colaboración, en este caso con Sebastián Alonso Gómez. Además, será la única también que el autor tilde de lírica.

<sup>28</sup> Es preciso destacar al respecto la publicación de una obra concebida como humorada décadas atrás: *Noche de novios*, «humorada cómica» traducida del francés y estrenada la velada del 24 de diciembre de 1836 en el Teatro de la Cruz (*Eco del Comercio* 24-XII-1836). El término —como hemos apuntado— no se adoptará para piezas similares hasta décadas más tarde, encontrando en las hemerotecas tan sólo puntuales anuncios de reposición de esta misma obra (*El clamor público*, 15-I-1854; *Diario oficial de avisos de Madrid*, 1-XII-1854) hasta las fechas indicadas. Así, la apropiación del término por el teatro parece ser, a todas luces, de aparición tardía, como observa del mismo modo Vega (2013, 56).

<sup>29</sup> Representada en el Teatro de la Zarzuela el 6 de febrero de 1861 (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 6-II-1861, p. 4), parece marcar —por lo rastreado en los repositorios— el comienzo de la «humorada» como denominación recurrente para piezas dramáticas.

Hasta ese momento, «humorada» era un término al que frecuentemente se acudía en la prensa para referirse a un tipo de situación, comentario o actuación de una persona que, por absurdo, incoherente, jacarandoso, e incluso ofensivo, indujera a risa o provocara sorpresa. De este modo, la inmensa mayoría de las apariciones del término harían referencia a situaciones de este tipo, incluso después de la adscripción del mismo al catálogo de piezas dramáticas. «Humorada» sería entonces una acepción de uso común en el ámbito periodístico ya desde principios del XIX<sup>30</sup>, lo cual nos permite asumir que se encontraría también en el acervo de expresiones del pueblo para referirse a este tipo de situaciones.

Nos hallamos entonces ante una denominación, en términos dramáticos, de carácter incierto, cuyo uso no parece aportar información precisa acerca de la naturaleza de la obra salvo, claro está, su pertenencia al ámbito del teatro breve. Para comprender el porqué de esta acepción, remitirse al uso original que la prensa hacía de él sería lo más lógico, y lo que mejor explicaría el carácter de la «humorada» dramática. Así, si comparamos las publicadas en prensa con las interpretaciones teatrales, veremos que estas últimas no son sino una versión ampliada y escenificada de aquello que originalmente pretendía transmitirse, es decir: un «dicho o hecho festivo, caprichoso y extravagante en la que es posible apreciar el humorismo. Se trata de expansiones del humor, del genio, explica el propio Campoamor, “que el vulgo suele llamar salidas de tono” y en las que “prepondera la tendencia cómico sentimental que se entiende por humorismo”» Vega (2013, 56).

En consecuencia, no resultaría muy atrevido plantear que los dramaturgos a la hora de componer una obra considerándola «humorada», estarían tratando también de emular en la escena aquellas situaciones de la vida real —y de la ficción de la prensa humorística— que diariamente se publicaban en los periódicos. Si bien esto es un acercamiento al significado genuino del concepto «humorada», la cuestión en torno a su uso como género dramático sigue siendo de difícil solución.

Así pues, podríamos plantear fórmulas de caracterización de esta hasta la saciedad, y no llegaríamos nunca a una solución que abarcase todas sus variantes. Por ello, vista la situación, la prudente aproximación de Espín (1995: 86) al considerarlas

---

<sup>30</sup> Para un estudio más exhaustivo del uso del término en el ámbito periodístico, Pilar Vega (2013) ofrece una detallada serie de ejemplos.

obras «agenéricas» resulta más que oportuna por su sencillez y distanciamiento. Es, además, una terminología con tino escogida, pues, como hemos visto, la humorada puede tomar carices líricos, acomodarse a diversas extensiones y, por su relación con otros géneros como el juguete cómico, tratar de cerca temas de la actualidad del momento en clave paródica o de humor (*Las inyecciones* sitúan su trama en la “época actual”). Es en definitiva, una suerte de «joven Frankenstein» genérico de difícil predicción.

## **5. Pedro Muñoz Seca humorista**

### **5.1. Astracán y parodia de actualidad**

Como hemos visto, a finales de la década de 1910 el género chico se hallaba en medio de una crisis que llevaría a las formas hasta entonces utilizadas a entremezclarse, buscar nuevos caminos, y renovarse. Es en este contexto, en esta anarquía genérica y desconcierto en torno al devenir del teatro de humor, donde Muñoz Seca encontrará su lugar como dramaturgo y pasará a convertirse en uno de los principales responsables de la renovación del teatro de humor contemporáneo, abanderado por un género desde siempre ligado a su figura: el astracán.

Cierto es que el origen del astracán y su creador resultan temas recurrentes a la hora de estudiar dicho género, sin embargo, no nos hallamos ahora en posición de partir una lanza en favor de ninguno de los diferentes artistas, tampoco de explayarnos acerca de la cuestión<sup>31</sup>; nos interesan, pues, tan sólo la naturaleza y características del mismo.

Inevitable es, en cualquier caso, pensar en astracán cuando se piensa en Muñoz Seca. A través del portuense el género cobró un sentido particular, y en su ámbito el autor llevaría a cabo la mayor parte de sus obras. Caracterizado por un uso exacerbado del retruécano para mover a la risa, el género es fruto de ese crisol genérico al que tanto hemos hecho alusión. De esta manera, resulta convincente la caracterización de Ricardo de la Fuente (1985: 17), quien lo entiende como:

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

---

<sup>31</sup> Fuente (1985) plantea de forma más detallada la cuestión en torno al origen del astracán y las figuras de García Álvarez y Muñoz Seca como principales referentes.

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.

Esta definición resulta, a nuestro parecer, suficiente y acertada, pues deja claras cuáles son las principales características del género, si bien, como es comprensible, no todas ellas habrán de aparecer en una misma obra para otorgarle el título de «astracán»<sup>32</sup>. Al mismo tiempo, en su estudio el autor aporta una distinción entre los diversos tipos de astracanes existentes: «de fresco» —el más abundante—, «paródico», «satírico-político» y «comedias astracanadas».

De entre los cuatro tipos de esta categorización, el que más llama nuestra atención es sin duda el denominado «astracán paródico», nombre que bien podría haber dado título a la obra objeto de nuestro estudio. Igualmente abundante en la ya de por sí ingente obra de Muñoz Seca, pertenecerían a este tipo piezas policíacas o de fantasía, pero también parodias de la técnica, la ciencia o la medicina a través de las cuales se ridiculizarían los inventos o creaciones de mayor fama en la actualidad de la época. Dicho lo cual, sobre toda esta producción destacaría la relativa a la parodia literaria, sin lugar a dudas la más conocida del autor.

Ahora bien, si observamos algunos estudios al respecto<sup>33</sup>, vemos cómo la parodia es entendida como un género secundario a través del cual se imita en tono burlesco el estilo de un artista, obra o género elevado. Esto, llevado a la obra de Muñoz Seca, tiene vigencia en la parodia literaria y de drama histórico del portuense, cuyo ejemplo más exitoso es *La venganza de don Mendo*. Sin embargo, en el astracán que nos ocupa, el objeto parodiado no es una obra ni un estilo artístico, sino aquel elevado mundo de la ciencia y el progreso técnico que con ciega efusividad se elogiaba en las páginas de la prensa.

En el caso particular de los inventos científicos y médicos de la época, si nos remitimos a la hemeroteca podremos comprobar cómo la propia presentación y

<sup>32</sup> Con respecto a la comprensión del astracán dentro de la obra de Muñoz Seca, resulta igualmente interesante el análisis por parte de Conde Guerri (1986). Del mismo modo, no puede faltar la aportación de Vilches-Dougherty al respecto, considerándola «deudora de la comedia de tesis en el planteamiento de una moraleja y de la comedia de costumbres en la presentación de una acción que pretendía reflejar los avatares de la vida cotidiana y mostrar tipos secundarios con cierta personalidad, este subgénero sometía sus elementos a un proceso sistemático de deformación.» (1997: 88)

<sup>33</sup> Francisca Íñiguez (1995, 1999) da buena cuenta en sus estudios del estado de la cuestión en torno a los orígenes, naturaleza y aquello que ha de entenderse, *stricto sensu*, como parodia.

naturaleza de los mismos ya era casi una parodia en sí misma. Un ejemplo lo hallaríamos en *La Voz* (28-II-1921), donde se relata el caso de un tal doctor Andrew, quien, tras trasplantar glándulas de un babuino a su dueño, un adinerado señor de Johannesburgo, habría conseguido que este recuperase todas las facultades perdidas por la vejez, volviendo a ver, discurrir y caminar como en la juventud. El genio detrás de esta metodología, conocida en todo el mundo, no sería otro que Serge Voronoff, objeto de parodia en *Las inyecciones o El doctor Cleofás Uthof vale más que Voronoff*.

Es en este punto cuando conviene de nuevo recordar la relevancia de los mecanismos de la parodia a los que hace referencia en su estudio Íñiguez (1990) y a la que anteriormente nos referíamos, en particular las posibilidades que ofrecía esta en el tratamiento de lo grotesco. La deformación y acercamiento a lo grotesco será, como observaremos en *Las inyecciones*, una de las claves del que entendemos como astracán paródico de Muñoz Seca. A una actualidad ya de por sí esperpéntica como es la de las noticias médicas y científicas, de milagrosos tratamientos que duplicarían nuestro tiempo de vida, este astracán le dará una vuelta más de tuerca, llevando al absurdo más absoluto y deshumanizado las serias y grandiosas innovaciones proclamadas en los salones de las más prestigiosas sociedades del momento.

De este modo, observamos cómo en el teatro de Pedro Muñoz Seca las fronteras genéricas se difuminan, siendo en este caso las técnicas de la parodia las que tomen diferentes derroteros, alejándose de la clásica parodia literaria. Esto, sin embargo, tampoco ha de entenderse como una ruptura de las normas dentro del género al no ser una obra artística el objeto de su burla ; es, más bien, una ampliación de su marco de acción, en tanto en cuanto las técnicas de esta pueden aplicarse a la misma realidad actual del artista<sup>34</sup>. Esto es, en el caso que nos ocupa, la sociedad del mundo médico-científico.

Haciendo uso de estas modalidades, Muñoz Seca conseguirá así aunar en su producción la tradición humorística que en el teatro de humor precedente se había recogido y renovado, creando un estilo propio con un humor característico, fácil y muy

---

<sup>34</sup> A partir de la primera de década del siglo XX, la parodia comenzó a tomar estos caminos debido al estado de «aquella España de corrupción y mentira, de hambre y de incultura, de malos gobernantes y ‘enchufismos’» de cuyas circunstancias, apunta Reiz (1998: 274), «esas parodias fueron reflejo vivo [...] adquiriendo resonancias especiales al ser extraídas y asiladas de su cotidianeidad, y así la audacia, la desmesura, el ridículo tomaba vuelos de revuelta popular, nocturna y grotesca».

agradable al público. Estilo que, si bien encontrará detractores en la prensa y la crítica, asegurará con sus piezas el lleno en las salas.

Dicho lo cual, resulta imposible a la hora de analizar la obra de Muñoz Seca —y por extensión la del teatro de humor de la época— obviar un aspecto sin el cual no nos sería posible comprender la mayor parte de la producción de éxito del momento: la importancia de la actualidad. Y es que a la hora de hacer reír, de despertar el humor siempre heterogéneo del público sacando a la luz la vis cómica de las cosas, el marco de acción y posibilidades que esta ofrece es sin duda la veta de material cómico más rica al alcance de cualquier humorista.

A pesar de la vigencia de ciertos elementos cómicos universales, la naturaleza de la comedia y el teatro de humor no pueden entenderse sin aquello que los rodea en el momento de su creación. El contexto histórico y la actualidad moldearán y serán así factor determinante en la génesis del producto humorístico.

En el caso de Muñoz Seca, para convencer y gustar a un público y prensa exigentes y con una considerable cultura teatral sobre sus espaldas, este encontrará en la actualidad de la época la manera de cruzar el umbral de las casas madrileñas, de introducirse en la vida de su público y hacer de su obra tema de conversación ineludible por su intrínseca relación con los sucesos más conocidos. Su teatro girará en torno a ella irremediablemente, y a ella deberá su enorme éxito.

Es por esta relación que su obra supone también, a nuestros ojos, una imagen del humor popular del momento, un espejo en el que observar reflejadas las conversaciones cotidianas de la gente. ¿Cómo si no habría conseguido provocar esa «gran carcajada» que tantas veces acompañaba el estreno y representación de sus obras? A esto alude también brevemente Torrente Ballester (1968: 73) considerando su teatro, no de «gran importancia literaria, pero de enorme importancia social», para él, el teatro de Muñoz Seca «no acota para sí una materia dada. Toma los asuntos y los personajes de la actualidad más inmediata, los toma en su pura superficie, en su pura anécdota». No nos hallaremos, entonces, ante un teatro centrado en la crítica de los aspectos sociales, tampoco un teatro con pretensiones filosóficas. En palabras de Gómez Yebra (1998: 178) «él no pretendía otra cosa que conseguir la catarsis originada por la risa, pues el suyo no se trataba de un ingenio trágico, sino de un ingenio nacido para lo cómico». El

teatro de Muñoz Seca, no es —como podremos comprobar en *Las inyecciones*— sino aquél de la risa por la risa.

Si hasta ahora hemos podido observar de dónde viene y en qué aguas navega la producción teatral del gaditano, cabe también prestar atención a la forma en la que toda esta tradición e innovaciones repercutieron en su obra, atendiendo a las principales técnicas del dramaturgo y su manejo de la risa en la escena. Para ello, así como para la ejemplificación de los aspectos hasta ahora presentados, nos apoyaremos en la humorada propuesta: *Las inyecciones o El doctor Cleofás Uthof vale más que Voronoff*.

En esta, como es característico en el astracán y teatro *muñozsequianos*, destacará en todo momento la inusitada habilidad lingüística del autor para reducir al absurdo, con rebuscados retruécanos y juegos de palabras, la más seria de las situaciones. Resulta pues comprensible que, a la hora de observar los recursos humorísticos en la obra, destaque en gran parte los de tipo verbal. Esto no será óbice, sin embargo, para la realización de un análisis más completo en el que la importancia de los espectáculos de baile y canción, así como los recursos escénicos, se hallen igualmente presentes.

Respecto al humor verbal del autor, y antes de comenzar con el análisis, conviene dar cuenta de las palabras de Conde Guerri (1986: 36), quien afirma que será el chiste verbal de Muñoz Seca «el que obtenga los mayores índices de popularidad», explicando cómo «tres resortes infalibles lo provocarán: homonimia silábica, el juego semántico que resulta de aprovechar diferentes significados de una misma palabra y el procedimiento de asociación de ideas inesperadas». Por otro lado, Gómez Yebra (1998: 179-183) incluirá en su estudio más elementos como la abundancia de paronomasia o aliteración en las obras del autor. De igual utilidad nos ha resultado, por su claridad, enfoque y planteamiento, el estudio de Sánchez Castro (2007: 369-436) sobre la manipulación del lenguaje en el humor de la «nueva generación del 27», de cuya organización en cuanto a los diferentes recursos utilizados nos serviremos para analizar la obra. Todo ello, así como lo anteriormente estudiado, será el decorado con el que presentaremos la figura y contexto del doctor Serge Voronoff, origen y corazón de la humorada de nuestro autor.

## **5.2. El humor de Muñoz Seca. Una «humorada»: *Las inyecciones***

### **Estreno y acogida**

*Las inyecciones o El doctor Cleofás Uthof vale más que Voronoff*, concebida como “humorada en un acto” por Pedro Muñoz Seca, y acompañada con la música del maestro Jacinto Guerrero, fue estrenada el 28 de marzo de 1927 en el Teatro Romea de Madrid. La edición para este estudio será la primera, publicada por la Sociedad de Autores Españoles a través de Tipografía Zaballos, también en Madrid, el mismo año del estreno y accesible desde la Biblioteca Digital Hispánica.

El seguimiento por parte de la prensa comienza con el anuncio del estreno un 25 de marzo, sin especificarse el autor de la misma, en *La Correspondencia Militar* (25-III-1927). A este anuncio le seguirán otros también —en los que ya se incluirán los nombres de Muñoz Seca y Jacinto Guerrero— en diversos periódicos como *El Imparcial*, *La Época*, *ABC* o *La Voz*, durante los días previos al estreno. Una vez estrenada, la «humorada» será considerada en posteriores anuncios como «éxito enorme de risa» en *El Liberal* (31-III-1927), o «el mayor éxito de risa de estos tiempos» en *El Globo* (30-III—1927), llegando a ser objeto de detalladas reseñas en *ABC*, *La Voz*, *La Nación*, *El Liberal* y *Mundo Gráfico*. En ellas se alude no sólo al ingenio teatral y característico humor de Muñoz Seca, sino también a la interpretación de los actores y al bien conocido por el público de entonces, ingenio musical de Jacinto Guerrero.

La obra fue así un gran éxito en la escena madrileña, si bien no parece haber sido objeto de reposiciones en los años posteriores. Esto se debe en parte también al género de la obra en sí, debemos tener en cuenta el entorno en el cual estas representaciones tenían lugar: los autores eran muy prolíficos y la escena se hallaba en constante renovación, atenta a la actualidad del momento, la cual marcaba la pauta de gran parte de la producción. La representación de la obra se mantendría así en el Romea hasta finales de mayo del mismo año, con reposiciones a lo largo del año en la misma sala, así como también en visitas de “los del Romea” al Teatro Chueca (*ABC*, 5-VI-1927).

En cualquier caso, fue un triunfo rotundo y un gran ejemplo de lo que se esperaba, tanto por parte de Muñoz Seca, como por la de Jacinto Guerrero. *Mundo Gráfico* (6-IV-1927) afirmaba que la obra venía con su inconfundible «marca de fábrica: letra graciosísima, situaciones chispeantes, que mantiene al público en continua hilaridad, y música fácil, alegre, popular, que llegará en seguida a la calle y oiremos

innumerables veces en orquestas, “dancings” y “bares”»<sup>35</sup>. En el mismo reportaje fotográfico puede observarse el marcado carácter lírico de la obra, que vio sus mejores momentos en los números de baile de las «chicas de Romea» en la «gracia y perfección» con las que interpretaron los números.

Igualmente, el mismo reportaje —tal vez el más ilustrativo, tanto del éxito de la obra, como de la escenificación y representación de la misma— nos permite observar el vestuario de todos los personajes, los atuendos de los «dancings», el maquillaje y gestos de los actores principales y los decorados de los que se hizo eco la prensa. Del mismo modo, *Mundo Gráfico* mostraba también una foto de Muñoz Seca junto a Jacinto Guerrero, ilustrativa asimismo de la afinidad entre ambos artistas, quienes colaboraron en más ocasiones.

Por otro lado, *El Liberal* (29-III-1927) considera la «humorada» del portuense como un «género *seudoteatral*» sin preceptiva alguna, que le iba «como anillo al dedo» al autor. Dando cuenta también de los números de baile, comenta cómo «las chicas —vestidas según Penagos— danzan en el escenario y en el patio de butacas, y la señorita Constanzo evoluciona con ellas y con ellos al compás de las melodías guerrerísticas, bella y sugestiva». Si bien no es perceptible en una lectura de la obra, es evidente por estos testimonios el carácter «agenérico» de la pieza, que es parodia y juguete cómico al tiempo que se acerca, flirteando con sus números de baile, a la *sicalipsis* de las variedades. Destaca también, poco apreciable en la versión publicada, el interés que despertó el vestuario y el montaje escénico, con bailes y evoluciones de «amplia visión plástica».

Al *sketch*<sup>36</sup> lo adscribe por otro lado *La Nación* (29-III-1927), llamándolo también «zarzuelita», y haciendo mayor hincapié en el decorado «cubista» que

---

<sup>35</sup> Encontramos aquí un ejemplo claro de la comentada habilidad de Muñoz Seca—a la que se suma en este caso la de Jacinto Guerrero— para entrar en las casas y la vida del público, pasando a formar parte del ámbito cotidiano por lo popular y alegre de sus obras. Al mismo tiempo, es inevitable ver la influencia de los bailables y canciones de las variedades y la *sicalipsis* antes expuestas. Si atendemos a los documentos gráficos de la representación, no resulta disparatado compararlos con los números que se habrían llevado a cabo durante la década anterior.

<sup>36</sup> La prensa de la época acudía con asiduidad a esta denominación al hallarse ante obras de difícil definición, como es el caso de nuestra humorada. Así, en *Heraldo de Madrid* (2-VI-1927), en fecha cercana al estreno de *Las inyecciones*, al referirse a un espectáculo de los «liliputienses de Singer»: «Varios “sketch” o cuadritos de colorido majestuoso, de organización coreográfica a lo “grande revue” parisina, donde se mezcla la belleza de la presentación con la alegría inusitada de! conjunto, perfectamente dirigido ; el “jazz-band” ilustrado con las danzas más europeas de estos últimos tiempos, y

«ambienta cumplidamente el cuadro». La imagen de una pieza cercana a los números de variedades cobra forma al ser recurrente la alusión a las bailarinas que «lucieron sus encantos y su arte».

Por último, en *La Voz* (29-III-1927) se define la obra como «farsa satírica que utiliza modernos descubrimientos como sugerión bufa», visión compartida en *ABC* (29-III-1927), tratándola de «pequeña obra de humor donde, como en sus mejores comedias, triunfa la gracia caricaturesca y bufa, de una sagaz intención cómica». La diversidad de terminología observada a la hora de caracterizar la representación—vista la interpretación de los diversos periódicos— da cuenta, una vez más, de la confusión en cuanto a los géneros del teatro de humor de la época. El ejemplo más claro lo vemos en las mismas líneas de *La Nación* (29-III-1927):

Se suceden escenas y situaciones del más puro y hábil “vaudeville”<sup>37</sup>, salpimentadas en discreta proporción con frases de todos los colores, aunque siempre regocijantes. ¿Que en ocasiones el juguete cómico linda con la payasada y el escenario se truca en pista?... Como humorada califica su producción el gran D. Pedro, y no se puede negar que pocas cosas se habrán aplaudido en Madrid de un buen humor más franco y desenfadado.

Destaca también la importancia de la música del maestro Jacinto Guerrero, estimada por todos los medios como «fácil, alegre y popular», y destacando sobre todo, como hemos visto antes, los números de baile, entre los que sobresalía un «scotish»<sup>38</sup> (*La Voz*) y un número principal interpretado por todas las bailarinas del Romea, ambos repetidos dos veces. El éxito de la interpretación obligó a ambos artistas a salir en varias

---

aquella gracia literaria, que se une a la fastuosidad y la elegancia del cuadro veneciano, y la sobria nota decorativa y simpática del prestímano chino».

<sup>37</sup> Como apunta Dengler Gassin (1995), el *vodevil* se caracterizaba, esencialmente, por combinar una parte cantada con otra dialogada. Sin embargo, en su evolución acabará reduciendo el elemento musical, llegándose a suprimir en las traducciones, «convirtiéndose muy pronto [...] en una verdadera comedia, una comedia ligera, alegre, jocosa unas veces, sentimental otras, moral casi siempre». Destacando sobre los demás el francés Eugène Scribe, la temática y moral de sus obras giraría en torno a la clase social burguesa. Su éxito en Madrid fue arrollador, con traducciones, entre otros, de Bretón de los Herreros, el nombre de Scribe llegó a ser considerado por la crítica del momento como «una verdadera pesadilla, pues no hay día en que no lo vemos estampado en los carteles del teatro» (Dengler Gassin, 1995: 132). Al mismo tiempo, como apunta Huerta Calvo (2005: 750), el género ha llegado a confundirse con el espectáculo de variedades, y ya entrado el XIX, pasará a entenderse como tal cualquier comedia de tono ligero en la que predominen los enredos de carácter erótico.

<sup>38</sup> Este no es sino el ya tradicional baile madrileño, aunque «el vocablo “chotis” sin embargo no era precisamente muy madrileño, pues se trata de una corrupción del alemán “schottish”, escocés, se bailaba por parejas, inspirado en la mazurca, pero más lento» (Espín Templado, 1995: 62). Ambos términos parecen coincidir en el tiempo, sin imponerse inmediatamente uno sobre el otro. De este modo, el «scotish» del que se habla en *La Voz*, lo destaca también así *Mundo Gráfico* (6-IV-1927), refiriéndose a este, en cambio, como un «chotis».

ocasiones al escenario para «agradecer con su presencia el homenaje del regocijado auditorio».

En resumen, e ilustrando una vez más la confusión existente a la hora de adscribir las obras a un género u otro, la «humorada» de Pedro Muñoz Seca fue considerada en la prensa como «género *seudoteatral*», «*sketch*», «*zarzuelita*», «farsa satírica» de «sugestión bufa» y comedia que brilla por su «gracia caricaturesca y bufa» en la que se suceden escenas «del más puro y hábil *vaudeville*».

Así pues, de este breve repaso acerca de la «humorada» de Muñoz Seca podríamos destacar varias cuestiones: primero la recién observada dificultad y confusión existente en torno a la denominación genérica del teatro de humor, en este caso en torno a lo comprendido por «humorada»; segundo, el marcado carácter lírico de la obra, alternándose en esta los números musicales de baile de «las chicas de Romea» con piezas cantadas; en tercer lugar, el vistoso vestuario y la elaborada escenificación que acompañaron a la obra; y por último, la repercusión que la obra y el teatro de Muñoz Seca parecían tener en la vida social del momento.

### **Argumento y estructura**

Llegados a la sala, la obra nos sitúa en el gabinete de consultas del Doctor Cleofás Uthof y Kalaguaine en Madrid, durante la primavera. A raíz de una noticia en el periódico, Furciana y Urnieta, secretaria y ayudante del doctor, elogian las maravillosas investigaciones e inventos de su jefe, así como su aguda visión para el diagnóstico y cura de cualquier mal que aqueje al ser humano. A ellos se unirá Mauricio Calahorra, un hombre que, viejo y enclenque, ha sido rejuvenecido por vía de una «inyección de mono», no sin efectos secundarios en su imagen y comportamiento. Seguirá en este punto la narración de las maravillas de Uthof, cada vez más absurdas, como buscar que una perra danesa ponga huevos, tras lo cual el propio Calahorra vaticinará: «No, si aquí vamos a terminar todos haciendo cosas muy raras».

En su conversación, Mauricio admitirá estar enamorado de la mujer del doctor, Lola, quien no se despega de Uthof por los felinos encantos de este, obtenidos a raíz de una experimentación con inyecciones de «iris de felino y litongas de gato casero». En este punto, unas viejas americanas, llegan a su cita para recibir las famosas inyecciones rejuvenecedoras del genio médico, tras cuyo tratamiento, se tornan jóvenes «elegante y vaporosamente vestidas», dando comienzo al primer número musical.

Completo este primer cuadro, se nos presenta al doctor Uthof como un joven atractivo con rasgos y comportamiento de felino, que parece haber pasado la noche andando por los tejados, a juzgar por los comentarios de su esposa, más enamorada aún tras las inyecciones de paloma y pava que su marido le había suministrado. A ellos se unirá Tolomeo Guauzueta, un viejo amigo del doctor que ha perdido el olfato, situación que con presteza Cleofás soluciona mediante un gramo de «*fox-terriana*». Tolomeo, reticente en un principio, cede ante la insistencia de Uthof, quien afirma haber recuperado la visión con sus preparados felinos.

Es a partir de este momento cuando los sucesos empiezan a desencadenarse sin control alguno y la obra comienza a precipitarse hacia su caótico desenlace. Desde este punto, presenciamos un desfile de diferentes «esperpentos» humanos. Urnieta, que había ingerido por error un concentrado de toro, muestra los primeros síntomas, y Mauricio se mueve a brincos como un mono por la consulta; poco después las mujeres injertadas con flores, presentadas por el doctor, realizan el vitoreado número de baile; Uthof se enorgullece del éxito de las inyecciones en su mujer, que sólo tiene ojos para él; y Tolomeo, tras tomar la inyección de *foxterrier* comienza a enfrentarse instintivamente a su amigo.

La consulta se ha tornado zoológico en un abrir y cerrar de ojos y el caos alcanza su céñit cuando Lola, que había sufrido un vahído, toma por error una «sinfónea de mil doscientas gallinas». Al despertarse «con cierto aire de zumba» se lanza a los brazos de Tolomeo, Mauricio y Urnieta, dando lugar al «chotis» final en el que los tres la siguen, cada uno en su instintiva y correspondiente forma, como animales. Cleofás Uthof, impotente ante la situación, decide suministrarse un potente concentrado de «ciervo salvaje, una columelia de cerdo americano y seis espangrcias de carnero australiano», tornándose manso y dándose por vencido, ofreciendo su mujer incluso al público, al que se dirige concluyendo: «yo ya me he... me he... cortado las alas...».

La obra es, en definitiva, todo aquello que la prensa del momento afirmaba, es *sketch*, y es juguete cómico, es comedia satírica y «género ínfimo», bufa y caricaturesca al tiempo que parodia y, por el carácter de sus números de baile, bebe de las variedades y sus exitosos números de baile. Pero sobre todas las posibles características de uno u otro género, destaca el uso del absurdo y lo grotesco para deformar la realidad hasta el punto de hacerla incomprensible, intangible. Nos hallamos ante un «astracán paródico»

de tipo científico, con un humor merecedor de un análisis exhaustivo de sus diversas manifestaciones.

La estructura de esta humorada recuerda a los entremeses de desfile de personajes de entre los siglos XVI y XVIII. Así, observamos, en los cuatro números musicales de la obra, la presencia de unas americanas que anhelan la juventud y buscan huir de la muerte; de unas «mujeres injerto», personificación del *carpe diem* y el *remedium amoris*, que representan uno de los éxitos del Dr. Uthoff; de Lola, la esposa de este, cuya fidelidad obedece también a un experimento exitoso del doctor; y, por último de la propia Lola y su corte de aspirantes que muestran el último y fracasado experimento de Uthoff. A todo esto hay que sumarle ese famoso «chotis», que no es sino el final festivo del entremés áureo y el sainete dieciochesco, como sucedía también en el género chico.

#### **Actualidad: Voronoff y el doctor Uthof, un caso digno de H.G. Wells**

Serge Voronoff, médico e investigador de origen ruso que pasó la mayor parte de su vida en Francia, fue durante años considerado como el gran salvador que libraría al hombre de la molesta senectud. Médico de la corte de Egipto, sus investigaciones, basadas en los avances en operaciones con injertos de Alexis Carrel, comenzaron a tener eco en España en la década de 1910 tras sus operaciones de trasplante entre ovejas vivas (*La Correspondencia de España*, 21-X-1912) y, particularmente, tras «devolver nada menos que el alma —o siquiera la plenitud de sus funciones— a un ser humano, que yacía reducido a vida tristemente vegetativa» (*El Imparcial*, 12-VII-1914) tras realizar un trasplante de la glándula tiroidea a un joven enfermo de mixedema, enfermedad causada por la desaparición de dicha glándula.

Sin embargo, la imagen del doctor Voronoff se haría célebre tras publicar en 1919 su intención de prolongar la vida humana con un trasplante de glándulas jóvenes a un cuerpo viejo, las cuales podían extraerse de un joven vivo o recién fallecido, siguiendo el ejemplo de sus primeros experimentos con corderos. Esto, claro está, generó gran expectación en la prensa<sup>39</sup>, llegándosele a apodar «Fausto» (*El Imparcial*, 20-X-1919), como aquél de Goethe, e incluso Satanás en *El Liberal* (13-X-1919).

---

<sup>39</sup> La misma entrevista se publicó en *La Correspondencia de España* (19-X-1919), *El Fígaro* (20-X-1919) y se presenta un amplio artículo acerca del tema en *Nuevo Mundo* (31-X-1919) y *Alrededor del Mundo* (24-XI-1919).

Pese a las críticas de los detractores, llevó a cabo pruebas en humanos, llegando incluso a realizar injertos de monos en seres humanos, experimentos que acabaría probando fallidos la propia mujer del científico, confesando que «las glándulas de los monos sólo proporcionan un éxito realmente satisfactorio a los monos mismos [...] si llega a leer la noticia de algún caballero viejo que anda retozando indebidamente por ahí, no debe creer en manera alguna que lleve las glándulas de un chimpancé, al menos injertadas por el doctor Voronoff» (*Heraldo de Madrid*, 3-XI-1920).

El revuelo que levantó el caso Voronoff y sus injertos de mono en humanos provocó los elogios durante los años siguientes de diversos medios y personalidades como Gómez de la Serna (*El Liberal*, 17-XI-1921), al tiempo que otros cuestionaban el problema ético de alargar una vida quitando otra (*Acción Naturista*, 1-IV-1922). Los años fueron sucediéndose entre artículos esperanzadores y noticias de sus fallos, e incluso del fallecimiento de algunos de sus pacientes. Con el tiempo, Voronoff fue haciéndose más famoso, no ya por su anterior éxito, sino por los problemas éticos de su investigación y, sobre todo, por lo genuinamente grotesco de la misma.

Llegados a este punto, resta un último evento, sucedido en Madrid en septiembre de 1926, en la que se realizó este experimento en pacientes españoles que no verían mejora en sus dolencias y acabarían por sucumbir a sus enfermedades, destacando el fallecimiento del conocido pintor Francisco Legua (*Heraldo de Madrid*, 9-VI-1926).

Tras el fracaso de los experimentos en España, la figura de Voronoff se convirtió en objeto de chiste y burla en la prensa de manera asidua, relacionándolo con temas de ciencia ficción. De esta manera, a las bromas sobre las propuestas del doctor que ya se habían visto antes en *Heraldo de Madrid* (20-X-1919), se añadieron publicaciones de diversa naturaleza, desde tiras cómicas, artículos, chistes y anécdotas, hasta pequeñas viñetas caricaturescas que comenzaron a aparecer en las páginas de *El Sol* o *Muchas Gracias*. Un ejemplo de ello lo encontraríamos en las páginas de *Muchas Gracias* (15-II-1925), bromeando con los injertos rejuvenecedores del doctor, soñando con «injertarse nuevo cuero cabelludo, una nariz griega, unas piernas de gorila, una glándula del buen humor...».

Al científico ruso se le llegaría a considerar así como un «Mefistófeles al estilo Wells» en *Heraldo de Madrid* (7-V-1925), en clara referencia a *La isla del doctor Moreau*, similitud que también se recordará en *La Revista Blanca* (15-IV-1926), tras

conocerse la llegada de un cargamento de cien monos para los experimentos del doctor. Visto esto, la influencia de Wells en el planteamiento de la humorada de Muñoz Seca se presenta como una posibilidad digna de tener en cuenta; la enorme similitud entre esta y la novela de H. G. Wells no parece, en fin, ser mero fruto del azar.

Esto se torna aún más factible si nos paramos a observar la influencia y presencia que la figura de H. G. Wells había ejercido en España hasta ese momento. Como indica Mainer (1988: 155), «en España se le conoció y se le tradujo desde fechas muy tempranas, y más de una vez sus relatos de anticipación honraron los folletines de los periódicos». El mismo Mainer añade cómo *La guerra de los mundos*, publicada en 1898, fue traducida al español en 1902 por Ramiro de Maeztu.

Wells, que había llegado a ser discípulo en la Escuela Normal de Ciencias en Londres del célebre biólogo Tomas Huxley, fiel defensor de Darwin, dedicó su vida a la literatura, en la que plasmaría todos sus conocimientos e ideas<sup>40</sup>, comenzando con *La máquina del tiempo*, en 1898. Sus novelas le granjearon enorme fama, y fueron rápidamente traducidas a muchas lenguas.

Así, al igual que ocurrió con *La guerra de los mundos*, poco tardó en aparecer la versión española de *La isla del doctor Moreau*, publicada en 1896 y traducida en España en 1902. La publicación de la traducción se hizo en un primer momento por entregas en *Nuevo Mundo* —algunos de ellos accesibles desde los repositorios—, por lo que habría estado al alcance del público fácilmente, poco después, en 1904, saldría a la venta como libro. Asimismo, y más cercana al estreno de *Las inyecciones*, es la publicación de esta novela de Wells en el folletín de *El Sol* en 1924.

Además, no fue conocido solamente por sus novelas, pues al parecer también mantuvo relación con la Residencia de Estudiantes. De esta manera, como relata Chabrán (2007: 18) Wells habría entablado relación con la intelectualidad española en

<sup>40</sup> Al margen de su formación como hombre de ciencia, Wells mostró también una gran inquietud acerca de los problemas sociales de la época, lo que lo convertiría en uno de los más importantes representantes de la novela científica y «sociológica», género cuya evolución «sin los relatos de Wells es difícil explicarse [...] a partir de 1900» (Mainer, 1988: 155). Esta inquietud se debe en gran medida a su formación académica, que habría condicionado su modo de observar y analizar la sociedad de su momento. Así lo explica también Scholes (1977: 17-18): «He was the first novelist ever to understand and accept fully the consequences of Darwin's theory of evolution, and his own personal struggle for existence had prepared him to apply Darwinian thinking to social organization in a vivid and personal way».

una Residencia en la que la afición por lo inglés habría marcado muchas de sus actividades, y en la cual «es muy posible que Unamuno y H.G. Wells se conocieran [...] durante una de estas visitas. Sabemos que Wells estuvo en España varias veces». Esto, unido a la difusión y fama de sus novelas en la prensa de estos años<sup>41</sup>, explica cómo el teatro de humor de la época se habría hecho eco del caso Voronoff<sup>42</sup>, dejarlo pasar habría sido, en fin, un desperdicio.

Por último, hay que matizar que la presencia de Wells en la prensa y su relación en ésta con el mundo de la ciencia y la criminología era notable también en los años próximos al estreno de *Las inyecciones*, como podemos observar en *Heraldo de Madrid* (7-V-1925), *El Sol* (8-I-1927) y *La Voz* (25-VII-1927). Todo apunta así a que *La isla del doctor Moreau* podría haber sido leída por Muñoz Seca, quien habría encontrado en el ruso el títere perfecto para llevar a la escena en forma de humorada la seriedad de la novela de ciencia ficción de Wells.

Llegamos así al año 1927 y el estreno de *Las inyecciones*, en cuya representación, desde el primer momento, Muñoz Seca hará un repaso más concienzudo del personaje de lo que cabría esperar en una obra de estas dimensiones. A esta precisión se debe el habernos extendido en la explicación de lo concerniente a Voronoff durante la década de 1920, pues nada escapó al ojo de nuestro humorista.

Nada más comenzar, Urnieta y Furciana nos presentan al doctor Cleofás Uthof y Kalaguaine, como el genio inventor de la forma de salvar a los caballos de las plazas de toros de la muerte al inyectarles «glándulas obtusas de tortugas elefantinas» logrando

<sup>41</sup> Ya sólo con respecto a *La isla del doctor Moreau*, al margen de su publicación periódica en *Nuevo Mundo*, podemos observar cómo otros periódicos se hacían eco de esta, elogiando su originalidad. Así, *El Imparcial* (17-III-1902) daría cuenta de ella como una «obra muy discutida», seguramente por su contenido y relación con el darwinismo y la crítica social, al tiempo que afirmaría que «Lo maravilloso objetivo y “científico” [...] tiene en Wells [...] un habilísimo y genial intérprete. Del mismo modo, E. Gómez Carrillo, en *El Liberal* (12-VII-1902), se haría eco de la obra recordando los experimentos con animales y las vivisecciones que se hacían en Francia: «Viendo lo que hoy pasa en París, es imposible no pensar en el libro de Wells», anticipando aquellas comparaciones que, años después, se harían entre Voronoff y el «Mefistófeles al estilo Wells».

<sup>42</sup> Al margen de *Las inyecciones* encontramos en 1925 el estreno de *La vida es muy sencilla*, de Pedro Mata, durante la velada del 11 de diciembre, obra en la que «el invento famoso del doctor Voronoff ha sido utilizado por el nuevo comediógrafo para presentarnos un nuevo Fausto —Don Joaquín— lleno de inquietudes, llamado fatalmente al fracaso, y, desde luego, personaje teatral muy interesante, aunque no del todo logrado» (*La Voz*, 12-XII-1925). Otro ejemplo sería *El secreto de Voronoff o La venganza del chimpancé*, un drama cuya lectura se llevó a cabo en casa del barón de Verín a mediados de agosto de 1926 (*Buen humor*, 15-VIII-1926). También hay noticia de la existencia de obras en torno al doctor en Francia (*La Revista Blanca*, 15-I-1926)), aunque sin mayor repercusión en España. Ninguna de estas, sin embargo, tuvo el éxito que cosechó Muñoz Seca.

«que la piel del cuadrúpedo se endurezca de tal modo, que adquiera tal consistencia pétreas». Ante tamaña maravilla de la ciencia, Furciana admite que «don Cleofás ha dejado a Voronoff en pañales». Se nos presenta, así, el contrapunto llevado al absurdo del brillante Voronoff como burla de aquellos experimentos con los que comenzó el ruso a ganarse la fama. Del propio Uthoff se dice que es «más que Barrabás y Satanás», comparándosele, como se comparaba a Voronoff en algunos casos, con el demonio o el Fausto de Goethe<sup>43</sup>.

A este respecto cabe destacar que la elección por parte de Muñoz Seca del nombre de nuestro protagonista, no es un simple capricho. El apellido del doctor Cleofás se debe a otro científico e investigador de la época, el alemán Wilhelm Uhthoff. Reconocido oftalmólogo, sus estudios en este campo y llevaron al reconocimiento de un fenómeno que recibió su mismo nombre.

Dichas labores fueron reseñadas por la prensa ya en 1899 (*Revista de Ciencias Médicas de Barcelona*, 25-I-1899); dándose cuenta de operaciones a enfermos de glaucoma y pacientes con miopía (*Revista de Sanidad Militar*, 1-II-1899 y 15-VII-1900; *Revista de Especialidades Médicas*, 5-I-1905); así como de los síntomas del ya mencionado «fenómeno Uhthoff», que consistiría en una serie de convulsiones que caracterizarían «algunas formas de esclerosis en placas» (*Anuario Médico-Farmacéutico*, 1900); se publicó también un estudio del mismo oftalmólogo realizado durante su estancia en el frente, analizando las heridas oculares a 600 soldados alemanes (*Revista de Sanidad Militar*, 1-III-1917) y evaluando el porcentaje de invalidez para el servicio militar (*Revista de Sanidad Militar*, 15-VIII-1920).

Tras este inciso, y volviendo al caso Voronoff, en lo referente a la experimentación en humanos encontramos diferentes personajes que harán alusión a las diversas investigaciones del doctor. En primer lugar, la referencia satírica más clara es sin duda la figura de Mauricio Calahorra:

URNIETA.- Un hombre que con ochenta y seis años y con un reuma que daba tres pasos seguidos y pedía socorro, y a la quinta inyección de mono, ha recobrado el vigor, la agilidad y la juventud de una manera, que, vamos, yo no puedo verle sin reírme.

<sup>43</sup> Una muestra más del seguimiento de Muñoz Seca a la trayectoria de Voronoff y su aparición en la prensa. La alusión al apelativo de Satanás, como hemos visto en las otras referencias de *El Imparcial* y *El Liberal*, había sido utilizada ya para referirse al científico ruso.

Es la burla más obvia y evidente, aquella que todo el público podría imaginarse antes de asistir a la representación. Se presenta en la acotación con «movimientos, agilidad y hasta un poco cara de mono», es fruto del triunfo que ha logrado Uthof, mejor en todas las facetas que Voronoff. Las alusiones a la metodología del ruso se repiten a lo largo de toda la obra, ante su obsesión por los injertos de glándulas tiroideas, se presenta a un Cleofás que, orgulloso, cuenta: «También he estado a ver a ese tenor andaluz que perdió la voz y a quien injerté tiroides de canario».

El resto de los personajes animalizados, serán recursos de Muñoz Seca para generar la risa entre el público aprovechando el sinsentido que desde un principio suponía el rejuvenecer a alguien con glándulas de mono, haciendo en el proceso un brillante uso de lo grotesco. Urnieta, arrastrando tierra y bramando como un toro, descontrolado; Cleofás, escapando de noche por los tejados; Tolomeo Guauzueta, enfrentándose a este tras recibir la inyección de «*fox-terriana*»; y Lola, fuera de sí tras tomar el concentrado de gallináceas. Todos ellos conforman la urdimbre en torno a la cual Muñoz Seca presenta la descabellada situación.

Sin embargo, cabe precisar un pequeño detalle que el autor deja caer en el caso del amigo del doctor, y es que Tolomeo es pintor. Antes hemos recordado aquel intento en Madrid por emular las técnicas de Voronoff, como era de esperar, sin mucho éxito, pues uno de los pacientes acabó muriendo tiempo después. Este paciente, Francisco Legua, era, a la sazón, pintor. No sabemos hasta qué punto es esto coincidencia o referencia intencionada a los fracasos de los experimentos; no en vano, Tolomeo acaba siendo más perro que humano por el efecto de la inyección, formando parte del fracaso de Uthof.

Igualmente crítico es el recurso a los personajes-animales, el principal generador del grotesco en la pieza. Muñoz Seca, utilizando la exageración hasta el absurdo, aprovecha para poner en evidencia, no sólo lo macabro de los experimentos originales, sino los vicios humanos más básicos: Uthof se modifica para ser más atractivo y, sin detenerse en este punto, llega incluso a tratar a su esposa para hacerla dócil y con ojos sólo para él. El anhelo de eterna juventud y jovialidad también le sale caro a Mauricio, quien seguramente acabe encaramándose a un árbol y desparasitando las cabezas de los pacientes.

El propio final es la caída más absurda y grotesca del héroe, ya que nada hay de trágico en Uthof, pero acaba fracasando al igual que el Dr. Voronoff. Cleofás es el contrapunto grotesco, sus experimentos, al principio, si bien algo cuestionables, parecen maravillosos, pero el caos comienza a precipitarse poco a poco, aumentando como una bola de nieve, hasta el incomprensible desenlace. Nadie sabe muy bien cómo se ha llegado a ese punto, pues los sucesos se superponen en un breve espacio de tiempo sin dar lugar a ninguna explicación. Explicaciones buscará el protagonista en los libros del propio Voronoff, pero no hallará solución alguna.

Aquí se hace la última gran alusión a la locura del doctor ruso, y es que este acostumbraba a pedir cargamentos de monos, contados por decenas, a veces centenares, para llevar a cabo sus experimentos (*El Imparcial*, 16-XI-1925). Esto en las páginas de la prensa se consideraba como algo normal, cuando en el fondo todos esos monos iban a ser sacrificados. Uthof, al buscar cura para el descontrol de Lola, da con un manual de Voronoff, a quien recurre en última instancia, y quien afirma que es necesario echar mano de «ciento once monos y cuarenta y dos orangutanes» para contrarrestar los efectos de la infusión de mil doscientas gallinas. Impotente y sin solución, se vuelve loco y acaba transformándose, desesperadamente, en carnero.

Sin embargo, existe un segundo grupo de sujetos de experimento, las mujeres de los injertos de flores, que interpretan el baile estrella de la representación. Muñoz Seca podría estar parodiando aquí la tradición clásica y áurea del simbolismo natural y floral<sup>44</sup>, que también habían hecho suya, con la llegada del modernismo, los simbolistas como Juan Ramón Jiménez<sup>45</sup>. Si bien el número de bailes estaba compuesto para varias bailarinas, tan sólo dos nombres aparecen en el texto, Pensamiento y Tulipán. El significado simbólico de estas es inexistente en la obra, seguramente con intención paródica, la introducción de estas dos flores no es sino la excusa para desplegar ese «lenguaje pícaro rayando en ocasiones en lo procaz» que se destacaba en la prensa:

---

<sup>44</sup> A modo de ilustración, Slater (2010) explica con mayor detalle la influencia y significado del vocabulario floral en la literatura clásica y áurea, así como la relación entre los avances científicos y su reflejo en la creación literaria que comenzó a darse ya en el Barroco.

<sup>45</sup> Litvak (1979: 30-40) expone en su estudio las diversas flores con significados simbólicos adoptadas por estos poetas, basándose sobre todo en el simbolismo de Juan Ramón Jiménez y la «dialéctica erótica» en su poesía.

Soy pensamiento de morir de amores, y de perder amando la razón. Vivir gozando el dulce bien y marchitar en las dulces horas de placer.<sup>46</sup>

El número, aparte de suponer un sugerente bailable, tal y como podemos observar en la crítica, era también burla y chiste, en cuanto al tema, de los injertos animales de Voronoff, llevando de nuevo al extremo las propuestas de este y haciendo lo imposible y más fantástico: injertos vegetales en humanos.

Nada se le escapa a Muñoz Seca de la esfera del doctor Voronoff, y todo lo une en una vorágine caótica del grotesco, reduciendo a un puro chiste, no sólo la figura del doctor, sino todo aquel mundo de la ciencia de finales de XIX y principios del XX que copaba las páginas de la prensa con invenciones y experimentos que rozaban la ciencia ficción.

Lo relativo al caso Voronoff no es la única referencia a la actualidad, la obra está llena también de pequeños guiños a lugares y personajes conocidos en el Madrid de la época. Al hablar del mundo del toreo, al cual era gran aficionado Muñoz Seca, se nombra a Rafael Gómez, «Gallo», famoso torero de la época y paisano de nuestro autor; del mismo modo, se habla de la ficticia revista «Toreros y Toros», haciendo referencia a una antigua revista semanal, para entonces ya desaparecida, llamada *Toros y Toreros*<sup>47</sup>; igualmente, Muñoz Seca alude a un mesón, los Burgaleses, conocido restaurante madrileño (*La Libertad* 13-III-1925) así como a la tradicional confitería *El Riojano*. También se hace referencia a Santiago Artigas<sup>48</sup> y a Enrique Chicote, famosos actores del momento.

De este último, cabe destacar una carta dirigida al doctor Voronoff que, junto a otros conocidos actores del momento, escribió al científico rechazando su sistema en *Buen Humor* (1-XI-1925). En ella, siguiendo la tendencia de la prensa a burlarse de los descubrimientos del ruso, los artistas decían:

---

<sup>46</sup> Este cantable es un claro *carpe diem*, y nos recuerda también la formación clásica de Muñoz Seca, profesor de latín y griego en su día, y cuyos conocimientos aplicaría igualmente a sus obras, no sólo inventando términos incomprensibles, sino haciendo uso de tópicos clásicos en obras aparentemente sencillas y sin pretensiones, como esta.

<sup>47</sup> *Toros y toreros* se publicó por primera vez el 7 de marzo de 1916; de tirada semanal, cesó su publicación el 29 de enero de 1918. Con un contenido principalmente relacionado con el mundo de la tauromaquia, también ofrecía información teatral, llegando a dar cuenta en una ocasión del estreno de una de las obras de Muñoz Seca, *Doña María Coronel*, en el teatro Lara, admitiendo que «Muñoz Seca puede vencer en empresas de importancia y que esperamos acometa rectificando procedimientos en pugna con el buen gusto» (*Toros y toreros*, 14-XI-1916).

<sup>48</sup> Casado con la también actriz Pepita Díaz, ambos fundaron su propia compañía de teatro, representando obras tanto españolas como extranjeras.

Querido Voronoff: Reunidos los abajo firmantes, protestamos de su sistema para conseguir la juventud eterna y la vida larguísima. Nosotros, sin gastar dinero, hemos conseguido sorbernos los siglos como agua y lograr una persistencia en el vivir que casi es un escándalo. Si encima de ese abuso, nos injertásemos las glándulas de mono, sería probable que España entera se levantase contra nosotros al grito de ¡qué va a ser esto! — *Chelito*, Loreto Prado, Enrique Chicote, Ossorio y Gallardo, Lerroux, Weyler, el Gabán de Weyler.

Al ámbito de la ciencia contemporánea pertenece también la alusión a Mateo Orfila, conocido científico español del XIX y padre de la toxicología científica. Cleofás, desesperado al final de la obra busca diversas recetas para encontrar un antídoto para lo que en el fondo no son sino sus venenos: «Receta Orfila / cuarenta gorilas. / ¡¡qué horror!!». Esta relación de los experimentos de inyecciones con el campo de la toxicología es una prueba más del interés, conocimiento y opinión del autor sobre el caso Voronoff, haciendo alusión, como veremos a continuación, a las ingentes cantidades de primates que manejaba el ruso en sus investigaciones.

A este respecto, en cuanto al astracán paródico, tan ligado a la actualidad, que supone *Las inyecciones*, conviene destacar la extrema complicidad que la parodia como género requiere de quien la recibe, en nuestro caso, el público. El espectador tiene que estar familiarizado con el objeto parodiado para comprender lo sucedido y que, así, la parodia vea completo su sentido; es necesario estar al corriente de las razones por las cuales los hechos, al parodiarse, hacen surgir el humor y mueven a la risa al público; al fin y al cabo —como apunta Íñiguez (1999, 101-102) «la actualidad es el factor predominante en la parodia». Por ello, podríamos asumir que lo extraído de los repositorios era tema de risa y conversación cotidianas, lo que ayudaría a entender la euforia con la que se recibió la obra en la noche de su estreno.

### **El lenguaje del humor**

El efecto humorístico se consigue en *Las inyecciones* apoyándose el autor en recursos lingüísticos, algunos de los cuales tienen que ver con la formación de las palabras y otros con la retórica clásica.

#### Recursos léxico-semánticos

Muñoz Seca recurre a diversos procedimientos de creación de palabras y deconstrucción del lenguaje, creando los neologismos y nombres parlantes con los que moverá a la risa en su humorada. Dicha creación de palabras tendrá lugar,

principalmente, a través de tres métodos: la composición, la derivación y el uso de falsas etimologías.

Comenzando por el extenso corpus de neologismos científicos que Muñoz Seca introduce a lo largo de toda la obra, si bien encontramos algunos términos reales, predominan otros tan llamativos como evidentemente falsos o incoherentes, para denominar a los nuevos y disparatados inventos del protagonista. Estos serán siempre incomprensibles y tendrán una clara intención paródica, emulando los complicados nombres con los que la medicina bautiza sus descubrimientos. Entre ellos encontraremos falsas etimologías, como «hopodoxia», que recuerda a la existente «hipoxia», pero que carece de sentido etimológico alguno, tal y como sucedería con «fileontropía», que no filantropía, o «sinfóneas», del griego *συμφωνία* —sonido conjunto, unión, sinfonía— que, pese a tener cierto sentido al hacer referencia a la unión de ingredientes en un preparado, seguiría siendo fruto de un juego etimológico. Partiendo de estos ejemplos, resulta evidente la influencia del griego en este proceso de creación de voces; no en vano, Muñoz Seca había sido profesor de latín, griego y hebreo.

La creación de palabras mediante la deconstrucción del lenguaje, sea por composición, derivación, o el uso simultáneo de ambas, constituye el método más fecundo en la obra de cara a la producción de neologismos. Así, algunos de los casos más evidentes de composición serían los referentes a los productos que suministra Uthof. De esta manera, encontramos composición sustantivo-adjetival, fruto también de la derivación: «fox-terriana», «tortugas elefantinas» o «anfibio desmontable»; casos de composición sustantivo-verbal de gran afinidad semántica, como «apis-muje»; y otros compuestos por dos sustantivos, como sería el caso de «rata-toponia».

Del mismo modo, la derivación, que aparece la mayor parte del tiempo dentro de los mismos neologismos compuestos, también se da en voces como «inyectólogo», «elefantinas», «caracolinianas», o el mucho más moderno «tutankamesco».

La absurda composición de algunos de estos neologismos, como las «foliolas de bovino» recuerda también a las metáforas vanguardistas y esa unión entre humorismo y metáfora con la que Gómez de la Serna definía sus greguerías. Igual de gratuitas son las palabras inventadas con un objetivo puramente lúdico como el topónimo

«Juyequejuiga» (supuesta localidad de Perú), y «ufendolias», «espangrocias» o «litongas»<sup>49</sup>. Muñoz Seca buscaría sencillamente en ellas el juego con la forma fónica por la forma fónica, tratando de sorprender con palabras tan extravagantes como incongruentes.

Por otro lado, encontramos en este ámbito también el uso de nombres parlantes en determinados personajes. Como da cuenta López López (1991: 19), «por *nombres parlantes* entendemos los que son portadores de un mensaje específico acerca de las personas que los llevan». Atribuyéndose la acuñación de la expresión a L. G. Lessing, en 1768, este recurso sin embargo puede observarse ya en las comedias de Plauto. De todo esto da cuenta también Amores (2010: 218-219), comentando la evolución desde el origen de su uso en España, en novelas de caballerías, el romancero y la tradición oral hasta la novela realista del XIX, en la que Galdós o Leopoldo Alas los utilizarían «bien con significación cómica, satírica o simbólica». Este mismo uso, al igual que en la comedia plautina, es el que observamos en *Las inyecciones*.

Así pues, quien reciba las inyecciones de «*fox-terriana*» y acabe ladrando y marcando cada esquina de la consulta no será otro que Tolomeo Guauzueta, de chistoso nombre y onomatopéyico apellido. Por su parte Tello Mata, no sin cierta dosis de humor negro, será un trapecista de circo, y Mauricio Calahorra se verá transformado en mono y dará pie a pequeños juegos de palabras con su apellido: LOLA.- ¡¡Calahorra!!.... ¡Lo que vale este Calahorra!... / URNIETA.- No vale un pimiento<sup>50</sup>. También el nombre de la secretaria del doctor, Furciana, claramente insultante, censura la actitud de esta hacia Uthof, quien no le presta atención.

A propósito del juego de Muñoz Seca con las lenguas clásicas y sus etimologías, cabe destacar aquí el sutil detalle que nos deja en el nombre del propio Calahorra. Así, el nombre Mauricio proviene del latín *maurus* —procedente de Mauritania o el norte de África—, y este seguramente a su vez del griego ἀ-μαυρός —oscuro, sombrío—. La elección del nombre no se debe en este caso al valor etimológico de la palabra, sino por ser variante de ésta el francés Moreau, por lo que compartiría nombre con el atrabiliario y enloquecido científico que da título a la obra de Wells.

<sup>49</sup> Esta última una localidad del oeste de Zambia, de la cual no se tiene noticia en los repositorios. Puede deberse a una mera casualidad, la localidad es aún a día de hoy, un lugar desconocido en los medios y sin particular atractivo o historia que puedan llamar la atención.

<sup>50</sup> En cuanto al juego de palabras con el topónimo, Calahorra es conocida por su producción de verduras y particularmente de pimientos.

Al margen de estos casos más comunes, dentro de este acervo de neologismos y nombres parlantes, encontramos también el uso paródico de algunos extranjerismos, como puede ser el propio caso del nombre completo de nuestro protagonista: Cleofás Uthof y Kalaguaine, cuyo segundo apellido que no parece hacer referencia a ningún personaje ni nombre conocido del momento, es, en definitiva, una suerte de neologismo-extranjerismo, parodia de los rimbombantes nombres de científicos e investigadores extranjeros que aparecían en la prensa.

### Retórica del humor

A lo largo de la obra podemos observar cómo el autor hace uso también de sus conocimientos de retórica clásica para llevar igualmente a la risa, tanto en lo concerniente a la forma de las palabras, con el uso de algunas figuras de dicción, como en lo relativo a su contenido, mediante las de pensamiento, y en lo que concierne a los tropos (sustitución de las expresiones propias por otras de sentido figurado).

Dentro de las primeras son muy frecuentes las figuras de repetición, siendo una de las más utilizadas, efectivas y rentables dentro de la obra la onomatopeya. Debido a la naturaleza tanto de la obra como de los personajes que aparecen en ella, es el aspecto con mayor relevancia dentro de esta categoría, y constituye una parte fundamental para el desarrollo de la obra y el desencadenamiento de la risa.

Muñoz Seca aprovechará el zoológico que ha construido para jugar, continuamente, con la nueva naturaleza de sus personajes a través de la onomatopeya. La obra, como hemos podido comprobar, es una *gradatio ascendente* del grotesco hasta llegar a la locura y el absurdo animal más absoluto; en consecuencia, el uso de la onomatopeya irá en aumento conforme avance la representación, a medida que el animal vaya ganando terreno al ser «racional». De este modo, su utilización resulta un claro indicador del avance de la representación: cuanto más cerca nos hallemos del absurdo caos del chotis final, con mayor frecuencia reaccionarán los personajes como sus animales, y más onomatopeyas encontraremos.

Estas serán ingeniosamente introducidas por Muñoz Seca mediante el involuntario impulso de los personajes ante el comienzo de ciertas palabras que hagan aflorar las diversas onomatopeyas. Así, encontraremos a un Cleofás Uthof felino, que dependiendo de la ocasión maullará o bufará: «Don Mau... Mauricio, mi au... mi auxiliar»; «Pierdo mi au... mi autoridad. Cada vez me pone más fu... fu... furioso». El

mismo, tras convertirse en carnero al final de la representación, no podrá evitar balar desesperado: «Yo ya me he... me he... cortado las alas...»

Por otro lado, el desafortunado Urnieta, que toma por error una fórmula bovina, ve cómo le sucede lo mismo que a Cleofás y, conforme avanza la obra, aumenta la frecuencia de sus mugidos: «Muuuy buenas tardes»; «muuu... chas gracias». A estos dos personajes hay que añadir el caso de Tolomeo Guauzueta, en el que este fenómeno se da con menor frecuencia: «¡Suéltame, que te muerdo, Cleofás! ¡Guá... guá... guárdate de mí!».

La onomatopeya se aprovechará también, en consonancia con el improperio (tan habitual en el teatro breve desde el siglo XVI) para generar situaciones hilarantes y absurdas. Un ejemplo sería el caso de las discusiones en momentos de tensión entre el felino Cleofás y Tolomeo Guauzueta, tras haber comenzado a transformarse:

CLEOFÁS.- ¡Qué piensas de mí, ingrato? (*echándole mano al cuello.*)  
¡Sinvergüenza: si te voy a arañar!

TOLOMEO.- ¡Suéltame, que te muerdo, Cleofás! ¡Guá... guá... guárdate de mi!

CLEOFÁS.- ¡Fu... fu... furcio! ¡Que eres un furcio!

TOLOMEO.- ¡Guá... guá... guarro! (*Se agarran como perro y gato.*)

Otras figuras de repetición destaca Sánchez Castro (2006: 380) en algunos autores de la «otra Generación del 27», que podrían aplicarse también al teatro *muñozsequiano*:

Los juegos de palabras, que en manos de este grupo de escritores se convierten en un recurso accesorio de la estrategia textual de la parodia, surgen muy a menudo del *calambur*, el *retruécano*, la *dilogía* o la *antanaclasis*. Y, salvo las ocasiones en que aparecen juegos de palabras esencialmente lúdicos y limitados a su valor cómico tradicional, la mayoría de las veces van acompañados de la parodia, la ridiculización o la desarticulación de algún tópico o cliché.

Uno de los ejemplos de equívoco (dilogía o antanaclasis) dentro de *Las inyecciones* lo encontraremos al hablar Cleofás de sus remedios en personas: «Y en cuanto a curas en personas, hace milagros. Ayer entré en Calatravas y en la misma sacristía hice tres curas». Vemos cómo Muñoz Seca hace uso del equívoco para generar confusión, pues Uthof, si bien realiza curas, no tiene potestad para hacerlos u ordenarlos. Otro ejemplo, poco después, surgiría al hablar el doctor con Urnieta —ya

en proceso de *bovinización*—: «Me consta que había usted hecho con Furciana, una vaquita», éste, suspirando, exclama: «¡Ay!... ¡Una vaquita! ¡Qué más quisiera yo!». En algunos países de Latinoamérica, la expresión «hacer una vaquita» haría referencia a una recaudación en común de dinero para realizar un pago mayor. En este caso, la «vaquita» tendría como objetivo cubrir las apuestas de una partida de «monte», un juego de naipes muy popular en la época.

Del mismo modo, jugando con el calambur, ante las quejas de Doña Carmen respecto al comportamiento de Mauricio: «Por Dios, don Cleofás; a ver si le riñe usted, porque tiene unas rarezas...», Uthof apunta: «Mono...manías»<sup>51</sup>. Por otro lado, recurso similar utiliza el autor al buscar el equívoco mediante la paronomasia, en ocasiones mezclada con la reduplicación y la aliteración, como en el caso de Dorotea, a quien, tras preguntarle si va vestida de *boy*, responde: «No; eso era antes. Antes iba de *boy*, pero ahora no voy de *boy*».

Centrándonos ahora en lo relativo al contenido de las palabras, podemos observar cómo Muñoz Seca utilizará figuras de pensamiento para enfatizar el humor; en concreto echa mano de las figuras de diálogo como exclamaciones, puntos suspensivos e interjecciones que denotan un discurso enfático, probablemente entonado en voz alta y con tendencia al extremismo expresivo, a fin de poner énfasis en los maravillosos descubrimientos del doctor Uthof, y en su figura constantemente alabada por sus clientes y empleados. De este modo, ante los primeros ejemplos de sus éxitos, Urnieta no saldrá de su asombro: «¡Señores, qué hombre!»; «¡Lo que no se le ocurra a don Cleofás!...»; «¡¡¡Mi madre!!!...». Similares a estos, los ejemplos exaltando la figura del doctor serán muy abundantes, siempre mostrando la sorpresa de quienes los conocen.

En el mismo plano, numerosas serán las interjecciones de auxilio o sorpresa por los efectos de los preparados, particularmente durante los números musicales, como en el caso de las viejas americanas: «¡Dichosa tos! / ¡Vaya por Dios!»; «¡Ay que lo siento! / ¡Ay, que me dá!...». Pero también en otros momentos de la pieza:

URNIETA: ¡¡Se ha bebido las sinfónicas de gallinas!!

MAURICIO ¡¡Jesús!! ¡La esencia de mil doscientas gallinas!!

---

<sup>51</sup> Del griego *μόνος* —único— y *μανία* —locura—, se entiende por monomanía el trastorno paranoico a causa del cual quien lo sufre tan sólo puede pensar en una idea o asunto.

CLEOFÁS: ¡¡Maldición!! ¡Pronto! ¡Un preparado contrario!... ¡Un antídoto!... ¡Dios mío! Mi azucena con temperamento de mil doscientas gallinas!... ¡Estoy perdido!

Un tropo muy rentable en *Las inyecciones* es la hipérbole. Algunos de los «preparados» del Dr. Uthoff, que por lo absurdo y grotesco recuerdan a pócimas de brujas («Un preparado de rata casera y topo del Canadá»; «Como que se ha inyectado iris de felino y litongas de gato casero») tienen consecuencias exageradas y sin sentido alguno; es el caso de los efectos de los «iris» y las «litongas»: «¡Por Dios!... Mira, yo estaba perdiendo la vista, me inyecté retina de gato y estoy que miro a Saturno y le veo los anillos, la leontina y el alfiler de la corbata». Como vemos, los nombres de los preparados y sus ingredientes varían también de un momento a otro, aumentando la incoherencia de la situación.

Estas exageraciones absurdas serán muy comunes, debido a la naturaleza de la obra y su propensión a establecer comparaciones animales. Así, el paciente que, aterrado de su sótano, es tratado con el preparado de rata y topo, resultará que «no solamente está encantado del sótano, sino que está haciendo una galería subterránea para ir a la oficina por la alcantarilla».

También los injertos de especies animales diferentes se prestan a la exageración:

TOLOMEO: Dicen que tienes un cangrejo que compone relojes y que has injertado una vaca suiza en calamar.

CLEOFÁS: Lo del cangrejo es una exageración ; pero lo de la vaca es tan cierto como esa luz que nos alumbría.

TOLOMEO: ¿Que la has injertado en calamar? Bueno, ¿y qué has conseguido con eso?

CLEOFÁS: Pues sacarle diariamente cuarenta cuartillos de tinta.

Pero las hipérboles no siempre buscan la risa por la risa, pues en algunas ocasiones suponen alusiones directas a la experimentación con monos de Serge Voronoff, como las fórmulas antes citadas de los «ciento once monos y cuarenta y dos orangutanes», la «Receta de Orfila / cuarenta gorilas» o la «quinta inyección de mono» que recibe Mauricio Calahorra.

### **-Los códigos no verbales**

Para concluir con el análisis de la obra, realizaremos una breve exposición, basándonos en los artículos de la prensa, de aquellos recursos pertenecientes a los códigos no verbales, de cara a exemplificar aquel «gran despliegue de medios escenográficos, música y bailes, que hacían las delicias del público» (Vilches Dougherty, 1990: 88).

Si nos remitimos a las reseñas de la obra en la prensa, observamos cómo en este aspecto se destacaba principalmente el componente musical de la obra, elogiando la genial mano de Jacinto Guerrero, pero sobre todo las actuaciones e interpretación de los números de baile por parte de las «chicas del Romea». De cara a plantear el análisis de estos códigos, resulta muy ilustrativa la reseña que ofreció *La Nación* (29-III-1927), en la que se dio cuenta gran parte de lo relativo a la representación:

Guerrero se puso a tono con el libreto; ya se sabe; que es el "amo" de la melodía fácil, y los cuatro números de "Las inyecciones" llevan su marca especial. Todos se oyeron dos veces, y es el mejor el de las flores injertadas en mujeres. De los intérpretes es imposible hacer excepciones; [...] la labor de los artistas de Romea fue insuperable, y a ellos corresponde la mitad del éxito. Moncayo, Oniat, Alady y Lepe caracterizaron, dijeron e hicieron sus personajes rivalizando con acierto y entusiasmo; y Conchita Costanzo, Antoñita Alcaide, Mercedes Fifí, Evalina, todas las "chicas", en fin, lucieron sus encantos y su arte. La obra se vistió por la empresa sin escatimar nada más que la tela de los trajecitos de las muchachas; Luis Roberto montó con moderna y amplia visión plástica bailables y evoluciones; Emilio Torres condujo la meritísima orquesta con su pericia acostumbrada, y seis u ocho veces gozaron todos de los honores del proscenio.

Comenzando por lo referente a los actores, partiremos de las consideraciones de Kowzan (1997) para el análisis de los códigos no verbales. De todos ellos, dos —la palabra y el tono— han sido ya analizados en el apartado anterior, por lo que trataremos de destacar lo más llamativo en cuanto al resto, esto es: la mimética del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el maquillaje, el peinado, el vestuario y los accesorios.

Por la naturaleza de los personajes de *Las inyecciones*, tanto la mimética como el gesto y el movimiento escénico de los actores forman un todo indivisible. Esto se debe a la animalización de los personajes en la obra, uno de los recursos más relevantes para Muñoz Seca en la humorada y para cuyo análisis debemos recordar lo observado anteriormente en cuanto a la onomatopeya.

Así lo relativo a la animalización será, las más de las veces, introducido por medio de acotaciones, si bien también encontraremos casos de personajes testigo que dan, previa aparición del descrito, testimonio de su híbrida idiosincrasia. Como veremos, ambos serán de particular y diferente interés, pues ayudarán a ilustrar las características de los personajes, así como los rasgos particulares de alguno de ellos.

Los casos de testimonio más evidentes son los del propio doctor Uthof y su ayudante Mauricio, aquellos que guardaban mayor relación con la actualidad de Voronoff y, por tanto, mejor servían para la parodia. Como hemos observado a propósito de la actualidad de la obra anteriormente, se nos presenta al comienzo a Mauricio Calahorra, al relatar Urnieta los efectos de las inyecciones de Uthof. Poco después, al entrar este en escena, Muñoz Seca realiza la siguiente acotación:

MAURICIO.- (*Que es un hombre con movimientos, agilidad y hasta un poco cara de mono, pega un salto, se sienta, en una mesa, adopta postura de simio, se rasca y casca con las muelas una avellana.*)

La misma secuencia sucede con el doctor Uthof. En primer lugar, antes de la entrada de este, Mauricio y Furciana dan detallada cuenta de su figura y carácter a propósito de la «monogamia irritante» que demuestra la mujer del protagonista:

FURCIANA.- Es muy difícil traicionar a Don Cleofás. El doctor, de algún tiempo a esta parte, tiene algo en los ojos que arrebata, enloquece. (*Suspira.*) ¡Ay!...

MAURICIO.- Como que se ha inyectado iris de felino y litongas de gato casero, y desde entonces tiene en los ojos esa fosforescencia y ese magnetismo.

FURCIANA.- ¿Es de veras?

MAURICIO.- ¿Pero no han notado ustedes que arquea el lomo, topa y hasta hace la carretilla como los gatos?

El espectador se hace ya una idea así de cómo es el personaje de Cleofás; Muñoz Seca anticipa en ambas ocasiones mediante estos testimonios la aparición de los cómicos personajes. Por otro lado, al igual que en el caso anterior, el autor proporciona también al lector una detallada acotación, dando cuenta de todos los rasgos del doctor:

CLEOFÁS.- (Entra por la puerta del foro, olimpia y magníficamente. Cleofás Utof, que es un hombre como de veinticinco años, apuesto, elegante, de ojos fascinadores y largas pestañas. Tiene andar pausado de felino. Se acerca a las personas y se roza con ellas arqueando el lomo lo mismo que los gatos, y cuando calla hace ese ronquido interior

característico de estos animales. A un gesto suyo, se marcha Furciana, suspirándole apasionadamente.)

Con este único ejemplo — puesto que la naturaleza de este estudio dificulta el extendernos más en la exemplificación— podemos comprobar cómo el autor haría uso de las acotaciones para presentar, con todo lujo de detalles, cada una de las características de estos personajes. Como hemos dicho antes, esta animalización se lleva a cabo, así, de dos formas diferentes. Por un lado, los personajes testigo se encargan de preparar tanto al lector como al espectador para el espectáculo que acabará presenciando; por otro, llegado el momento, las acotaciones mostrarán al lector la naturaleza animal de estos personajes, al tiempo que, en el caso del espectador, este observará en la tan elogiada actuación de los artistas, los gestos y ademanes propios del animal interior de cada uno.

Cabe aquí realizar un breve inciso para hablar del maquillaje, peinado y accesorios de los actores. Como podemos observar en las acotaciones, así como en el reportaje de *Mundo Gráfico* presente en el anexo 2, los actores no presentarían simplemente el gesto de los animales. Añadida a su actuación, estos irían adecuadamente caracterizados, con maquillaje ensalzando sus rasgos animales, peinados *ad hoc* e incluso bigotes postizos en función de su naturaleza.

Estos documentos de *Mundo Gráfico* dan pie a la exposición del último de los códigos relativos a los actores, el vestuario, que tendrá particular importancia en el caso de los bailables y sus bailarinas. El análisis de este, por su particular relación con los espectáculos musicales, lo realizaremos simultáneamente con el de los diferentes bailables de la obra. Tomando como referencia dicho reportaje, cobra mayor sentido la reseña de *El Liberal* (29-III-1927), en la que se relata cómo «las chicas—vestidas “según Penagos”—danzan en el escenario y en el patio de butacas, y la señorita Constanzo evoluciona con ellas y con ellos al compás de las melodías guerrerísticas, bella y sugestiva». Los números de baile no se realizarían únicamente sobre las tablas, la representación buscaría también acercarse al público, rompiendo con el escenario y jugando con el espectador, como se cuenta, con picaresca y belleza sugestiva.

De la noticia llama la atención también la alusión a Penagos<sup>52</sup>, quien había trabajado para numerosos periódicos como *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro* o *Mundo Gráfico*, así como para campañas publicitarias, sobre todo de marcas de perfumería, destacando su labor en *Floralia*, como indica Arroyo Cabello (2015: 110). En ellas, este popularizó lo que pasó a conocerse como la «mujer Penagos»; como puede verse en las ilustraciones del anexo 1, «una mujer de ojos sombreados y mirada profunda, labios rojos, con pelo corto, largo o moño pero morena; de figura estilizada y talle esbelto, decidida, graciosa, ingenua o sensual. La mujer que dibuja Penagos con frecuencia aparece sola porque es la protagonista absoluta de la escena en la que deben mirarse las jóvenes de la época». De este también se ha considerado que fue quien introdujo «la ilustración *Art Déco* en España o que, a través de la acuarela, el gouache y el carbón, ha sido el máximo exponente de la *Belle Époque* en las artes» (Gomis, 2015). Lo cierto es que la vestimenta y el attrezzo de las bailarinas recuerda al estilo de Penagos, lo cual en su día debió también de suponer un añadido a la ya de por sí rica y trabajada actuación.

Del mismo modo, es preciso hacer hincapié en lo concerniente a las interpretaciones del carácter *sicalíptico* de estas bailarinas, cuya puesta en escena se llevó a cabo «sin escatimar nada más que la tela de los trajecitos de las muchachas». Como hemos podido observar en los artículos de la prensa, los bailables se hallarían «en ese punto medio entre lo erótico y lo pornográfico que aglutina lo ameno, lo frívolo, lo picaresco y lo sensual» (Ezama Gil, 1988: 77). Siguiendo con el artículo de Ezama (1988: 77), y aprovechando las consideraciones en torno a la reproducción de ilustraciones en la *sicalipsis*, vemos también cómo:

la mujer es, prácticamente, el único sujeto de esta clase de ilustración. Son *cocottes*, *demi-mondaines*, bailarinas [...] a las que representa ligeras de ropa o semidesnudas y

---

<sup>52</sup> Nacido en Madrid en 1889 Rafael Penagos fue un conocido dibujante e ilustrador de la época. Con una amplia formación y talento, ganaría en repetidas ocasiones el premio del Círculo de Bellas Artes de Madrid por sus carteles en 1911, 1912 y 1916. Sin embargo, su triunfo más grande llegaría en 1925 con la medalla de oro en la Exposición Internacional de Arte Decorativo de París (Arroyo Cabello, 2015: 107-108). Su actividad como ilustrador en la prensa fue extensísima, siendo elogiado continuamente en las páginas de los periódicos para los que dibujaba. Así, por mostrar un ejemplo, *El Sol* (23-V-1924), a raíz de una de sus exposiciones alaba la originalidad del artista contado cómo «no se ve con frecuencia en Madrid una colección de dibujos, de acuarelas, que tan bellamente como esta de Penagos refleje las frágiles siluetas de esos galgos en paños leves y escasos que dan el tono a la vida galante actual».

en posturas insinuantes; la provocación que estas figuras ejercen sobre el lector es motivada por el gesto pícaro y sensual

De esta manera, si consideramos la inspiración en Penagos para el vestuario, y la clara influencia de la *sicalipsis*<sup>53</sup> en la realización del número de las «mujeres injerto», nos damos cuenta de cómo se hallaría a caballo entre aquella «decidida, graciosa, ingenua o sensual» «mujer Penagos», y el erotismo de las bailarinas «ligeras de ropa o semidesnudas». Esto puede corroborarse con la fotografía del número floral reproducida en el reportaje de *Mundo Gráfico* (6-IV-1927) al que ya me he referido.

Tras este repaso por los códigos no verbales que dependen del actor, volvamos a la música que acompañó la representación. Como hemos visto, la labor del maestro Guerrero fue muy destacada en las páginas de la prensa y, si bien por falta de conocimiento y material no podemos hacer un análisis de la composición musical, sí que llama la atención, observando el texto, el contraste del ritmo de la prosa y el diálogo con el verso. Los cuatro cantables que incluye el texto de *Las inyecciones* se componen de versos de arte menor, de entre 3 y 8 sílabos, con rimas aleatorias pero con tendencia al uso de los agudos en final de verso, los cantables serían de muy pegadizos y de gran musicalidad y ritmo (y acompañados por numerosas exclamaciones e interjecciones y onomatopeyas), seguramente para ser recordados con mayor facilidad.

Dejando a un ya el tratamiento de los códigos relativos al actor y la música, analicemos brevemente ahora lo concerniente a la escenografía. Siguiendo las consideraciones de Kowzan (1997), diferenciaremos entre iluminación y decorado, aspectos que se apreciarán, sobre todo, durante los números musicales.

Así, al igual que con los códigos gestuales, Muñoz Seca introducirá en las acotaciones las indicaciones pertinentes para llevar a cabo la transiciones necesarias durante los números musicales. En el caso del cantable de las viejas americanas, tras haber sido inyectadas, «(Se hace un oscuro, y al reaparecer la luz las viejas están transformadas en jóvenes, elegante y vaporosamente vestidas.)». En este caso, no existe una transición del escenario, ésta sucede en los propios personajes. Sí que tendrá lugar antes del número estrella de las «mujeres injerto», cuando, tras presentarlas Uthof: «(Se hace un oscuro y al reaparecer la luz ha desaparecido la cortina del primer

<sup>53</sup> Invención del editor de *Las mujeres galantes*, como recoge Ezama Gil (1988: 75), «el vocablo tiene un significado medio entre la relativa inocencia de lo pícaro y la descarada desfachatez de lo pornográfico».

término. Sobre el fondo hay otra, verde, que oculta el decorado, transformando la escena.) ». Así pues, si bien no suponían el principal atractivo de la representación, los juegos de luminotecnia sí que habrían ayudado a sorprender al público, particularmente en los números principales.

Al margen de los efectos lumínicos, cabe destacar un aspecto más de la escenografía para cuyo análisis es de particular interés la alusión de *La Nación* (29-III-1927) al «acierto del decorado cubista que ambienta cumplidamente el cuadro». Las vanguardias estaban en pleno auge en el momento del estreno de la obra, y no eran pocos los artistas plásticos que, desde hacía algunos años, venían colaborando con el mundo del teatro. Uno de ellos sería el mismo Pablo Picasso, quien influyó en el mundo de la escenografía de manera especial, con decorados que pasaron a la historia del arte escénico y en los que plasmó, ya desde finales de la primera década del siglo, su obra estética hasta llegar al más radical Cubismo, tras haber pasado por el Surrealismo (Plaza Chillón, 2001: 109-110). Si bien no conocemos quién realizó los decorados, es evidente que la influencia de las vanguardias en el teatro había calado también en los planteamientos escenográficos del propio Muñoz Seca.

## 6. Conclusión

Llegados a este punto, podemos comprobar cómo las conclusiones que se han ido desgajando a lo largo de este estudio pueden corroborarse con el análisis de la obra. En primer lugar, la gran confusión genérica, herencia de los géneros líricos anteriores, resulta evidente tras el análisis de la recepción de la obra en la prensa. Como hemos visto, el original planteamiento de establecer una categorización más precisa de la «humorada» como género dramático presenta grandes dificultades debido a la naturaleza y orígenes del término. De esta manera, habría que aceptar el hecho de ser esta una más dentro del acervo de denominaciones genéricas a las que acudían, como acudió Muñoz Seca, los autores del momento.

Por otro lado, el marcado carácter lírico de la obra que, unido a los bailes de «los del Romea», respondía a aquellos gustos del público que destacábamos anteriormente. Como decíamos, llegó un momento en el que el teatro breve, para llenar las salas, tuvo que dar una mayor importancia a los números musicales y los bailables, los cuales

incluso llegarían a cobrar vida propia, siendo cantados por las calles y formando parte así de la vida popular y social de la época. Esto lo supo leer muy bien el gaditano, quien de la mano del maestro Guerrero, supo ganarse al público con unos números que aunarían los gustos populares con las innovaciones de las vanguardias. Así, al espíritu *sicalíptico* del número estrella de las «mujeres injerto», Muñoz Seca trataría de imprimir un carácter innovador mediante el vestuario de las bailarinas, basándose en las ilustraciones de Penagos, y hallando aquel punto medio al que nos referíamos anteriormente.

Este carácter innovador también llevará al autor a buscar una escenificación más moderna, «cubista» como destacaba la prensa, completando un cuadro en el que los personajes mezclarían incomprensibles vocablos con el lenguaje más popular, contraste que sería parte de la esencia de la obra. Del mismo modo, el lenguaje del humor del autor mostrará también esa influencia vanguardista en la creación de absurdos neologismos que recordarán, como hemos observado, a las greguerías de Gómez de la Serna. Así, si bien Muñoz Seca pertenecía al ámbito del teatro breve de humor popular y no formaba parte de aquellos círculos vanguardistas coetáneos a su producción, sí se podría suponer la influencia de estos en el autor; pues no sólo en el lenguaje, como hemos visto, encontramos esos indicios de la permeabilidad del género con respecto a los fenómenos que lo rodeaban.

Por último, el conocimiento por parte de Muñoz Seca de la actualidad del momento y sus repercusiones en la sociedad queda claramente plasmado en la genial parodia del doctor Voronoff. Como hemos visto, durante años parte de la prensa vaticinó la juventud eterna, provocando que muchos se sometieran a grotescas operaciones y justificando las matanzas de los animales. Esto, como sigue sucediendo hoy en día, no sería sino un flagrante caso de *fake news*, que acabaría por destaparse, pasando a ser objeto de burla por parte de todo el mundo. A este respecto, Muñoz Seca se suma al carro de la crítica social y la burla de la prensa y, del mismo modo que la comedia actual, busca hundir la mentira a través de la risa.

*Las inyecciones o el doctor Cleofás Uthof vale más que Voronoff* sería así una «humorada» en toda regla; crisol de los aspectos más exitosos de los diversos géneros cómico-líricos existentes hasta el momento, sus características confundirían también a la prensa, que sería incapaz de definirla. Como «humorada» la bautizaría nuestro autor, y no habría que buscarle los apellidos.

## **7. Bibliografía**

AMORES, MONTSERRAT, «De nombres parlantes y apodos en la novela realista», en José Manuel Blecua Perdices, Gloria Clavería y Dolors Poch (coords.), *Al otro lado del espejo: comentario lingüístico de textos literarios*, Barcelona, Ariel Letras, 2010, pp. 217-240.

ARNAU, JUAN y CARLOS MARÍA GÓMEZ, *Historia de la zarzuela*, Madrid, Zacosa, 1979.

ARROYO CABELLO, MARÍA, «Iconografía publicitaria de Rafael de Penagos en La Esfera», *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, Sevilla, Asociación de Historiadores de la Comunicación 5, 2015, pp. 104-121.

CARRILLO MARTÍN, NURIA, «La risa en Pedro Muñoz Seca», en Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*, Cádiz, Universidad de Cádiz/Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp. 185-192.

CHABRÁN, RAFAEL, «Unamuno y H.G. Wells: pensamiento y literatura», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 43, 2007, pp. 13-26.

CONDE GUERRI, MARÍA JOSÉ, «Pedro Muñoz Seca, cincuenta años después», *Anales de Literatura Española*, Alicante, Universidad de Alicante, 5, 1986, pp. 25-38.

COTARELO Y MORI, EMILIO, *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 2000.

DENGLER GASSIN, ROBERTO, «Apuntes sobre el teatro vodevilesco de Scribe y su acogida en las tablas madrileñas», en Francisco Lafarga y Roberto Dengler Gassin (coords.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 131-140.

DOWLING, JOHN, «Ramón de la Cruz en el teatro lírico del XVIII: el poema y la música, en Josep María Sala Valldura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, pp. 309-328.

——— «Ramón de la Cruz: libretista de zarzuelas», *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, Liverpool University Press, 5, 1991, pp. 173-182.

ESPÍN TEMPLADO, MARÍA PILAR, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños/ Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.

——— *La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX*, Valencia, Tirant Humanidades, 2011.

EZAMA GIL, M<sup>a</sup>. ÁNGELES, «La ilustración de relatos breves en la revista *La Vida Galante*», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 34, 1988, pp. 73-96.

FERNÁNDEZ, ENRIQUE, «Modernización y muerte del género chico en la Segunda República», *Hispanófila: Literatura-Ensayos*, North Carolina, University of North Carolina, 139, 2003, pp. 69-81.

FRANCESCONI, ARMANDO, «La poesía pura de Mariano Brull», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Madrid, UNED, 24, 2015, pp. 323-346.

FUENTE BALLESTEROS, RICARDO DE LA, «Muñoz Seca en el teatro de su tiempo» en Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*, Cádiz, Universidad de Cádiz/Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp. 65-74.

——— «En torno al “astracán”» en *Castilla: Estudios de Literatura*, 9-10, 1985, pp. 23-44.

GÓMEZ YEBRA, ANTONIO A, «Elementos humorísticos en algunas comedias de Pedro Muñoz Seca», en Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*, Cádiz, Universidad de Cádiz/Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp. 177-184.

GOMIS, ANNA, «Rafael de Penagos: modernismo, Art Déco y mujer», *El País, blogs cultura*, Madrid, El País, 26 de febrero de 2014. Recuperado de <<https://blogs.elpais.com/ilustrados/2014/02/rafael-penagos-art-d%C3%A8co.html>>. [Consultado el 3 de noviembre de 2019].

GONZÁLEZ SUBÍAS, JOSÉ LUIS, «Subgéneros dramáticos y estructura formal en las obras teatrales del romanticismo español», en Pierre Civil y Françoise Crémoux (coords.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Iberoamericana, 2010.

HUERTA CALVO, JAVIER, *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa, 2005.

ÍÑIGUEZ BARRENA, FRANCISCA, *La parodia teatral en España (1868-1914)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999.

——— *La parodia dramática, naturaleza y técnica*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

KOWZAN, TADEUSZ, *El signo en el teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997.

LITVAK, LILY, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1979.

——— «Las flores en el modernismo hispanoamericano», *Creneida*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1, 2013, pp. 134-159.

LOLO, BEGOÑA, «Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1760). Una revisión del género», en Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo (eds.),

*Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-CSIC, 2008, pp. 41-62.

LÓPEZ LÓPEZ, MATÍAS, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida, Pagès Editors, 1991.

MAINER, JOSÉ CARLOS, «Una paráfrasis de H. G. Wells en 1909 y algunas notas sobre la fantasía científica en España», en Jean Pierre Etienvre y Leonardo Romero Tobar (coords.), *La recepción del texto literario*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988, pp. 145-176.

MUÑOZ, MATILDE, *Historia del teatro en España III: La zarzuela y el género chico*, Madrid, Editorial Tesoro , 1965.

PALACIOS GUTIÉRREZ, ELENA, *El teatro cómico de Enrique García Álvarez*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2015.

PLAZA CHILLÓN, JOSÉ LUIS, «Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936: entre la tradición y la vanguardia», *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 13-14, 2001, pp. 95-135.

REIZ, MARGARITA, «La parodia: auge de un género teatral a finales del siglo XIX», en Marieta Cantos Casenave y Alberto Romero Ferrer (eds.), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo*, Cádiz, Universidad de Cádiz/Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp. 273-279.

ROMERO FERRER, ALBERTO, «Del género chico al sainete arnichesco», *Ínsula: revista de ciencias humanas*, Madrid, Ínsula, 639-640, marzo-abril 2000, pp. 23-35.

— «Pedro Muñoz Seca y la tradición del sainete», en Alberto Romero Ferrero y Marieta Cantos Casenave (eds.), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor*

*contemporáneo*, Cádiz, Universidad de Cádiz/Fundación Pedro Muñoz Seca, 1998, pp. 29-44.

——— «A un paso del esperpento. Los géneros chicos en el teatro de Pedro Muñoz Seca», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 74, Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, 1998, pp. 311-341.

RUBIO JIMÉNEZ, JESÚS, «La alusión erótica en el “género ínfimo”», *Hispanística XX*, Dijon, Université de Dijon 9, 1992, pp. 141-154.

SALAÜN, SERGE, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.

——— «Cuplé y variedades (1890-1915)», en Salaün, Serge, Ricci, Evelyne y Salgues, Marie (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005.

SÁNCHEZ CASTRO, MARTA, *El humor en los autores de la “otra generación del 27”*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.

SCHOLES, ROBERT, *Science fiction: history, science, vision*, New York, Oxford University Press, 1977.

SLATER, JOHN, *Todo son hojas: literatura e historia natural en el barroco español*, Madrid, CSIC, 2010.

TORRENTE BALLESTER, G, *El teatro español contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968.

VEGA RODRÍGUEZ, PILAR, «La humorada, antes de Campoamor», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, Madrid, Universidad Complutense, 50, 2013, pp. 53-66.

VILCHES, MARÍA FRANCISCA Y DRU DOUGHERTY, *La escena madrileña entre 1926 y 1937, un lustro de transición*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1997.

—— *La escena madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación*, Madrid,  
Editorial Fundamentos, 1990.

## **8. Anexos**

### **8.1.La «mujer Penagos»**

Fotografías extraídas de:

GOMIS, ANNA, «Rafael de Penagos: modernismo, Art Déco y mujer», *El País, blogs cultura*, Madrid, El País, 26 de febrero de 2014. Recuperado de <<https://blogs.elpais.com/ilustrados/2014/02/rafael-penagos-art-d%C3%A8co.html>> [Consultado el 3 de noviembre de 2019].







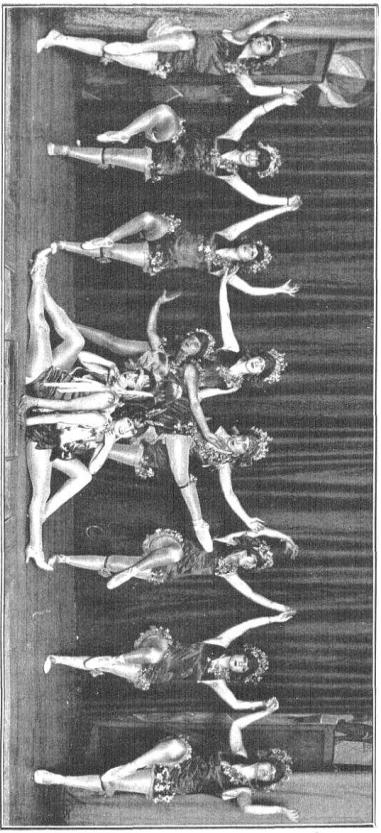


## Muñoz Seca y el maestro Guerrero obtienen un gran éxito en Romea

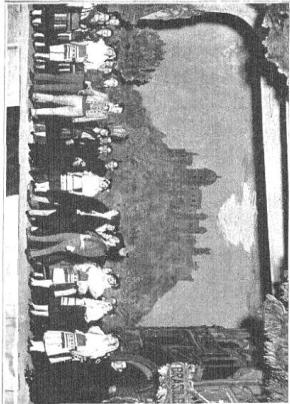
... Otros éxitos teatrales en Madrid



Los artistas de Roma Sres. Lepre, Monroyo, Conchita Constanco, Ornat y Alidy, en sus cantadas interpretaciones de las principales figuras de la humorada de los Sres. Muñoz Seca y maestro Guerrero. «Las Inyecciones» ó el doctor Cieglás Uhlaff vale más lo que Voronoff, estrenada en el Teatro Romea con extraordinario éxito.



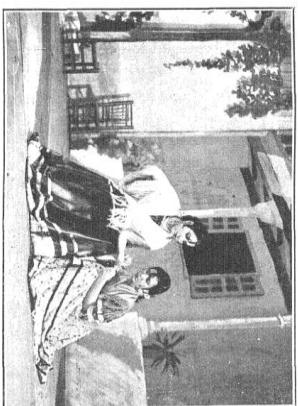
Uno de los bailes más aplaudidos de la humorada «Las Inyecciones» ó el doctor Cieglás Uhlaff vale más que Voronoff, en el que las bellas chicas



Una escena de la nueva obra de Luis Fernández Arduin, «La cinta del puente», dirigida con gran éxito por la Corporación de Miguel Muñoz (foto: Cordero). Dir. Gutiérrez. Minif. 1 ½. B. C)



Una escena del Juego ópera de Tristán Burnand, dirigido por el Sr. Lepre. «Mujer codiciosa», es-



Una escena de la zarzuela «La flor del Pavo», libro de los Sres. Villaseca y Gerardo, música de los maestros Corrado y el Camilo Fernández, estrenada con éxito en el Teatro de la Zarzuela



Una escena de la revista «Todo el año es Carnaval», libro de los Sres. Vela y Moreno, música

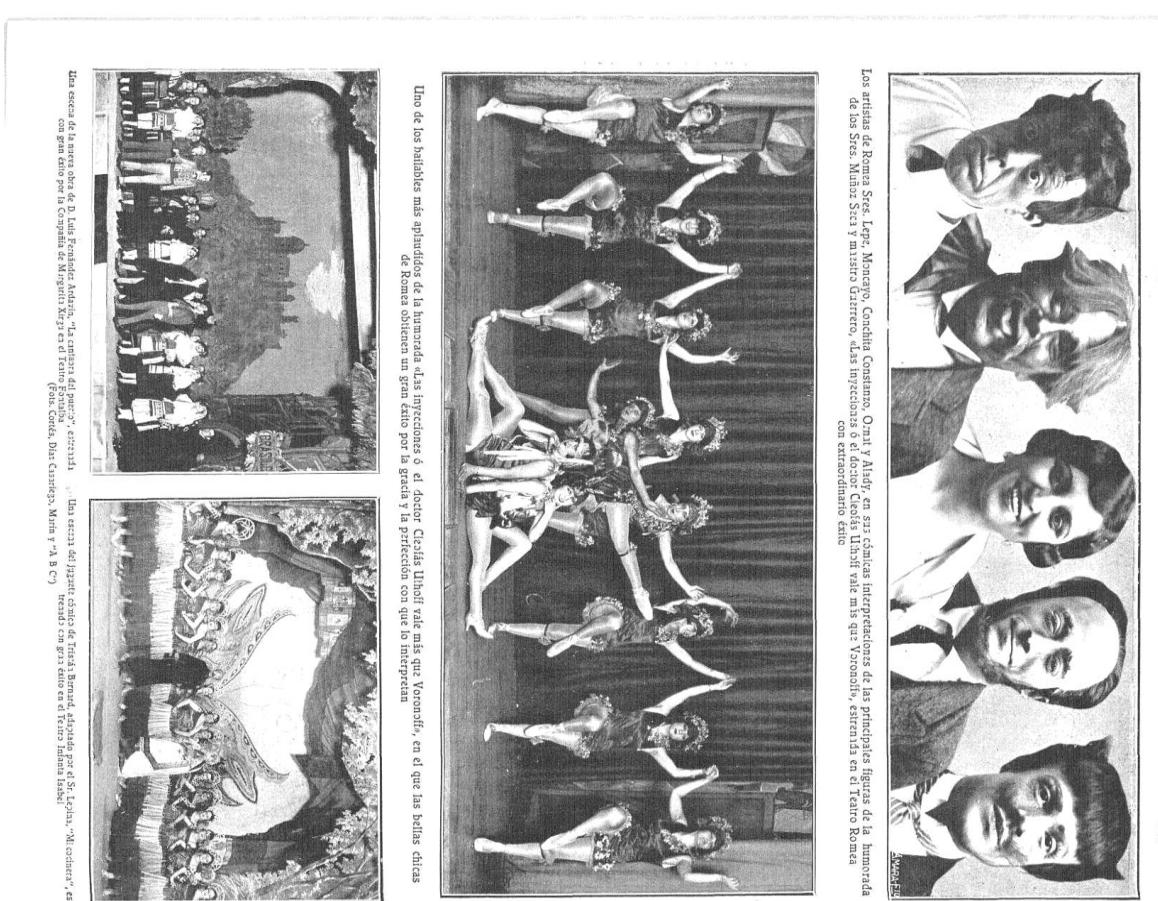


Antes de la gloriosa actuación humorada de don Cieglás Uhlaff en el Teatro Romea con enorme éxito de ta-

ENTRE las diversas notas temáticas que aparecen recogidas en esta doble página,figuran verdes referencias al estreno, en Romea, de la humorada de Pepe o Muñoz Seca y Alcántara Guerrero, «Las Inyecciones» ó el doctor Cieglás Uhlaff, que iluminó escenificada, desde la popularidad de su hermano comediógrafo, el titán del humorista mítico. Un éxito completo, rotundo, celebrando como el autor se tituló, la noche de la función, «la noche más brillante, divertida y emocionante que recordamos en seguida a la salida, oímos infinitos truenos de aplausos». «Don Cieglás», y parece, Romea ha exhortado un «éxito total» cuya representación que se continuó por el público, es la de El león de la noche, ópera de Tristán Burnand, dirigida por el Sr. Lepre, con elenco de artistas de la ópera de Roma, con Alidy, Ornat, Lepre, etc. Otra noche de éxito, con el estreno de la zarzuela «La flor del Pavo», de Concha Constanco y Gerardo, con una canción que el público pidió que se repitiera, la bailarina Conchita Constanco, que cantó la canción de la obra. El público continuó aplaudiendo ridículamente esa noche en honor de Muñoz Seca y Guerrero.



El «éxito» de la humorada «Las Inyecciones» ó el doctor Cieglás Uhlaff vale más que Voronoff, que se vio muy pronto



Una escena de la nueva obra de Luis Fernández Arduin, «La cinta del puente», dirigida con gran éxito por la Corporación de Miguel Muñoz (foto: Cordero). Dir. Gutiérrez. Minif. 1 ½. B. C)

Una escena del Juego ópera de Tristán Burnand, dirigido por el Sr. Lepre. «Mujer codiciosa», es-

Una escena de la revista «Todo el año es Carnaval», libro de los Sres. Vela y Moreno, música

dida de la revista «Todo el año es Carnaval», de los Sres. Vela y Moreno, música del maestro Roibó, estrenada con gran éxito en el Teatro de Novedades