UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

La recepción de las comedias ballet de Molière en los sainetes de Ramón de la Cruz

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Irene Ortiz Rosado

Directores

María Esther Borrego Gutiérrez
José Manuel Losada Goya

Madrid

© Irene Ortiz Rosado, 2023

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

TITULO:

LA RECEPCIÓN DE LAS COMEDIAS *BALLET* DE MOLIÈRE EN LOS SAINETES DE RAMÓN DE LA CRUZ

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE

DOCTORA

PRESENTADA POR

IRENE ORTIZ ROSADO

DIRECTORES

MARÍA ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ
JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUA ESPAÑOLA Y SUS LITERATURAS

TESIS DOCTORAL

TITULO:

LA RECEPCIÓN DE LAS COMEDIAS *BALLET* DE MOLIÈRE EN LOS SAINETES DE RAMÓN DE LA CRUZ

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE

DOCTORA

PRESENTADA POR

IRENE ORTIZ ROSADO

DIRECTORES

MARÍA ESTHER BORREGO GUTIÉRREZ
JOSÉ MANUEL LOSADA GOYA

Madrid, 2023

ÍNDICE 1

AGRADECIMIENTOS 6

RESUMEN 9

ABSTRACT 11

CAPÍTULO 0.- ESTADO DE LA CUESTIÓN, OBJETIVOSY METODOLOGÍA 13

CAPÍTULO I.- LA TRADUCCIÓN EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII 17

I.1. Tipos de traducciones en el XVIII en España 19
I.2. Traducciones de Molière en España 20
I.3. Traducciones de Molière por Ramón de la Cruz 23

CAPÍTULO II.- CATÁLOGO DE TRADUCCIONES DE COMEDIAS DE MOLIÈRE Y DE TRADUCCIONES DE RAMÓN DE LA CRUZ DE *PETITES PIÈCES* FRANCESAS 25

CAPÍTULO III.- CARTELERA TEATRAL MADRILEÑA DEL SIGLO XVIII (1709-1808) 32

III.1. Traducciones de las comedias de Molière incluidas en Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1709-1808) 32
III.2. Traducciones de las comedias de Legrand, Brueys y Palaprat, Harny de Guerville, De Boissy, de Carmontelle, de Favart y de Marivaux en sainetes de Ramón de la Cruz, incluidas en Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1709-1808) 33

CAPÍTULO IV.- LA LABOR DE TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE DON RAMÓN DE LA CRUZ 35

IV.1. Traducción y adaptación de comedias de Molière por don Ramón de la Cruz 36

- IV.1.1. De *Le mariage forcé* (1664) a *El casado por fuerza* (1791) 36
- IV.1.2. De *George Dandin* (1668) a *El casamiento desigual, los Gutibambas y Mucibarrenas* (1791) 39
- IV.1.3. De *Le bourgeois gentilhomme* (1670) a *El plebeyo noble* (1820) 46
- IV.1.4. De *L'amour médecin* (1666) a *El mal de la niña* (1768) 52
- IV.1.5. De *Le médecin malgré lui* (1666) a *La muda enamorada* (1762) 60
- IV.1.6. De *Les précieuses ridicules* (1659) a *Las preciosas ridículas* (1767) 67
- IV.1.7. De *Les fâcheux* (1661) a *Los fastidiosos* (1775) 72

- IV.1.8. De *Monsieur de Pourceaugnac* (1670) a *El caballero de Medina* (1764) y *Don Patricio Lucas, el caballero de Sigüenza* (1791) ¿Son ambos sainetes traducciones de Ramón de la Cruz sobre la comedia ballet de Molière? 80

IV.2. Referencias bibliográficas de los sainetes de Ramón de la Cruz 90
IV.3. Bibliografía de los cuatro capítulos anteriores 95

CAPÍTULO V.- LA DECADENCIA DEL SAINETE 99

V.1. Testimonios a favor de la realidad de la decadencia del sainete 99
V.2. Testimonios en contra del fenómeno de decadencia del sainete 100
V.3. Características generales de la decadencia de los entremeses de finales del siglo XVII 104
V.4. Entremesistas de la época de decadencia de los entremeses 105
V.5. Entremeses del siglo XVII en los que se perciben esas características decadentes 107
V.6. Entremeses decadentes de la primera mitad del siglo XVIII 108
V.7. Bibliografía 109

CAPÍTULO VI. - FUENTES BIBLIOGRÁFICAS DE LOS SAINETES DE RAMÓN DE LA CRUZ Y DE MOLIÈRE Y ESTUDIO COMPARATIVO DE COMEDIAS DE SENDOS AUTORES 111

VI.1. **Don Ramón de la Cruz**: reflexiones iniciales. La fundamental labor bibliográfica de la Biblioteca Histórica Municipal 111

VI.1.1. **Fuentes primarias. Ediciones** 114

1.1.1. Ediciones en el siglo XVIII 114
1.1.2. Ediciones en el siglo XIX 114
1.1.3. Ediciones en el siglo XX 114
1.1.4. Ediciones en el siglo XXI 117

VI.2. **Jean Baptiste Molière**: Fuentes bibliográficas 117

VI. 2.1. **Fuentes primarias. Ediciones** 117

2.1.1. Ediciones en el siglo XIX en España 117
2.1.2. Ediciones en el siglo XX en España 118
2.1.3. Ediciones en el siglo XXI en España 123

VI.3. Estudio comparativo de los sainetes de Ramón de la Cruz y de las comedias de Molière 125

VI.3.1. **Nómina de sainetes de Ramón de la Cruz** 125
VI.3.2. **Las raíces entremesiles de los sainetes de Ramón de la Cruz** 146

VI.3.3. **Entre los siglos XVII y XVIII: entremeses, sainetes y bailes inspiradores de las piezas de don Ramón** 149
VI.3.4. **Un punto de inflexión en la obra de don Ramón: la creación del nuevo sainete** 153
VI.3.5. **La impronta de Molière en los sainetes de Ramón de la Cruz: análisis comparativo** 160

A. TEMAS 160

A.1. **La educación de la mujer** 160

A.2. **La sátira contra los médicos y la medicina** 164

A.3. **La avaricia** 170

A.4. **Los celos** 172

A.5. **Crítica a los matrimonios de conveniencia y desiguales** 173

B. PERSONAJES 178

B.1. **Las criadas** 178

B.2. **Los abates** 180

VI.4. Noticia bibliográfica de las piezas analizadas 181

VI.5. Bibliografía 194

CAPÍTULO VII.- LA ESTETICA DE LA RECEPCION. EL CASO DE LAS PIEZAS DE JEAN BAPTISTE MOLIERE Y DE LOS SAINETES DE RAMON DE LA CRUZ

VII.1. Postulados teóricos. Reflexión inicial 197
VII.2. Carácter dialéctico de la obra literaria 197

VII.2.1. Aplicación de estos principios estéticos en las comedias de Molière: *La critique de "L'école des femmes", L'impromptu de Versailles* 203
VII.2.2. Mismos principios estéticos en los sainetes de Ramón de la Cruz: *El pueblo quejoso*, *El poeta aburrido* y *Templos de amor y placer* 207

VII.3. Función social y moral de la literatura en la Teoría de la Recepción de Jauss 212

VII.3.1. **Moralidad en los sainetes de Ramón de la Cruz** 212
VII.3.2. **Personajes morales** 213
VII.3.3. **Desenlaces morales** 215

VII.4. Noticia bibliográfica de las piezas analizadas 216

VII.5. Bibliografía 217

CAPÍTULO VIII.- LA MÚSICA EN LOS SAINETES DE RAMÓN DE LA CRUZ

VIII.1. Panorama de la música teatral en España
en los siglos XVI y XVII 218

VIII.2. La música teatral en España en el siglo XVIII 224

VIII.3. Ramón de la Cruz y la música escénica: sus zarzuelas 224

VIII.4. La función de la danza y el baile en los teatros en el siglo XVIII. Sobre los términos "sainete" y "baile" 225

VIII.5. La tonadilla escénica y su relación con el sainete 227

VIII.6. La música en comedias y sainetes del siglo XVIII 229

VIII.7. La música en los sainetes de Cruz 231

VIII.8. La música en el teatro de Molière:
Petites pièces y comedias *ballet* 234

- *Les fâcheux (Los fastidiosos)* 235
- *La princesse d'Élide (La princesa de Elide)* 236
- *L'amour médecin (El amor médico)* 238
- *Le sicilien ou l'amour peintre (El siciliano o el amor pintor)* 239
- *Monsieur de Pourceaugnac (El señor de Pourceaugnac)* 241
- *Le bourgeois gentilhomme (El burgués gentilhombre)* 242
- *Psyché (Psiqué)* 244
- *Les amants magnifiques (Los amantes magníficos)* 246
- *La comtesse d'Escarbagnas (La condesa de Escarbañas)* 248
- *Le malade imaginaire (El enfermo imaginario)* 250

VIII.9. Fines de fiesta de Ramón de la Cruz y sus similitudes con las comedias ballet 253

- *Los baños inútiles* 254
- *La botillería* 255
- *El caballero Don Chisme* 256
- *Los dos libritos* 257
- *Las fiestas útiles y de repente* 259
- *Las gallegas celosas* 261

- *Los gitanos festivos* 263
- *La mañana de San Juan* 264
- *El médico de la locura* 266
- *El no* 267
- *La pradera de San Isidro* 269
- *El prado por la noche* 270
- *Las provincias españolas unidas por el placer* 271
- *Los segadores festivos* 272
- *Templos de amor y placer* 274

VIII. 10. Noticia bibliográfica de las piezas analizadas 275

VIII. 11. Bibliografía 284

CAPÍTULO IX.- CONCLUSIONES FINALES 287

CAPÍTULO X.- BIBLIOGRAFÍA COMPLETA 301

ANEXO BIBLIOGRÁFICO 309

AGRADECIMIENTOS

Quiero manifestar en estas líneas el máximo reconocimiento y gratitud a mi directora y tutora de tesis, la doctora Esther Borrego, por su comprensiva actitud hacia mi persona y por su ánimo sincero para embarcarme en la apasionante travesía de la investigación doctoral, que, sin su apoyo y sostenimiento moral desde el principio, allá por el año 2014, sinceramente, me hubiera anegado en el siempre fascinante, pero bastantes veces angustioso y proceloso, por oscuro y profundo, océano de las tesis doctorales.

He tenido el honor, desde el inicio de mis estudios en la carrera de Filología Hispánica, de asistir a las clases que la doctora Esther Borrego impartía e imparte en la Universidad Complutense, en las asignaturas relacionadas con el teatro del Siglo de Oro, y quiero alabar de Esther Borrego su excelente método y su cálida disposición para transmitir de forma empática una materia tan ardua y la vez para mí tan maravillosa. Después, al terminar la carrera, ávida por consolidar y profundizar en mis conocimientos adquiridos de literatura, decidí realizar el Máster de Literatura Española, y, de nuevo, gratamente por mi parte, asistí a las sabias clases de la doctora Borrego. Fue en ese periodo, que para mí fueron dos años debido a mi asistencia parcial al máster por motivos laborales, cuando mi relación con Esther Borrego se afianzó y decidí proponerle que fuera mi directora y tutora del TFM, a lo que aceptó amablemente. Su guía inestimable, saber hacer y buen consejo en todos los momentos me ayudaron a conseguir un trabajo fin de máster que mereció la máxima calificación y del que me siento muy satisfecha; por ello, le estaré siempre agradecida.

Ahora, al poner punto final a tantos años de dificultoso trabajo en esta tesis, debido, no solo a los problemas intrínsecos que todo doctorando se encuentra a la hora de entablar una investigación de tal envergadura: inseguridades, miedo a errar el camino, soledad…, sino también a una ampliación de competencias en mi trabajo profesional que me ha restado tiempo para mi verdadera pasión y denuedo: la investigación de esta tesis, pasando por los años de pandemia que secaron mi inspiración (afortunadamente ya tenía un largo camino doctoral recorrido); por suerte, esta vívida pesadilla ya la vamos dejando atrás. Pues bien, en todo este periplo, la doctora Esther Borrego siempre ha tenido hacia mí y mi trabajo doctoral palabras de ánimo, insuflándome coraje para la consecución de esta tesis.

Por todo ello, de nuevo, ¡gracias, Esther!, porque sin tu ánimo constante yo no hubiera podido llegar hasta aquí.

También quiero dirigir mi agradecimiento al doctor José Manuel Losada, codirector junto a Esther Borrego de esta tesis. Así como la doctora Esther Borrego me ha orientado sobre la bibliografía para el estudio de los entremeses tradicionales en general, como punto de partida para el estudio de los sainetes de Ramón de la Cruz, la labor del profesor Losada me ha ayudado especialmente en lo referente a la parte del asesoramiento de la bibliografía francesa sobre Molière en referencia a sus comedias, así como a la ubicación de los textos en francés dentro de la tesis, con puntuales correcciones precisas en relación con la traducción de los mismos. También el doctor Losada me sugirió aplicar el marco teórico de la estética de la recepción de Jauss para el asunto de esta tesis.

Asimismo, ambos doctores han aportado a esta tesis sus sabias y valiosas correcciones ortográficas y tipográficas y de estilo, depurando expresiones redundantes y circunlocuciones evitables.

El doctor Losada ha sido también mi profesor durante el segundo año de mis estudios de Filología Hispánica, en una asignatura llamada "Introducción a la Literatura Francesa," y quiero reconocer que gracias a su labor pedagógica me resultó muy fácil el acercamiento y la comprensión de los textos franceses, puesto que, para mí, en aquel momento suponía una verdadera iniciación a la literatura en lengua francesa.

Debo aclarar que el idioma francés no me supone un escollo porque obtuve el título por la Escuela Oficial de Idiomas con anterioridad al inicio de mis estudios en la Universidad Complutense, lo cual me ha capacitado para la investigación bibliográfica en obras originales francesas, así como para la traducción de los textos de las comedias de Molière que he seleccionado para esta tesis, de lo cual me siento muy honrada. También debo confesar un "secretillo" que casi nadie conoce y es el siguiente. Una vez obtenido el título de francés, mi intención, después de aprobar el acceso a la Universidad Complutense para mayores de veinticinco años, era estudiar Filología Francesa o cursar la licenciatura Traducción e Interpretación. Sin embargo, tal propósito no pude llevarlo a cabo porque en ambas carreras se requería asistencia en turno de mañana y de tarde, requisito que se hacía incompatible con el trabajo que desempeñaba y que sigo ejerciendo.

Mi tercera opción era Filología Española, que es por la que me decanté. Nunca me he arrepentido de ello; bien al contrario, he sido inmensamente feliz cursando todas

las asignaturas de la carrera porque la literatura española ha sido mi devoción desde muy niña, cuando recitaba de memoria y en voz alta los romances, o las rimas de Bécquer. Y ahora, cuando llego a la culminación de mi formación académica (aunque soy consciente de que nunca se acaba de aprender) tengo la gran satisfacción de haber podido armonizar en esta tesis, en un estudio comparativo, las dos disciplinas literarias, española y francesa, si bien en un momento histórico concreto, como es la segunda mitad del siglo XVIII.

También el doctor Losada me ofreció su amable ayuda para la realización de mi TFM, que versaba sobre las fuentes de don Juan Tenorio. Como es conocido por todos, José Manuel Losada es un gran experto en el mito de don Juan y su extraordinaria bibliografía sobre el personaje fue una de las obras fundamentales y básicas para mi trabajo fin de máster.

Quiero igualmente mencionar en estos párrafos de agradecimiento a los coordinadores del programa de Doctorado en Lengua española y sus literaturas por su interés y diligencia en la resolución de todas las dudas administrativas: matriculación, solicitud de prorrogas y de gestión de RAPI (ahora, RAPI2) que en muchos momentos se me han podido plantear. Desde el doctor Luis Ángel Sáez del Álamo, quien, lamentablemente, desde el primero de septiembre ya no se ocupa de estas labores de coordinación, hasta la doctora Inmaculada Osuna, que ya participaba junto al profesor Sáez del Álamo en esas tareas y que es una coordinadora excelente.

Deseo agradecer también a mi familia y amigos por su comprensión (aunque a veces no tanta) en mi necesidad de invertir casi todo mi tiempo libre, vacaciones incluidas, en el estudio y la investigación de esta tesis doctoral. He tenido la inmensa suerte de poder trabajar con independencia y libre de cargas familiares, al gozar mi familia y mi madre, en particular, de una todavía aceptable salud, a pesar de su avanzada edad. Espero que siga así muchos años.

RESUMEN

En septiembre del 2015, en los albores de esta tesis, se me planteaba, tras mis afortunadamente acertadas lecturas, una dicotomía sobre la génesis de los sainetes de Ramón de la Cruz, que se puede resumir en la siguiente cuestión expresada en mi proyecto de tesis y que dirigí a mi directora y tutora, la doctora Esther Borrego y también a mi codirector, el doctor José Manuel Losada: ¿el sainete nuevo creado por Cruz fue el producto de la evolución del entremés del Siglo de Oro, cuya adaptación a los nuevos gustos neoclásicos dieciochescos venidos de Francia transformó la naturaleza de los personajes y los motivos, ahora más acordes con las nuevas estructuras sociales de la sociedad madrileña? O bien, ¿el teatro de Molière y en concreto sus comedias *ballet* significaron para los sainetes de Ramón de la Cruz un legado sin solución de continuidad, aunque con sus matizaciones y adaptaciones a la escena madrileña?

A lo largo del desarrollo de los capítulos de esta tesis, basados en mis largos años de investigación, presento una serie de factores que coadyuvaron a la creación por Ramón de la Cruz del nuevo sainete dieciochesco, como fue el alto interés manifestado y puesto en práctica por los responsables de la renovación del teatro del siglo XVIII. En efecto, un ejemplo de ello fue la redacción, el 2 de febrero de 1789, del *Memorial para la reforma de los teatros madrileños* escrito por el catedrático de Poética de los Reales Estudios y censor oficial Santos Díez González, cuya finalidad era la de renovar el teatro mediante la promoción de obras nuevas, en gran número traducidas, para, posteriormente, plasmarlas o editarlas en la colección *Teatro Nuevo Español* aparecida en los años 1800 a 1801 con tintes neoclásicos.

Uno de los principales artífices del proceso de renovación del teatro español de su época fue Ramón de la Cruz, quien tradujo profusamente obras italianas, pero sobre todo francesas, y en concreto, las comedias *ballet* de Molière, porque, en efecto, casi todas las traducciones del comediógrafo francés se basan en ese tipo de comedia, excepto una: *Les précieuses ridicules* que es una comedia de costumbres.

Sin embargo, la gran ascendencia e influencia de Molière en los sainetes de Ramón de la Cruz no se restringe únicamente a sus traducciones declaradas o autentificadas por expertos, sino que en el análisis que he realizado de un corpus de una

treintena de sainetes se perciben semejanzas con las comedias de Molière en temas, situaciones, personajes, o costumbres.

Debo aclarar que he estudiado también la nada desdeñable influencia de los entremeses tradicionales en los sainetes de don Ramón para discriminar en ellos las influencias de Molière de las que no lo son tanto, si bien, creo que ha quedado demostrado en esta tesis que los entremeses alcanzaron el siglo XVIII como una fórmula teatral caduca, denominada "entremeses de Trullo" y, por lo tanto, susceptible de renovación.

Además, he dotado a esta tesis de un marco teórico-estético, la estética de la recepción de Jauss, en la cual adscribo tanto las comedias de Molière como los sainetes de Ramón de la Cruz.

Por último, realizo un estudio comparativo de las comedias *ballet* de Moliere, espectáculo cortesano (aunque más adelante se representaría en teatros públicos) compuesto de texto, música, y *ballet*, cuyos elementos están plenamente integrados, con los sainetes, de tipo "fin de fiesta" de Ramón de la Cruz, también en principio representados en la corte o casas principales, porque a partir de 1768, año del estreno de *La presumida burlada*, la música abandona su significación de comparsa para transformarse en un elemento integrador dentro de la comedia, dotado de funcionalidad dramática. Me inclino a pensar que bien podría haber sido Molière quien inspirase esa transformación musical de los sainetes de Cruz, a través de sus comedias *ballet*.

ABSTRACT

In September 2015, at the beginning of this thesis, after my, fortunately, successful readings, I was requested a dichotomy about the genesis of Ramón de la Cruz's sainetes, which can be summarized in the following question expressed in my thesis project dissertation and which I addressed to my director and tutor, Dr. Esther Borrego, and also to my co-tutor, Dr. José Manuel Losada: Was the new sainete created by Cruz the product of the evolution of the Golden Age hors d'oeuvres, whose adaptation to the new eighteenth-century neoclassical tastes from France transformed the nature of the characters and motifs, now more in keeping with the new social structures of Madrid society? Or, did Molière's theater and, specifically, his ballet-comedies mean a continuous legacy for Ramón de la Cruz's sainetes, although with its nuances and adaptations to the Madrid scene?

During the development of the chapters of this thesis, based on my long years of research, I present a series of factors that contributed to the creation by Ramón de la Cruz of the new eighteenth-century sainete, such as the high interest expressed and put into practice by those responsible for the renovation of the 18th century theatre. Indeed, an example of this was the writing, on February 2, 1789, of the Memorial for the reform of the Madrid theaters written by the professor of Poetics of the Royal Studies and official censor Santos Díez González, whose purpose was to renew the theater through the promotion of new plays, many of them translated, to later capture or publish them in the New Spanish Theater collection that appeared in the years 1800 to 1801 with neoclassical connotations.

One of the main architects of the renewal process of the Spanish theater of his time was Ramón de la Cruz, who profusely translated Italian works, but above all French, and specifically, Molière's ballet comedies, because, in effect, almost all of his translations by the French playwright are based on this type of comedy, except for one: *Les précieuses ridicules*, which is a comedy of manners. However, the great ancestry and influence of Molière in Ramón de la Cruz's sainetes is not restricted only to their translations declared or authenticated by experts, but in the analysis that I have carried out of a corpus of thirty sainetes, similarities are perceived with Molière's comedies, in themes, situations, characters, or customs.

I must clarify that I have also studied the influence of the traditional entremeses in Don Ramón's sainetes in order to discriminate in them the influences of Molière, from which they are not so much, although I believe that it has been demonstrated in this thesis that the entremeses reached the 18th century as an obsolete theatrical formula, called *Trullo* entremeses and, therefore, susceptible to renewal.

In addition, I have provided this thesis with a theoretical-aesthetic framework, the aesthetics of the reception of Jauss, in which I ascribe both Molière's comedies and Ramón de la Cruz's sainetes.

Lastly, I carry out a comparative study of Moliere's ballet comedies, a courtly spectacle (although it would later be performed in public theaters) made up of text, music, and ballet, whose elements are fully integrated, with sainetes, a type of end-of-party Ramón de la Cruz, also in principle represented in the court or main houses, because as of 1768, the year of the premiere of *La presumida burlada*, music abandons its significance as a musical accompaniment accessory to become an integrating element within the comedy endowed with functionality. dramatic. I am inclined to think that it could well have been Molière who inspired that musical transformation of Cruz's sainetes, through his ballet comedies.

CAPÍTULO 0.- ESTADO DE LA CUESTIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

En mis primeras conversaciones con mis tutores respecto a la elección del tema de la tesis me hablaron sobre una cuestión novedosa y original: los sainetes de Ramón de la Cruz y las probables influencias europeas en los mismos, y, en concreto, de obras francesas. Acepté gustosamente, pues los doctores Esther Borrego y José Manuel Losada me facilitaron la elección, aunque el tema supuso un doble reto para mí, en primer lugar, porque apenas tenía una ligera noción de los sainetes de don Ramón. He de reconocer que tan solo me había acercado brevemente a ellos durante la carrera, en la asignatura "Literatura española del siglo XVIII en España", cuando pude leer algunos de sus sainetes, en concreto los más típicos y conocidos, como *La Petra y la Juana*, o *Las castañeras picadas*, en donde Cruz exalta el madrileñismo y el casticismo de sus personajes. En segundo término, el otro desafío consistía en sumergirme en el vasto conocimiento de la literatura francesa del XVIII. Sin embargo, en esta última tarea, y una vez que avancé en mis certeras lecturas, pude, gracias a mis conclusiones y de acuerdo con mis tutores, acotar el tema de esta tesis para centrarla en las influencias de las comedias de Molière en los sainetes de Ramón de la Cruz. Debo confesar que ajustar el método investigador ha sido un alivio en mi trabajo porque no soy neófita en la obra del comediógrafo francés, dado que, en mi TFM, estudié las influencias del *Dom Juan* molieresco y su relación con *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina.

La metodología de esta tesis se ha articulado en base al marco teórico de la literatura comparada con la realización de un estudio comparativo tanto de los sainetes de Ramón de la Cruz como de las comedias de Molière. En efecto, para ello me he basado en la mejor bibliografía especializada que existe sobre estos escritores, sugerida por mis tutores, las más de las veces, y otras veces, descubierta por mí misma.

Para la realización de ese análisis en profundidad de las obras objeto de esta tesis, tanto de los sainetes de Ramón de la Cruz como de las comedias de Molière, he accedido siempre a las fuentes primarias de ambos autores. En el caso de don Ramón, en la obra que su autor dio a la estampa: *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz, entre los Arcades Larisio,* 10 vols., Imprenta Real, 1786-1791(las menos de las veces, bien es verdad, por el corto bagaje de sainetes impresos en esta obra). También he acudido al fondo de manuscritos de la Biblioteca Histórica Municipal, siempre y cuando el sainete buscado no se encontrara impreso, o bien en la bibliografía de Emilio Cotarelo (la mayor parte de los editados), o también en

la obra de Agustín Durán, en dos volúmenes: *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz* (1843), obra bibliográfica muy importante por la gran cantidad de sainetes editados en sus páginas. Además de las ediciones más actuales de los sainetes de Cruz a cargo de José María Sala Valldaura (1992) y de Francisco Lafarga (2013).

Para el estudio de los textos de las comedias de Molière y su influencia sobre los sainetes de Ramón de la Cruz, he utilizado como ediciones primarias, en el idioma original del autor: Œu*vres Complètes*, de la Gallimard, en la colección "Bibliothèque de La Pléiade" de Georges Couton (1971), en dos volúmenes y Georges Forestier (2010), también en dos volúmenes.

Para no extenderme mucho en la amplia bibliografía consultada en esta tesis, aparte de lo dicho sobre las fuentes primarias objeto de esta tesis, voy a mencionar aquellas obras sin las cuales esta investigación no se hubiera llevado a cabo. Para el resto, se puede acudir a la amplia bibliografía final.

En la consecución de esta tesis me ha servido de gran ayuda un erudito y veterano autor, que será siempre un autor de referencia en la materia: don Emilio Cotarelo y Mori. En efecto, uno de los primeros libros que yo estudié, lectura sugerida por mi directora de tesis, debido a la gran importancia de la traducción en España en el siglo XVIII, fue "Traductores castellanos de Molière", en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, vol. I, del año1899. Un libro llevó a otro del mismo autor, y es entonces cuando descubrí el catálogo imprescindible sobre la obra de Ramón de la Cruz *Ensayo biográfico y bibliográfico*, también del año 1899, en donde Emilio Cotarelo realiza un compendio de toda la obra del sainetero incluidas comedias, sainetes, zarzuelas, efectuando su autor resúmenes del argumento de cada una de estas obras, y fijando también las fuentes, muchas provenientes de la obra de Molière, detalle que fue para mí precioso, revelador y muy inspirador. Acto seguido también descubrí la edición más completa que existía hasta el momento sobre los sainetes de Ramón de la Cruz: se trata de *Sainetes de Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, en dos volúmenes, de los años 1915 y 1928, también de Cotarelo.

Otras lecturas que han sido manifiestamente reveladoras para que esta tesis llegue, creo, a buen puerto son las pertenecientes a la hispanista Mireille Coulon, en su libro *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, de 1993, libro fundamental para esta tesis.

Un estudioso contemporáneo imprescindible para la lectura y la interpretación de la obra de Ramón de la Cruz ha sido José María Sala Valldaura, al que he estudiado y seguido desde su edición de los sainetes de Cruz, en la editorial Crítica del año 1992, hasta su magnífico e inspirador estudio: *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de Talia*, del año 1994.

Quiero realizar también una mención especial al autor Francisco Lafarga en relación con su completísima bibliografía sobre la traducción en España de los años 1983, 1992, 1999 y 2004, que me ha ayudado tanto para comprender la importancia de la traducción de las obras de Molière en los sainetes de Ramón de la Cruz.

No quiero olvidarme de la impresionante labor de catalogación de la Biblioteca Municipal de Madrid, en cuyo fondo de manuscritos, el mayor conservado de los sainetes de Ramón de la Cruz, la mayoría digitalizados, he buceado en multitud de ocasiones. En ausencia de ediciones impresas o ilocalizables de aquellos sainetes objeto de la tesis, y a falta de edición moderna, he tenido que recurrir a ellos, y así lo hago notar en su momento.

Quiero incluir aquí, en primer lugar, una obra que considero importante porque supuso mi primera toma de contacto con la obra completa de Molière. Se trata de *Obras completas de Molière*, con la recopilación, traducción, prólogo y notas explicativas de Julio Gómez de la Serna, en la edición Aguilar, Madrid, 1945. Sin embargo, en la competencia del estudio bibliográfico y de los textos de las comedias de Molière, como fuente primaria, me he apoyado más en Œu*vres Complètes*, editorial Gallimard, en la colección "Bibliothèque de La Pléiade" de Georges Couton (1971), en dos volúmenes y Georges Forestier (2010), también en dos volúmenes.

Ha sido también fundamental la obra traductora realizada por Mauro Armiño de los años 1994, 1995, 1998 y 2014 por sus sabias interpretaciones de las comedias de Molière.

El objetivo principal de esta tesis es, como se indica en el título: "La recepción de las comedias *ballet* de Molière en los sainetes de Ramón de la Cruz". Soy consciente de que muchos autores han tratado la influencia de Molière en la obra de Ramón de la Cruz en estudios anteriores a esta tesis. En efecto, desde Emilio Cotarelo con su bibliografía comentada del autor madrileño reflejada en los párrafos anteriores, don Emilio profundiza en las fuentes de las obras allí tratadas. Otro autor que ha estudiado las influencias del autor francés en el teatro de Ramón de la Cruz es José Francisco Gatti en "Las fuentes literarias de dos sainetes de don Ramón de la Cruz" (1949), entre

otras, o también el hispanista Arthur Hamilton, en su estudio "Ramón de la Cruz's Debt to Molière*"* (1921); pasando por Francisco Lafarga, al profundizar en las traducciones de Cruz y la influencia del dramaturgo francés, hasta llegar a las investigaciones imprescindibles sobre el sainetero por parte Mireille Coulon o los estudios tan reveladores de José María Sala Valldaura, autores todos ellos punteros y esenciales para que esta tesis se haya llevado a cabo.

Uno de los objetivos secundarios marcado desde el inicio de la investigación de esta tesis es adaptar o justificar el marco teórico de la estética de la recepción de Hans Robert Jauss a la obra de Molière (y por ende, de Ramón de la Cruz). Es decir, se trataría de aprehender los postulados de la estética de la recepción de Jauss para interpretar la obra del comediógrafo francés bajo el prisma del punto de vista del lector (propiamente, espectador) y de su horizonte de expectativas, que nos facilitara la comprensión de los sainetes de Ramón de la Cruz como una recepción del teatro de Molière, adaptable y adaptada a los usos y costumbres de la sociedad española y de su plasmación en el teatro español.

En el análisis comparativo realizado de los textos de Molière y de Ramón de la Cruz, ha sido constatable la adopción por parte de Cruz de temas, argumentos y personajes del comediógrafo francés, pero también se ha hecho notar la predilección del sainetero por las petites pièces de Molière, siendo la mayoría de ellas comedias *ballet*, en donde la música y el *ballet* no solo tienen una gran relevancia, sino que también se encuentran perfectamente integradas en la trama de la comedia. Para fundamentar la inclinación de Ramón de la Cruz por ese tipo de comedia, sabemos que la mayoría de las traducciones que don Ramón realizó de las comedias de Molière, identificadas por los expertos, pertenecen todas al género de comedia *ballet*, excepto una de ellas *Les précieuses ridicules* (*Las preciosas ridículas*), que es una comedia de costumbres. En consecuencia, se decidió incorporar este segundo objetivo específico, el de la música en los sainetes de Ramón de la Cruz para ilustrar la recepción de las comedias *ballet* y su nueva significación musical en el teatro breve español.

Finalmente debo realizar una serie de aclaraciones sobre los apartados bibliográficos de esta tesis. En efecto, he decidido, aunque pueda parecer redundante, incluir al final de cada capítulo su bibliografía específica para facilitar la localización de las referencias bibliográficas de cada asunto tratado, sin dejar de incluir, por supuesto, en un capítulo final toda la bibliografía consultada en esta tesis. He de aclarar también que he incluido un único apartado bibliográfico al final los cuatro primeros capítulos

por englobar y versar en todos ellos los diferentes aspectos de la traducción en España en el siglo XVIII.

CAPÍTULO I.- LA TRADUCCIÓN EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII

En la segunda mitad del siglo XVIII en España, el fervor por las traducciones fue bien patente y, en concreto, desde el año 1740, como apunta Francisco Lafarga en *Historia de la traducción en España* (2004). Por supuesto, no es necesario explicar con detalle que la idea que se tenía en el XVIII sobre la traducción era bien distinta de la que se concibe en la actualidad, si bien es verdad que aún hoy se mantiene el debate o la polémica entre la literalidad o fidelidad de las traducciones y el empleo de cierta libertad en las mismas. En este sentido, el estudioso hace alusión a la opinión autorizada del teórico de la traducción Antonio de Campmany, quien en su libro *El arte de traducir el idioma francés al castellano* (1776) sostiene que la diversidad de las lenguas apenas permite traducciones literales (Lafarga 2004, 209, 219).

En efecto, en el XVIII se podría hablar de una suerte de libertinaje en las traducciones, habida cuenta de la inexistencia de la propiedad intelectual y de los derechos de autor; así, en los textos traducidos se ocultaba el nombre del autor y también los títulos originales debido a la desconfianza que suscitaban las traducciones, puesto que, en general, eran malas y estaban mal pagadas con respecto a las obras originales (Lafarga 2004, 211).

Es cierto que, tras las reformas del conde de Aranda en materia teatral en el año 1766, se facilitó la apertura a las corrientes neoclásicas del teatro europeo en España, con el fin de modernizar nuestro teatro, creándose así en 1769 la "Compañía de los Reales Sitios", que se iba a especializar en obras neoclásicas, para cuya ejecución se incorporaron los actores más importantes de la escuela sevillana del ilustrado Pablo de Olavide, la primera escuela dramática en España. Olavide fue pionero en la representación de obras francesas traducidas en Sevilla, incluso él mismo tradujo bastantes. Sin embargo, estas piezas no tuvieron ningún éxito en Madrid porque el público de la Corte rechazó la forma de interpretar y de declamar "a la francesa" de los actores, como declara Jerónimo Herrera Navarro en *"*Derechos del traductor de obras dramáticas del siglo XVIII" (Herrera Navarro 1999, 397). Ante tamaña dificultad por la falta de recepción del público de los teatros, empezaron a proliferar tanto las traducciones como los traductores, algunos ilustres, pero otros no tanto.

No obstante, hay que aclarar que esto no siempre fue así. En efecto, esta situación se mantuvo durante un breve *lapso* de tres años, a raíz de la promulgación el 2 de febrero de 1789 del *Memorial para la reforma de los teatros madrileños* escrito por el catedrático de Poética de los Reales Estudios y censor oficial Santos Díez González[1], cuya finalidad era la de renovar el teatro mediante la promoción de obras nuevas, en gran número traducidas, para, posteriormente, plasmarlas o editarlas en la colección *Teatro Nuevo Español* aparecida en los años 1800 a 1801 con tintes neoclásicos, aunque, en realidad, no todas las obras traducidas fueron de naturaleza estrictamente neoclásica, según declara en su estudio "La polémica teatral de 1788" de Francisco Aguilar Piñal (Aguilar Piñal 1992, 70-78). También Francisco Lafarga explica en "Traducción y teatro en el siglo XVIII español" (1992, 81) que el mismo Santos Díaz escribió una especie de prólogo al primer volumen de la colección en donde el censor abogaba por las nuevas traducciones, equiparando los derechos de los traductores con los de los autores originales, es decir, con el 3% de la recaudación por la representación de las obras durante un periodo de 10 años.

Incidiendo en la gran cantidad de obras europeas traducidas al español durante el siglo XVIII, la primacía de las mismas la ostentan las obras francesas, pues el experto en la traducción del siglo XVIII español, Francisco Lafarga basándose en la bibliografía o en el catálogo considerado más fiable de obras del XVIII español, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII* de Francisco Aguilar Piñal, aporta en su obra editorial *La traducción en España* los siguientes datos extraídos de los cinco primeros tomos de la citada obra de Piñal: calcula en 1.200 los títulos traducidos de lenguas modernas europeas y establece la siguiente distribución: 65% aproximadamente proceden del francés, 23% del italiano, 7,3% del inglés, 3,7% del portugués y 1% del alemán (Lafarga 1999, 13). Naturalmente estos porcentajes comprenden obras literarias y no literarias.

Otro estudio que demuestra que las obras francesas fueron las más traducidas en el XVIII en España es "Traducciones de obras francesas en *La Gaceta de Madrid*" de la autora María Aurora Aragón (Aragón 1989, 261-269). En efecto, una vez estudiadas 635 fichas de la revista *La Gaceta de Madrid* (1697-1936), la profesora Aragón constata un total de 310 títulos, cantidad bastante elevada considerando solo los 10 años comprendidos entre 1790 y 1799 en los que apenas hubo traducciones de otras lenguas.

[1] Esta ordenanza no entró en vigor hasta diez años más tarde; sus efectos, como se ha apuntado, solo duraron tres años.

También señala que los autores franceses más traducidos son Molière, La Fontaine y algunos novelistas como Lesage y Florian. Un dato interesante es que no existen traducciones de obras de autores del XVIII como Marivaux o Beaumarchais en esa década y los que sí están presentes lo hacen de forma apenas visible, e incluso anónima, como Voltaire y Diderot.

I.1. Tipos de traducciones en el XVIII en España

Me parece interesante acercarme aquí al estudio de Inmaculada Urzainqui "Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor" (1991, 623-624), en el que analiza también el índice de los libros publicados en la *Gaceta de Madrid*, pues aun tratándose de un número limitado de reseñas nos puede dar una idea de la magnitud de las traducciones que existieron en el siglo XVIII. Ella cree en el "polimorfismo" de la traducción en el Setecientos, y cataloga hasta doce tipos diferentes de maneras de traducir en esta época. Sin detenerme mucho en las características de la prolija clasificación traductora de la profesora Urzainqui, sí voy a seleccionar a continuación aquellas modalidades de traducción que nos interesan para los objetivos de esta tesis.

En primer lugar, la autora delimita dos clasificaciones básicas: por un lado, la "traducción-traducción" *stricto sensu* como una de las modalidades de la traducción en el XVIII, es decir, aquella en la que se es fiel al texto original. Conviviendo con la anterior, en segundo lugar, existe la traducción libre, que consiste en una recreación léxica y estilística de la obra traducida. Dentro de la primera opción se incluirían las traducciones de obras científicas y dentro de la segunda estarían las obras literarias (Urzainqui 1991, 623).

En cuanto a las traducciones literarias, la estudiosa destaca, en primer lugar, la "traducción-abreviación", que se da fundamentalmente en los géneros de novela y teatro, en donde el traductor hace una selección de las ideas fundamentales de la obra original, eliminando otras. En segundo lugar, la autora menciona la "traducción-corrección" en donde se suprimen o corrigen pasajes que contienen pensamientos o ideas polémicas en su época para evitar la censura (Urzainqui 1991, 628).

La autora atestigua en su libro que la fórmula de traducción más comúnmente adoptada en el siglo XVIII en España es la "traducción-nacionalización", que consiste

en adecuar la obra traducida a la idiosincrasia del país en cuestión, en este caso a la vida, y a los usos y costumbres españoles (Urzainqui 1991, 633). Ese tipo de traducción también es conocida como *connaturalización*, expresión ideada en su época por Tomás de Iriarte en su libro *Los literatos en Cuaresma* (1773) (Lafarga 2004, 247).

Otra forma de traducción muy *ad hoc* para los criterios de esta tesis es la llamada "traducción-recreación", que, como Inmaculada Urzainqui apunta acertadamente, consiste en aclimatar la traducción a bases estéticas; en otras palabras, se trataría de las comúnmente llamadas "adaptaciones" o "refundiciones", tan anheladas por los ilustrados españoles para transformar el teatro español del XVIII. Para la autora, este tipo de reelaboraciones del original son en realidad traducciones libres, añadiendo que no pocos autores de teatro del XVIII utilizaron esta modalidad y, como prueba de ello, trae a colación la opinión de Cándido María Trigueros, quien en su obra *Mis Pasatiempos* (1804) decía que cuando tradujera lo haría libremente, alterando, quitando y añadiendo lo que le pareciera oportuno. De la misma manera actuará Ramón de la Cruz. Así, contamos con el testimonio del bibliógrafo ilustrado Sempere y Guarinos, quien, para la realización de su *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III* (1785-1789), comenta que don Ramón le proporcionó la información de las fuentes de sus obras para reseñar su catálogo, en donde se hacen constar los tres tipos de obras del sainetero madrileño: las traducidas, las que solo tienen el pensamiento tomado de otras que, para la autora, son las llamadas "recreaciones", y las originales (Urzainqui 1991, 636-637).

I.2. Traducciones de Molière en España

En las primeras décadas del siglo XIX, la recepción de las obras de Molière en España se realizó básicamente mediante las traducciones más o menos acertadas de sus textos. Emilio Cotarelo realiza un pormenorizado análisis de las traducciones que se hicieron de la obra de Molière en España hasta esa fecha en su estudio "Traductores castellanos de Molière" (1899). Según el estudioso, en líneas generales, "el pueblo español se negó a recibir un teatro que no fuera el del Siglo de Oro". Sin embargo, a partir de 1808 surge un mayor interés por la cultura francesa, sobre todo en las élites intelectuales. Así, surgirá la escuela Galo-Clásica que contaba con poderosos medios propagandísticos. Esta escuela reivindicó el teatro de Molière como modelo absoluto e

insuperable del género cómico. Allí se leerán sus comedias y se propondrán imitadores. No obstante, por diversos motivos, durante el XVIII nuestro autor fue poco traducido y representado, en comparación con otros poetas dramáticos franceses menos relevantes como Regnard, Destouches, Marivaux, Beaumarchais, así como los clásicos Racine y Voltaire (Cotarelo 1899, 70).

Afirma también don Emilio que a principios del XVIII se realizaron tímidos intentos de traducción de la obra de Molière por parte de José Marchena. En realidad, fue un proyecto inacabado, según atestigua Rafael Ruiz Álvarez (1811)[2]; así como también el de Estanislao Costa Bayo, quien reimprimió dos versiones realizadas por Leandro Fernández de Moratín en Madrid, en el año 1849 (Cotarelo 1899, 71). Añade que en el año 1820 un autor anónimo, probablemente, Juan de Dios Gil Lara, reunió traducciones castellanas de Molière bajo el título: *Colección de sainetes sacados de varias comedias de J. B. Poquelin de Molière*. La citada colección contiene *El casamiento desigual*, *Las preciosas ridículas*, *El mal de la niña*, *El plebeyo noble* y *El casado por fuerza* (Cotarelo 1899, 72). También *El avaro* fue traducida al castellano por Juan de Dios Gil de Lara y publicada en Segovia, en la Imprenta de Espinosa en 1820, según el estudio de Concepción Palacios Bernal: "Acerca de dos traducciones de *L'avare* de Molière en el siglo XIX" (1997, 154).

Al finalizar el siglo XVIII había decaído el interés en España por ver representadas en nuestros teatros obras traducidas del francés, e, incluso, tras la invasión napoleónica, y pese a las traducciones de Marchena, de Moratín, etc., el teatro francés siguió siendo impopular en España, debido a la dificultad de adaptación de los chistes y conceptos a nuestro idioma. Sin embargo, a pesar de que Molière no es el autor más representado en España, sí lo es el más leído, traducido e imitado (Cotarelo 1899, 73-75). La primera comedia de Molière representada en nuestro país tuvo lugar en una fecha muy temprana, el tres de marzo de 1680, en el Real Sitio de El Retiro, ante Carlos II y para su esposa, la reina María Luisa de Orleáns. El espectáculo comenzaba con la obra de Calderón *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, finalizando con el sainete titulado *El labrador gentilhombre,* versión reducida de la comedia de Molière *Le bourgeois gentilhomme* (Cotarelo 1899, 75).

[2] Aunque José Marchena sí llegó a traducir *Tartuffe* bajo el título de *El hipócrita* representado en el año 1810 con bastante éxito:

A modo de aclaración sobre las citas entresacadas de la obra de don Emilio, interpreto que no es una contradicción del investigador cuando afirma que Molière no fue ni el autor más traducido (fue muy traducido, pero no tanto como se hubiera deseado por el alto grado de recepción de su obra en España), ni el más representado, si tenemos en cuenta el peso específico y la gran influencia que tuvo en los dramaturgos del siglo XVIII. En concreto, y como adelanto de las conclusiones de esta tesis, se percibe, tras el estudio y análisis de los sainetes de Cruz, la influencia de Molière no solo en las traducciones declaradas por el sainetero, sino también en muchos otros sainetes.

Otra obra más actual que he consultado sobre la recepción de Molière en España es *Traducciones españolas del teatro francés 1700-1835*, de Francisco Lafarga, del año 1983, en donde su autor comenta que la primera comedia traducida fue *Le bourgeois gentilhomme*, que se versionó hasta en cinco ocasiones. La primera de ellas, con el título *El fanático de la nobleza* realizada por Nicolás Pérez, y publicada en Barcelona en 1807, además de una segunda publicación con el mismo título por el mismo Nicolás Pérez y un extranjero, según se dice en la edición sin fechar. Otra traducción de *Le bourgeois gentilhomme* la efectuó D.T.B. (desconocemos a quién se pueden referir estas siglas) en Barcelona en el año 1821, siendo su título *El fanatismo.* Coetánea a la anterior, fue la versión realizada por Ramón de la Cruz en el año 1820, aparecida en Segovia, y reunida en su colección de sainetes, bajo el título *El plebeyo noble.*

Francisco Lafarga también cita en otro libro editado en 1997, *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, que desde la primera versión de *Le bourgeois gentilhomme* hasta la traducción de una segunda comedia de Molière en España pasaron más de 60 años. En efecto, se trata de la primera traducción de *L'avare*, titulada *El avariento*, cuyo autor es Manuel de Iparraguirre, publicada en Madrid en 1753 y que probablemente no se representó, siendo la calidad de esas traducciones mediocre, incluida también la que se publicó en 1800, titulada *El avaro*, por Dámaso Isusquiza y representada en el mes de septiembre del mismo año en el Teatro del Príncipe. Por último, de *L'avare*, realizó otra versión Juan de Dios Gil Lara en el año 1820, editada en Segovia (Lafarga 1997, 94-95).

Francisco Lafarga afirma que la traducción más notable que se hizo de las comedias de Molière fue el *Tartufo* de Cándido María Trigueros, titulado *Juan de Buen Alma*, también conocida por *El gazmoño y la hipocresía* y representada en Sevilla en 1768 y, en Madrid en 1777. Esta traducción de la comedia de Molière se redujo a tres actos, cambiando el nombre de los personajes y adaptando el argumento a las

costumbres sevillanas, si bien se conservó la sátira religiosa, por lo que la comedia fue prohibida por la Inquisición en el año 1779, siendo incluida en el Índice de libros prohibidos. El investigador añade que existen otras versiones del *Tartufo*, la primera de ellas es la atribuida a Juan Vallés en 1802, aunque la más célebre de todas fue la de J. Marchena, estrenada en 1810 y titulada *El hipócrita* (Lafarga 1997, 95-96).

La comedia de temática mitológica *Amphytrion* de Molière también fue traducida en España. De la primera versión nos da cuenta el censor teatral Santos Díez González, quien criticó "su falta de pureza de ideas para ser representada en España". Se estrenó en el día de Navidad del año 1802 y su autoría se le atribuye a Moratín. Solo se conserva en manuscrito. En relación con la versión de *Las aventuras de Scarpin* (*Les fourberies de Scapin*) fue un rotundo fracaso el día de su estreno, el 19 de agosto de 1776, y que ni siquiera se llegó a publicar (Lafarga 1997, 95-97). Con respecto a *Le malade imaginaire* (*El enfermo imaginario*) existe una versión de Alberto Lista, titulada *El enfermo de aprensión*, así como una primera versión realizada por Moratín en 1814 en Madrid y titulada *El médico a palos*. Esta obra de Moratín fue reeditada de forma alternativa en Madrid y Valencia en el año 1815, hasta en cuatro ocasiones, luego, en 1817 y 1830 en Madrid y, por último, en 1834 en Barcelona (Lafarga 1983, 97).

En cuanto a *L'école des maris (La escuela de los maridos)*, destaca la versión realizada en 1812 por Moratín en Madrid, si bien René Andioc sostiene que existe una primera traducción de esa comedia de Molière anterior a 1808. La versión de Moratín se reeditó en 1815, en 1822 y en 1830 por la Real Academia de la Historia, todas ellas en Madrid; en 1834 en Barcelona y en el mismo año, de nuevo en Madrid en edición bilingüe, en francés y castellano (Lafarga 1983, 97).

I.3. Traducciones de Molière por Ramón de la Cruz

Sobre las adaptaciones que Ramón de la Cruz realizó de la obra de Molière, Lafarga comenta que don Ramón adoptaría la *petite pièce* del teatro francés, que constaba de un acto. Estas "pequeñas comedias" eran de naturaleza popular y satírica y, generalmente, acompañaban a una tragedia o a una comedia: el estudioso las denomina "farsas" pues coincidirían por su contenido, función e intencionalidad con el sainete, pieza de tipo jocoso por naturaleza, siendo Ramón de la Cruz el mejor traductor y adaptador de este tipo de obras al español (Lafarga 1997, 102).

Sigue comentando que a Ramón de la Cruz le costó algo más versionar las comedias de tres actos de Molière. Básicamente, el *modus operandi* del sainetista español por excelencia es la adaptación cultural, es decir la acomodación de los argumentos, ideas y personajes de Molière a los usos y costumbres dramáticos españoles. Francisco Lafarga añade que Ramón de la Cruz ocultó en su época cuáles fueron sus fuentes, algo que, como ya hemos visto anteriormente, era una práctica habitual en muchos traductores coetáneos y que, en el caso de Cruz, unido a los cambios en los títulos de sus sainetes, dificultó su identificación con las obras de Molière (Lafarga 1997, 103). En su afán de adaptación, Ramón de la Cruz suprimía escenas, que, por su contenido moral o religioso, podían serle comprometidas. Como ejemplo de ello, el autor catalán recuerda la versión que Cruz realizó de *Georges Dandin*, cuyo título cambió por el de *El casamiento desigual, los Gutibambas y Mucibarrenas*. En efecto, Ramón de la Cruz suprimió el tema del adulterio de la mujer de Dandin (Lafarga 1997, 103-104). Esta obra apareció en *Sainetes de Ramón de la Cruz*, en Madrid, en el año 1791, con reimpresión también en Madrid, en 1799 y luego en Valencia, en 1811; en 1816, en Sevilla y Valencia, en 1817, de nuevo en Valencia, en 1820 en Segovia y, por último, una edición sin fecha, también en Segovia (Lafarga, 1983, 97).

Por último, Francisco Lafarga añade que Ramón de la Cruz tradujo *Les précieuses ridicules* (*Las preciosas ridículas*), con edición en 1819 en Valencia y en 1820 en Segovia. Finalmente, en menor medida se publicaron traducciones en España de *L'école des femmes* (*La escuela de mujeres*), por José Marchena, en Madrid, Imprenta Real en el año 1812, así como de *Le Misanthrope* en versión de Joseph Sedano, sin fecha (Lafarga 1983, 97). Es necesario aclarar que las anteriores ediciones citadas por Francisco Lafarga en los respectivos manuales que he consultado de su obra se circunscriben a las primeras impresiones realizadas en España de Molière.

Por todo lo expuesto anteriormente, Ramón de la Cruz fue uno de los autores que más participó de la fiebre traductora del XVIII, traduciendo obras sobre todo del teatro francés, como atestigua Francisco Lafarga en la revista *Ínsula (*1994, 13*)*, a raíz del rescate de un artículo del *Diario de Madrid* del mes de agosto del año 1786 en donde se comenta que Cruz ha adaptado e imitado las pequeñas piezas (*petites pièces*) de los autores especialistas franceses en ese género Dancourt, Vadé y Favart.

Señala además Lafarga la nómina de comedias traducidas por Ramón de la Cruz de autores franceses. Así pues, de Dancourt dos obras, de Favart, cuatro, de Molière seis, de Regnard una, de Biancolelli y Romagnesi una, también de Boissy, una, de

Brueys y Palaprat una, de Carmontelle diez, de Harry de Gueville una, de Legrand quince, de Marivaux tres y de Pannard seis. En resumen, hasta la redacción del artículo de Lafarga (1994, 13) se habrían contabilizado unas 50 traducciones que representarían el 20% de los sainetes de Ramón de la Cruz.

Sobre las adaptaciones de Molière realizadas por Ramón de la Cruz se han ocupado sobradamente autores de la talla de don Emilio Cotarelo con su estudio ya mencionado del 1899; del mismo año es también de Cotarelo: *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. *Ensayo biográfico y bibliográfico* (1899), además de su magna obra sobre la filiación de los sainetes de Ramón de la Cruz: *Sainetes de don Ramón de la Cruz: en su mayoría inéditos* en dos volúmenes (1915 y 1928). Habría que destacar también a Arthur Hamilton con sus interesantes estudios: "*Ramón de la Cruz's Debt to Molière"*, *Hispania* (California), IV (1921) y "Two Spanish Imitations of *Maître Patelin*" (1939). Así como George Cirot con un trabajo del año 1923 titulado "Une des imitations de Molière par Ramón de la Cruz, aparecido en *Revue de littérature comparée*.

Además, José Francisco Gatti se ha ocupado de los préstamos literarios de Cruz en: "La fuente de *Inesilla de Pinto*" en el año 1943 o en "Las fuentes literarias de dos sainetes de don Ramón de la Cruz" en 1949.

Igualmente, y ya en época actual, Mireille Coulon ha investigado sobre las traducciones de Ramón de la Cruz en "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz", en el año 1976.

Por último, Francisco Lafarga ha profundizado también sobre las relaciones de Carmontelle y nuestro sainetero, en "Ramón de la Cruz adaptador de Carmontelle" Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza, en el año 1982, además de, en concreto, para la adaptación de *Alménorade* (Zara) por Cruz en: "Sobre la fuente desconocida de Zara, sainete de Ramón de la Cruz, en *Anuario de Filología* 3 (1977).

CAPÍTULO II.- CATÁLOGO DE TRADUCCIONES DE COMEDIAS DE MOLIÈRE Y DE TRADUCCIONES DE RAMÓN DE LA CRUZ DE *PETITES PIÈCES* FRANCESAS

Francisco Lafarga (1997) incorpora en los últimos capítulos de su libro un apartado dedicado a los catálogos de traducciones del francés fechados antes del año 1808, entre manuscritos y ediciones, en donde traza un panorama esclarecedor de las traducciones realizadas en España hasta esa fecha y que modifican e incrementan en

algunos casos el cómputo de obras de los autores de *petites pièces* señalados en el capítulo anterior y reseñados en *Ínsula*. Quiero destacar aquí la catalogación de las traducciones de tragedias francesas incluidas en el libro de Lafarga, a cargo de Juan Antonio Ríos, quien contabiliza hasta 152 obras desde la *Andromaque* o la *Athalie* de Racine a *Brutus*, o *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* de Voltaire a *Le Cid*, *Cinna* o *Zaïre* de Corneille (Ríos 1997, 205-234).

También quiero hacer mención del catálogo de traducciones de dramas franceses realizado por María Jesús García Garrosa con un total de 139 traducciones, incluidas en la misma edición, entre las cuales figuran desde *L'Écossaise* de Voltaire, pasando por la *Eugénie* de Beaumarchais o *Le père de famille* de Diderot (García Garrosa 1997, 295-323).

Pero lo que aquí nos interesa verdaderamente, en función de los objetivos de esta tesis, son las traducciones de las comedias francesas actualizadas hasta la fecha de la edición del libro *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (1997) de Francisco Lafarga y sus transformaciones en sainetes por Ramón de la Cruz, aunque también quiero exponer las comedias de Molière traducidas por otros autores para demostrar el interés que existió en España por el escritor francés. En su catálogo, Lafarga reseña un total de 299 comedias traducidas. Procedo a exponer aquí la clasificación de los sainetes traducidos por autor.

De Brueys y Palafrat;	**Sainetes de Ramón de la Cruz;**
L'avocat Pathelin (1715)	*El mercader vendido* (1766)
	El pleito del pastor (1791)
	El pleito del pastor (1799)
De Biancolleli y Romagnesi:	**Sainetes de Ramón de la Cruz:**
La foire aux poètes (1730)	*La feria de los poetas* (1777)
Les paysans de qualité (1729)	*Los ilustres payos* (1792)
De Carmontelle:	**Sainetes de Ramón de la Cruz:**
L'abbé du Courre-Dîner (1768)	*El abate Diente-Agudo* (1775)

Le faux empoisonnement (1769)	*El burlador burlado* (1771)
La veste brodée (1768)	*El cortejo fastidioso* (1789)
Les deux chapeaux (1768)	*El majo escrupuloso* (1776)
Le bavard (1768)	*El padrino y el pretendiente* (1789)
Le diamant (1768)	*Pagar la burla a buen precio* (1776)
Le portrait (1768)	*El retrato* (1775)
La veuve avare (1768)	*La viuda hipócrita* (1788)
Le veuf (1768)	*El viudo* (1775)
Alménorade (1768)	*Zara* (1788)
De Dancourt:	**Sainetes de Ramón de la Cruz:**
Les eaux de Bourbon (1697)	*Las aguas de Trillo* (1787)
Le vert-galant (1714)	*El tintorero vengado* (1783)
	El tintorero vengado (ms., sin fecha) idéntico a la anterior.
De De Boissy:	**Sainete de Ramón de la Cruz:**
Le babillard (1725)	*El hablador* (edición sin fecha)
	El hablador (edición sin fecha)
De Favart:	**Sainetes de Ramón de la Cruz:**
Le coq de village (1743)	*El novio rifado* (1762)
Les ensorcelés ou Jeannot et Jeannette (1758)	*Los payos hechizados Juanito y Juanita* (1791)
La rosière de Salency (1769)	*El premio de las doncellas* (1776)
La bohémienne (1755)	*La gitanilla honrada* (1776)
De De Guerville:	**Sainetes de Ramón de la Cruz:**
Georget et Georgette (1761)	*Juanito y Juanita* (1779)
	Juanito y Juanita (1791)

De Legrand:	**Sainetes de Ramón de la Cruz:**
Le philanthrope ou l'ami de tout le monde (1724)	*El amigo de todos* (1791)
	El amigo de todos (1799) mismo anterior
L'heure de l'audience (no fecha)	*La Audiencia encantada* (1771)
Le fleuve de l'oubli (1723)	*Las botellas del olvido* (1772)
La femme, fille et veuve (1707)	*Casada, viuda y soltera (1775)*
La famille extravagante (1709)	*Las cuatro novias* (1773)
Les nouveaux débarqués (1726)	*El charco de las arracadas* (1800)
Le triomphe du temps futur (1725)	*De tres, ninguna* (1771)
La métamorphose amoureuse (1712)	*La familia nueva* (1772)
Agnès de Chaillot (1723)	*Inesilla la de Pinto* (1800)
L'amour diable (1708)	*El maniático* (1792)
L'impromptu de la folie (1726)	*El regimiento de la locura* (1774)
Les amazones modernes (1728)	*La república de las mujeres* (1772)
L'usurier gentilhomme (1713)	*Los usías contrahechos* (1773)
Le triomphe du temps passé (1725)	*Los viejos burlados* (1776)

De Molière:	**Traducciones de Ramón de la Cruz y otros:**
Le bourgeois gentilhomme (1670)	*El aldeano hidalgo* (ms. Sin fecha y anónimo)
	El plebeyo noble (1820) por Ramón de la Cruz
	El plebeyo noble o el Mamauchi de Juan de Mata (ms., anónimo y sin fecha)
	El fanático por la nobleza (1807) por Nicolás Pérez
	El fanático por la nobleza (sin año) por Nicolás Pérez y un extranjero
Amphytrion (1668)	*Anfitrión* (1802) de S. Díez González

L'etourdi ou Les contretemps (1655)*El aturdido o el embustero en desgracia* (1782) por F. del Rey

L'avare (1668)	*El avariento* (1753) por Manuel de Yparraguirre *El avaro* (1800) por Álvaro Isusquiza *El avaro* (sin fecha) por Orchald Old *El padre avariento* (ms., 1793) anónimo *El padre avariento* (ms sin fecha) anónimo. Idéntico al anterior
Le mariage forcé (1664)	*El casado por fuerza* por Ramón de la Cruz (1791) *El casado por fuerza* (edición anónima y sin fecha) *El casamiento por fuerza* (1795) por Santos Díez González *El casamiento por fuerza* (1797) idéntica a la anterior
Georges Dandin (1668)	*El casamiento desigual, los Gutibambas y Mucibarrenas* (1791) por Ramón de la Cruz *El casamiento desigual, los Gutibambas y Mucibarrenas*, idéntica a la anterior (1799) *El casamiento desigual* idéntica a las Anteriores (sin fecha)
Le malade imaginaire (1673)	*El enfermo imaginario* (1753) por Manuel Iparraguirre *El enfermo imaginario* (1774) por Joachin de San Pedro *El enfermo imaginario* (1777) por Joachin de San Pedro *El enfermo imaginario* (ms.) mismo origen que las dos anteriores

L'école des maris (1661)	*La escuela de casados* (1784 ms., anónimo)
Les fâcheux (1661)	*Los fastidiosos* (1775) por Ramón de la Cruz
Tartuffe (1664)	*El gazmoño* (ms., sin fecha) por Cándido María Trigueros. También *Juan de Buen Alma* (1775) por el mismo autor C.M. Trigueros
L'amour médicin (1666)	*El mal de la niña* (1768) por Ramón de la Cruz
Le médecin malgré lui (1666)	*El médico a su pesar* (1776) ms., anónimo *El médico por fuerza* (1802) ms., anónimo *El médico por fuerza* (1806) ms., anónimo Idéntica a la anterior *La muda enamorada* (1762) por Ramón de la Cruz
Le Misanthrope (1666)	*El Misántropo* (ms., sin fecha) por Joseph Sedano
Les précieuses ridicules (1659)	*Las preciosas ridículas* (1767) por Ramón de la Cruz
Les fourberies de Scapin (1671)	*Las travesuras de Scarpin* (1776) por Calderón Bermúdez o por Bermúdez Calderón
De Marivaux:	**Sainetes de Ramón de la Cruz:**
L'héritier de village (1729)	*El heredero loco* (1772)
Le triomphe de Plutus (1739)	*El triunfo del interés* (1791)
L'école des mères (1732)	*El viejo burlado* (1770)

De Pannard:	**Sainetes de Ramón de la Cruz:**
La critique de l'Opéra-Comique (1763)	*La crítica* (1768)
La répétition interrompue (1763)	*El ensayo con empeño* (ms., sin fecha)
Les petits comédiens (1750)	*El no* (1780)
L'armoire ou la Pièce à deux acteurs	*No hay candados para amor cuando es bien correspondido y petimetre escondido* (1763). Sainete para la comedia *La espigadera* (ms., sin fecha) *No hay candados para amor cuando es bien correspondido y petimetre escondido (1778) idéntico a la anterior*
Le nouvelliste dupé (1757)	*El novelero* (1791) *El novelero* (edición anónima) en Barcelona idéntica a la anterior
Le rêve (1763)	*El sueño* (1789)
De Regnard	**Sainetes de Ramón de la Cruz:**
La sérénade (1694)	*La música al fresco* (1779)
De Saint-Foix:	**Sainetes de Ramón de la Cruz:**
Julie ou l'heureuse épreuve (1746)	*La prueba feliz* (1778)
Le rêve (1763)	*El sueño* (1789) (Lafarga 1997, 235-294).

CAPÍTULO III.- CARTELERA TEATRAL MADRILEÑA DEL SIGLO XVIII (1709-1808)

Un aspecto significativo para determinar la importancia del teatro francés en España y, en concreto, en la villa y corte de Madrid durante el XVIII, es el estudio de la frecuencia de sus representaciones. Para ello, he utilizado el valioso estudio *Cartelera teatral madrileña siglo XVIII* (1709-1808), de René Andioc y Mireille Coulon del año 2008, que muestra el panorama de la recepción teatral del pueblo madrileño durante prácticamente todo el siglo XVIII.

III.1. Traducciones de las comedias de Molière incluidas en Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1709-1808)

Quiero destacar de este estudio las representaciones de la obra de Molière, no solo de traducciones de Ramón de la Cruz, sino de otros autores también.

En primer lugar, las obras de Molière tuvieron diferente aceptación por parte del público. Tal es el caso de *Tartuffe* que contó en sus adaptaciones con pocas representaciones. En efecto, las dos traducciones conocidas que existen de esa obra de Molière solo tuvieron dos representaciones. Una es, como sabemos ya, la realizada por Cándido María Trigueros titulada *Juan de Buen Alma* que únicamente se representó en su premier, el año 1777 (Andioc, Coulon 2008, 758). La otra versión de *Tartuffe* es menos conocida y fue hecha por Pedro Pascario Fernández, titulada *El bandulfo*, que también contó con una única representación en el año 1803. En cambio, *Le Misanthrope,* traducida por López de Sedano, tuvo mayor recepción entre el público de Madrid, sin duda porque en ella no se tocaba el tema de la religión. En efecto, de *Le Misanthrope* hubo representaciones en los años 1771-72, 75, 78, 83-84, 93-94, 96, 98, en los años 1800-02 y por último en el año 1806 (Vid. 2008, 745-790).

Quiero destacar también la puesta en escena de la traducción de la comedia *Le mariage forcé* por el éxito de público que obtuvo. Se trata del sainete *El casado por fuerza* con las siguientes representaciones: el estreno en 1767 y posteriormente en 1768, luego, en 1772; del año 74 hasta el 75, y los años 77, 79, 81-82, 84-85 y 89.

También el sainete de Ramón de la Cruz *El casamiento desigual*, traducido de *Georges Dandin*, obtuvo una gran aceptación, ya que se representó en el año 1769,

luego en el 72; de nuevo durante las temporadas 74-75, y en los años 77-80, 84, 86, 88-89, 96, 99 y 1802 (Vid p. 659).

La muda enamorada, sainete de Ramón de la Cruz basado en *Le médecin malgré lui (El médico a su pesar*), también contó con el beneplácito del público de los teatros madrileños. Así, este sainete se representó por vez primera en el año 1762, luego en el 64, y en 66-70, 72-75, 77-79, 81, 84-85, 87, 89 y 97 (Andioc, Coulon 2008, 794). De la misma manera, el sainete traducido de Molière *Las preciosas ridículas* por Cruz se representó de forma exitosa en 1772, 74-75, 77-78, 80-89, 99, 1800, y 1807 (Vid p. 830).

De igual forma, el sainete *El mal de la niña* de Cruz, traducido de *L'amour médecin* (*El amor médico*) de Molière tuvo una acogida bastante favorable en los teatros madrileños. Así, se mantuvo desde los años 1768-70, 72, 75, 81, 83-84 hasta los años 86-89 (Vid p. 773).

Por último, quiero mencionar dos comedias que Francisco Lafarga no cita en su catálogo como traducciones de Molière pero que sin embargo sí son incluidas en *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*. Se trata, en primer lugar, de *El caballero de Sigüenza. Don Patricio Lucas* que estaría inspirada, según René Andioc y Mireille Coulon, en *Monsieur de Pourceugnac*. Sus representaciones fueron las siguientes: en 1770, 72, 74-75, 77, 80, 82-90 y 98 (Vid p. 651).

Tampoco indica Lafarga en su catálogo de comedias traducidas del francés *L'école des femmes* (*La escuela de las mujeres*) que, siguiendo a Andioc y Coulon, fue traducida por Dámaso Isusquiza como *El celoso y la tonta* y representada con bastante éxito desde el año 1883 en los meses de octubre a noviembre, en 1804, en enero, mayo y diciembre, una vez en 1805 y 1806 y por último, en el año 1807, tres veces (vid p. 665).

III.2. Traducciones de las comedias de Legrand, Brueys y Palaprat, Harny de Guerville, De Boissy, de Carmontelle, de Favart y de Marivaux en sainetes de Ramón de la Cruz, incluidas en Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1709-1808)

En cuanto a los otros autores franceses de *petites pièces* traducidos por Ramón de la Cruz he seleccionado las obras que tuvieron una más alta aceptabilidad durante,

aproximadamente, la segunda mitad del periodo 1708-1808, que es donde don Ramón ejerció su labor traductora.

Primeramente, Legrand cuenta con bastantes éxitos de audiencia con su obra *Le philanthrope ou l'ami de tous*, traducido por Ramón de la Cruz como *El amigo de todos* con las siguientes representaciones desde el año de su estreno 1772 hasta el año 74, después, del 78-80, 82-83, 85-89, 91, 93, 98-99, 1800, 1805 y 1807. Igualmente, *Las Arracadas* o, como la recoge Francisco Lafarga en su catálogo, *El chasco de las arracadas* fue bastante bien acogida desde 1773 a 1774, el 79, 81, 83-89, 96 y 99. Además, *La famille extravagante* que Cruz tradujo como *Las cuatro novias*, se representó en 1773-74, 77-79, 81, 83-85, 88, 90 y 93. Por último, de *La métamorphose amoureuse* traducida por Ramón de la Cruz como *La familia nueva*, hay un testimonio de las siguientes representaciones: de 1772-73, 75, 81, 84-85, 87, 90, 94-95, 1806-1808.

De Brueys y Palaprat versionó Cruz *L'avocat Pathelin*, y como resultado salieron de su pluma dos obras, en primer lugar, *El mercader vendido*, representada desde 1766, 75, 77-81, 83-89, y 96-99, y también *El pleito del pastor*, las dos con un éxito innegable: 1768-70, 72, 74-75, 77-81, 83-87, 89, 96-97 y 99.

De Harny de Guerville tradujo Ramón de la Cruz *Georget et Georgette* (*Juanito y Juanita*), representada en 1778-80, 83-91 y 93-95.

De De Boissy, con la traducción de *Le babillard*, titulada *El hablador* por Cruz, se representó desde el 1773-75, 78, 83, 85, 87-88, 90-91, 93, 95, 99 y 1806.

He elegido de las obras de Carmontelle tres representaciones de las traducciones de Cruz. En primer lugar, de *El majo escrupuloso* (*Les deux chapeaux)* cuyas representaciones son 1776-80, 82-83, 85-86, 88-89 y 1798. En segundo, de *El viudo* (*Le veuf)*, que obtuvo las siguientes: 1775-78, 80, 82-87, 90, 93, 95, 99, 1800 y 1805-1807, así como también de *La viuda hipócrita* (*La veuve avare)*, que se pudo ver en los teatros madrileños en 1775, 78, 86-91, 93, 95, 98 y 99.

También son reseñables las representaciones que tuvieron lugar durante los años 1777-80, 82-84, 86-89, 98 y 1800 de *Los payos hechizados (Juanito y Juanita)* traducción de *Les ensorcelés ou Jeannot et Jeannette* de Favart.

Por último, la comedia de Marivaux *Le triomphe de Plutus*, que don Ramón tradujo como *El triunfo del interés*, también cosechó bastante éxito de público durante los años 1777-78, 94, 96, 98-1800, 1806 y 1807 (Andioc, Coulon 2008, 626-894).

CAPÍTULO IV.- LA LABOR DE TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE DON RAMÓN DE LA CRUZ

Pero ¿cómo traduce Ramón de la Cruz? En el prólogo a su colección de obras de teatro: *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de Ramón de la Cruz* (1786-1791), explica que no solo se ha limitado a traducir las obras de Molière como *Georges Dandin*, *Le mariage forcé* o *Pourceaugnac,* sino que también ha tomado argumentos, escenas y pensamientos que le han agradado de otras piezas francesas e italianas (Cruz 1786, 310). Con esa pasmosa imprecisión, Ramón de la Cruz explica las fuentes de algunas de sus obras. Por otro lado, parece ser que era práctica muy común en la manera de traducir en España en el siglo XVIII, como ya hemos visto en secciones anteriores. Por todo ello, la labor de filiación de la obra de Ramón de la Cruz ha sido muy ardua y complicada a lo largo de todo el siglo XX y, aún en la actualidad, existen muchas piezas inéditas cuyas fuentes se desconocen.

Un destacado estudioso de las fuentes en la obra de Ramón de la Cruz fue José Francisco Gatti quien, en el prólogo a *Doce sainetes de Ramón de la Cruz*, en una colección dirigida por Francisco Rico del año 1972, señala el procedimiento de traducción, o mejor de refundición y adaptación, como a Gatti le gusta más llamarlo, de las piezas de Cruz. Francisco Gatti explica que, si la obra original estaba en prosa, don Ramón la transformaba en verso, concretamente, en octosílabo romance. Además, siempre según Gatti, como la duración de la adaptación no podía superar más de veinticinco minutos, dato que ya anticipó el propio Cruz en el prólogo de su colección de obras (Cruz 1786, LV), el sainetero procedía a suprimir escenas, aunque también sostiene Francisco Gatti que ese acortamiento en la duración de la obra podía deberse a técnicas de escapismo para evitar problemas con la censura. Por último, Gatti termina diciendo que Ramón de la Cruz era un artesano teatral logrando revestir a la nueva pieza con tintes de "españolización" (Gatti, 1972, 26). Análoga expresión a aquella de "connaturalización" que Tomás de Iriarte acuñó como la forma de traducción más corriente en España durante el siglo XVIII, como ya hemos visto anteriormente.

También podemos recordar aquí la clasificación que Inmaculada Urzainqui realizaba sobre la traducción del teatro en la España del XVIII. En efecto, a modo de conclusión, Ramón de la Cruz realizaba una recreación ("traducción - recreación") en sus versiones de comedias de autores franceses en base a la abreviación ("traducción-abreviación") y a la connaturalización ("traducción-nacionalización").

IV.1. Traducción y adaptación de comedias de Molière por don Ramón de la Cruz

En este apartado, analizaremos las comedias de Molière que fueron traducidas por Ramón de la Cruz, cuya traducción está reconocida por los críticos de la obra de don Ramón a lo largo del tiempo. En los apartados siguientes, las fechas que se indican entre paréntesis de los títulos de las comedias son las de su primera representación.

- IV.1.1. De *Le mariage forcé* (1664) a *El casado por fuerza* (1791)

Le mariage forcé

La obra de Molière está escrita en prosa, se divide en diez escenas y es una comedia *ballet*. Fue impresa en París en 1668, en la imprenta de Jean Ribou (Couton 1971 I, 713).

El protagonista, Sganarelle, está muy preocupado sobre su futuro matrimonio de conveniencia, y en concreto, si su mujer le será fiel. Para ello decide ir a consultar a personajes de autoridad en la materia. Su primera consulta será a un pedante filósofo, Pancrace - discípulo de Aristóteles- pero el filósofo, que apenas le deja explicarse, le va a contestar con circunloquios, y Sganarelle, desesperado, se marcha sin saber su opinión. En la segunda consulta, todavía no totalmente escarmentado de la experiencia con el primer filósofo, acudirá a consultar a otro: Marphurius, este sí le va a escuchar, pero solo para corregir su manera de hablar, lo que enervará mucho a Sganarelle.

En la escena VI, Sganarelle se encuentra con dos gitanas, quienes entran en escena cantando y bailando, y él les pide que le digan la buena ventura, pero ellas tampoco le aseguran si será feliz en su matrimonio:

Sganarelle: Díganme, ¿estoy amenazado de ser un cornudo?
Segunda gitana: ¿Cornudo?
Sganarelle: Sí.
Primera gitana: ¿Cornudo?[3]

[3] Sganarelle: (…) Mais dites-moi un peu, suis-je menacé d'être cocu?
Seconde Égyptienne: Cocu?
Sganarelle: Oui.

Finalmente, Sganarelle acude a un mago, aunque solo se alude a ello en el texto.

Por todo lo anterior, Sganarelle, ante el temor de verse engañado por una esposa mucho más joven que él, decide romper el compromiso con Alcantor, el padre de su prometida. Esta, cuyo nombre es Dorimène, tiene a su vez otro pretendiente llamado Lycaste:

Sganarelle: Estoy completamente disgustado con mi matrimonio y voy a romper el compromiso.[4]

Pero Alcidas, hermano de la novia, reta a Sganarelle a batirse en duelo para salvar el honor de su hermana. Finalmente, Sganarelle, temeroso, accede a casarse con Dorimène a la fuerza.

Alcidas: Faltáis a vuestra palabra y yo me debo batir con vos.

Sganarelle: Me casaré, me casaré.[5]

El casado por fuerza[6]

El sainete se encuentra escrito en verso y sin división de escenas.

Don Pedro, de cincuenta años, habla con su amigo Silverio porque quiere casarse con una niña. Silverio replica a su amigo que ya no tiene edad para casarse, y menos cuando existe tan gran diferencia de edad. Sin embargo, don Pedro alega que conserva su dentadura completa y que camina hecho un pincel (Espinosa 1820, 157)[7]. La novia se llama Juanita y es hija de un letrado. Silverio finalmente da la razón a su amigo para no perder su amistad, pero a solas se escandaliza y se ríe de las vanas pretensiones de su don Pedro:

Silverio: Juanita…

Première Égyptienne: Cocu? (Couton I 1971,730).

[4] Sganarelle: Me voilà tout à fait dégoûté de mon mariage, et je crois que je ne ferai pas mal de m'aller dégager de ma parole (Couton I 1971,731).

[5] Alcidas: Vous vous manquez de parole, je me veux battre contre vous.
(…)
Sganarelle: Hé bien! J'épouserai, j'épouserai (…) (Couton I 1971,734-735).

[6] Al final de este capítulo se procede a consignar todos los apuntes bibliográficos de cada uno de los sainetes de Ramón de la Cruz analizados.

[7] Esta antigua edición de Espinosa es la única que he encontrado de este sainete.

Ella niña y él mancebo,
de poco más de cincuenta.
¡Qué matrimonio tan bello!
El padre sabe las leyes,
y el hijo el ángulo recto:
¡Qué risa que me va dando!
¡Qué matrimonio tan bello! (Espinosa 1820, 159).

Juanita no quiere a don Pedro, y así se lo confiesa a su criada: "¿Viste avechucho más feo?" (Espinosa 1820, 160). Sin embargo, quiere casarse con él para escapar de la autoridad paterna. Sin ningún remilgo ni decoro por su parte, Juanita confesará a don Pedro que, cuando se casen, no quiere que la estorbe en sus diversiones:

Juanita: (…) de academias, de paseos,
de oficiales, de cadetes,
y de abates; (Espinosa 1820, 162).

Entonces don Pedro, alarmado por la confesión tan sincera de su prometida, acude de nuevo a solicitar el consejo de su amigo Silverio, diciéndole que ahora tiene escrúpulos sobre su futuro matrimonio porque -le dice-, en la noche soñó con una corrida de toros, y piensa que el sueño puede ser un mal augurio para su felicidad conyugal. En ese momento, aciertan a pasar junto a ellos dos gitanas y Silverio le anima a que les pida consejo porque él no entiende de sueños premonitorios. El episodio con las gitanas también se encuentra en la comedia *ballet* de Molière.

Don Pedro, ante la lectura de la buena ventura de las dos gitanas, insiste en que a él solo le interesa si "podrá ponerse el sombrero", y ellas, por toda respuesta, cantan:

A la lila, lila, lela
y a la lelita del puerto,
que el que no quiera borrascas,
no se meta a marinero (Espinosa 1820, 169).

El novio insiste a las gitanas para que le aclaren más su futuro, pero ellas le contestan con el mismo estribillo, y don Pedro decide drásticamente romper el compromiso. Primeramente, alega delante de su suegro que sufre de achaques por la

edad y que, además, sus ancestros fueron judíos, para así anular el contrato matrimonial. Pero el padre de la novia se va a mantener en sus trece, y no solo eso, sino que va a hacer que intervenga su hijo para persuadir a don Pedro de que se case con su hija, de tal forma que el hijo le reta a que se peleen mediante un duelo de espadas, ante lo cual, el novio, muerto de miedo, se repliega y opta por casarse religiosamente. Igualmente ocurre en la comedia de Molière.

COMENTARIO

Vemos claramente que la traducción o adaptación que realiza Ramón de la Cruz de la comedia *ballet* o *petite pièce* es más corta que el original. En efecto, y aquí se perciben esos veinticinco minutos de duración de los sainetes de Cruz que él mismo declararía en su obra, dada a la estampa por la Imprenta Real (Cruz I, 1786, LV).

En el caso que nos ocupa, Ramón de la Cruz va a prescindir de las primeras escenas de *Le mariage forcé*, en donde Sganarelle consulta a diversos filósofos sobre su felicidad conyugal.

En su defecto, don Pedro, el protagonista, va a pedir opinión y consejo a su amigo Silverio (hecho que no ocurre en la comedia de Molière), con escenas más cortas, si se comparan con las de la comedia de Molière. Sí que se repite en el sainete la escena con las dos gitanas, e incluso el canto y el baile de estas. El desenlace del sainete es igual que en la obra de Molière; esto es, el protagonista tendrá que conformarse con su matrimonio, puesto que su futuro cuñado le amenaza con retarle en duelo si decide romper el compromiso.

Un aspecto que también marca la diferencia entre el sainete de Ramón de la Cruz y su modelo es la mención de don Pedro, delante de su suegro, de su carencia de pureza de sangre por tener ancestros judíos, para así librarse de un matrimonio del que no se fía. Este aspecto no existe en *Le mariage forcé* y supone una innovación, por otra parte, muy autóctona, aun tratándose de una ocurrencia irónica y cómica.

- IV.1.2. De *George Dandin* (1668) a *El casamiento desigual, los Gutibambas y Mucibarrenas* (1791)

George Dandin

Es una comedia *ballet* que consta de tres actos en prosa. Fue representada por primera vez ante el rey en Versalles, el 15 de julio de 1668, e impresa también por vez

primera en París en el año 1669, en la imprenta de Jean Ribou (Couton II 1971, 462-463).

La comedia se inicia de la siguiente manera, Dandin sorprende a un criado saliendo de su casa, y el muy indiscreto le comenta que ha acudido allí para concertar una cita a través de Claudine, criada de Dandin, entre su amo, Clitandre, y la dueña de la casa, que no es otra que la mujer de Dandin. A continuación, aparecen los suegros de Dandin, Monsieur y Madame de Sotenville. Esta recrimina a Dandin que la llame suegra, prefiriendo el tratamiento de madame, porque ella tiene prejuicios de clase:

Dandin: Por mi fe, mi suegra.
Madame de Sotenville: ¿No podrías llamarme madame, en vez de con esa familiaridad de suegra?[8]

Dandin les comenta a ambos que su hija tiene un amante y los dos reaccionan con gran escándalo: incluso el señor de Sotenville responde que, si fueran ciertas las afirmaciones de Dandin, él mismo atravesaría con una espada a su hija y a su amante:

Monsieur de Sotenville: Les atravesaría con mi espada a ella y al galán, si mi hija faltara a su honor.[9]

A continuación, aparece en escena Clitandre, quien niega delante de los suegros de Dandin que mantiene una relación con su mujer. Entonces, el señor de Sotenville obliga a Dandin a pedirle perdón a Clitandre, puesto que la palabra de este, al ser noble, tiene más peso que la de Dandin, que no lo es:

Monsieur de Sotenville: Con vuestro sombrero en mano, el primero, ya que el señor es noble y vos no lo sois.[10]

En el acto segundo, existe una escena romántica entre la criada Claudine y el criado Lubin, quien ha venido para entregar un billete a Angélique, la mujer de Dandin.

[8]George Dandin: Ma foi! ma belle mère (…)
Madame de Sotenville: Ne vous déferez-vous jamais avec moi de la familiarité de ce mot de «ma belle mère», et ne sauriez-vous accoutumer à me dire «madame»? (Couton II 1971,469).
[9] Monsieur de Sotenville: Corbleu! Je luis passerais mon épée au travers du corps, à elle et au galant, si elle avait forfait à son honneur (Couton II 1971,472).
[10] Monsieur de Sotenville: Votre bonnet à la main le premier: Monsieur est gentilhomme et vous ne l'êtes pas (Couton II 1971,477).

Angélique no está dispuesta a renunciar a sus enamorados, sus diversiones y cortejos por estar casada con alguien a quien han elegido sus padres para ella por su dinero.

Dandin se vuelve a enterar por el mentecato de Lubin de que Clitandre está en su casa con su mujer, y entonces se apresura a buscar a sus suegros para pillar *in fraganti* a los traidores, pero Claudine se entera y se lo comunica a su ama. Entonces Angélique finge, delante de sus padres, que rechaza a su enamorado dejando de nuevo a Dandin en ridículo delante de sus suegros. Aquel, muerto de rabia por la astucia de su mujer, exclama:

Dandin: Me sorprende mi mala suerte y la sutil habilidad de mi despreciable mujer de tener siempre razón y dejarme a mí confundido.[11]

En el acto tercero, otra vez el insensato del criado de Clitandre informa involuntariamente a Dandin, porque en la oscuridad de la noche, y en el interior de la casa en penumbra, creyendo Lubin que habla a su amada Claudine, confiesa a Dandin que su amo está de nuevo con Angélique. Otra vez, el desdichado quiere ir a buscar a sus suegros. En este caso, será el criado de Dandin quien acuda a buscarlos. Dandin espía a los amantes, quienes están fuera de la casa, y cierra la puerta a su mujer para que no pueda entrar, pero Angélique amenaza con matarse con un cuchillo si no le abre. Finalmente, Dandin baja, y su mujer junto a su criada aprovechan para entrar corriendo y cerrar la puerta a Dandin.

Cuando llegan sus suegros es Dandin el que no puede entrar en casa, y Angélique les dice a sus padres que no permite que su marido entre dentro porque él ha estado toda la noche bebiendo. Al final, los suegros obligan a Dandin a que se arrodille y pida perdón a su hija:

Monsieur de Sotenville: Poneos de rodillas.[12]

El casamiento desigual, los Gutibambas y Mucibarrenas

El sainete está escrito en verso. Existen acotaciones para dividir las diferentes escenas. En primer lugar, sale un coro que canta a la alegría de la vida, sin embargo,

[11] Dandin: (…) Oui, j'admire mon malheur, et la subtile adresse de ma carogne de femme pour se donner toujours raison et me faire avoir tort (Couton II 1971, 490).
[12] Monsieur de Sotenville: (…) Allons, mettez-vous à genoux(Couton II 1971,503).

Juanillo Redondo (interpretado por Chinica, celebre actor del XVIII), tristemente se lamenta por haberse casado con una mujer noble:

¡Ay! ¡Cómo es mi casamiento
una lección estupenda
para los plebeyos que
se casan con la nobleza! (Cotarelo II 1928, 1).

Ante Simón, el alcalde, Juanillo también se queja de su matrimonio porque sus suegros se han apoderado de sus rentas, y su mujer malgasta su dinero en bailes y fiestas. A continuación, sale Callejo de casa de Juanillo. Callejo es un criado, quien le comentará, sin saber que es el dueño de la casa, que viene de parte de dos señores para darle un recado a su mujer porque quieren ser su cortejo. Esta escena con el criado, observamos que es la misma que en la comedia *ballet*.

Callejo: Pues yo, amigo, vengo
de hablar a una damisela
que vive ahí, muy hermosa
y muy rica, y a traerla
un recadito de parte
de dos señores que intentan
cortejarla… (Cotarelo II 1928, 2).

Juanillo corre a avisar a sus suegros para contarles la noticia de la infidelidad de su hija. Joaquina recrimina que la llame suegra, porque tanto ella como su marido proceden de familias linajudas: él, de los Gutibambas y ella, de los Mucibarrenas. Vemos de nuevo que el diálogo entre Juanillo y su suegra también ocurre en *George Dandin*:

Joaquina: ¡Esa es otra! ¡Que tan poco
cuides de mis advertencias!
¿No te has de acostumbrar
a decir, cuando me veas,
con veneración, señora
y no suegra? (Cotarelo II 1928, 3).

Cuando Juanillo consigue librarse de tan ostentoso discurso, acusa a su mujer delante de sus suegros. La hija, que se llama Mariana, intenta defenderse con la ayuda de su criada Cortinas, quien respalda a su señora, diciendo que todo son inventos de su amo porque está celoso:

Mariana: Señor; con vuestra licencia
me retiraré a un convento
que si mi marido empieza
a pagar con menosprecio
mi cariño y mis finezas,
me moriré.
Cortinas: Y yo también
soy capaz de caerme muerta.
Chinica: Ven acá, tú, picarona.
Cortinas: ¿Yo picarona? Defiendan
ustedes a una inocente.
Mi ama mayor, que es tan buena
y me ha criado, dirá
si soy honrada doncella (Cotarelo II 1928, 5).

Así pues, los suegros finalmente no creen a Chinica/Juanillo y se marchan. No obstante, por la noche, una amiga de Mariana y su criada intentan convencer a la mujer de Chinica de que se vaya de fiesta con ellas. Mariana, al principio, no se atreve porque está un poco temerosa de su marido, aunque después se animará a marcharse:

Ignacia: Pues qué, ¿no vienes tú, Pepa?
Mariana: No puedo, amiga.
Cortinas: El maldito
villano nos tiene presas.
Ignacia: No seas tonta: mira que,
si al principio te sujetas
de aquí a poco no podrás
respirar sin su licencia.

Cortinas: Eso digo yo a mi ama (Cotarelo II 1928, 6).

Cuando Chinica descubre que su mujer se ha marchado, le dice a su criado que cierre la puerta y que vaya a buscar a sus suegros:

Prado: (…) Sin duda que se habrán ido
a la función.
Chinica: ¿Sí? Pues cierra
la puerta de golpe, y ve
y di a mis suegros que vengan (…) (Cotarelo II 1928, 6).

Mariana dice a dos hombres que se alejen para no tener problemas con su marido. Ellos protestan para que Marina no se retire tan pronto, pero lo que no saben es que Chinica lo está oyendo todo desde la ventana. La puerta está cerrada y Mariana junto con su criada no puede entrar; entonces ella llama a su marido y le amenaza con matarse con unas tijeras si no le abre. Igualmente, como hemos apuntado, en la comedia *ballet* también la mujer de Dandin le amenazará con matarse si no le abre la puerta:

Mariana: Ábrenos, o con las tijeras
me atravieso entrambas sienes.
Mariana: ¿No abres?
Chinica: No.
Mariana: Pues ¡muerta soy! (Cotarelo II 1928, 7).

El ingenuo de Chinica cree que la amenaza de su mujer es verdadera y baja a comprobarlo. Entonces, Mariana y su criada entran precipitadamente y cierran la puerta tras de sí dejando a Chinica fuera de la casa. En ese momento llegan sus suegros junto con Simón, el alcalde. Mariana hace creer a sus padres que es su marido quien ha pasado la noche fuera. Pero Simón interviene en favor de Chinica diciendo que ha visto a Mariana en la fiesta:

Simón: Valga flema,
que a la señorita yo
la vi en el baile; y por señas
que estaba con dos alanos

forasteros a la oreja.
Por cierto que se sabía
sacudir con gran destreza (Cotarelo II 1928, 8).

Finalmente, Simón convence a los padres de Mariana en favor de Juanillo/Chinica con el siguiente alegato no exento de moral:

Simón: Yo sé que todo este daño
nace de la ventolera
de ustedes. Él es honrado
y esta señorita es buena;
él ha adelantado en clase
y ustedes en la riqueza;
con que vaya uno por otro;
y, en fin, cuando hay diferencia,
mirarlo antes, que después
indispone y no aprovecha.
Cada uno en su casa, y Dios
en la de todos; y cuenta que tiene más privilegios
mi vara que la nobleza (Cotarelo II 1928, 8).

COMENTARIO

George Dandin es una comedia *ballet* de tres actos y XX escenas reducida por Ramón de la Cruz a menos escenas. No obstante, se ve en la comparación con *El casamiento desigual, los Gutibambas y Mucibarrenas* que nuestro autor se ciñó prácticamente en su totalidad al contenido original de la obra. Desde mi punto de vista, la diferencia más notable con la obra original radica en la moralización de los personajes.

Es el caso de Mariana, quien representa en el fondo a una esposa con una tendencia más respetuosa y prudente en su matrimonio, y que, si se va de fiesta, es por la insistencia y el mal consejo de su amiga Ignacia y su criada Cortinas, además de rechazar, como se ha visto en el análisis del texto, a los dos pretendientes que también insistían en que se quedara con ellos en la fiesta.

Por lo tanto, en ello estriba la diferencia moralizante con el personaje Angélique, la cual actúa con gran descaro delante de su marido en *George Dandin*. En definitiva, Ramón de la Cruz va a eliminar el adulterio de su sainete, que era bien patente en la comedia de Molière.

Otra novedad notable en el sainete de Cruz se encuentra en la creación de los personajes, y es que se introduce en escena a uno nuevo; se trata de Simón, un alcalde que, a la manera del *deus ex-machina*, restablecerá el orden en el caos y la confusión de la trama, defendiendo no solo al protagonista, sino también a la mujer de Juanillo:

> Él es honrado
> y esta señorita es buena.

También el desenlace, en relación con el final de la comedia *ballet*, es diferente, porque en la obra de Molière es abierto; efectivamente, nos podemos imaginar al pobre Dandin sometido continuamente a las manipulaciones de su mujer que lo engaña y que, cínicamente, hace creer a sus padres que ella es una esposa fiel y abnegada. En cambio, el final del sainete es cerrado. Es de tono moralizante, como dije antes, por la intervención final del alcalde, quien, con su autoridad, obliga a que la mujer de Juanillo se someta a la voluntad de su marido, recordando a sus padres que no se deben entrometer en los asuntos del matrimonio porque si ellos son nobles, el dinero es del marido. También echa la culpa de todo el conflicto a los aires de grandeza que tienen los suegros, y a la mala educación de su hija. A modo de moraleja, el alcalde cerrará el sainete diciendo que "tiene más privilegios mi vara que la nobleza". Es decir, Ramón de la Cruz hará prevalecer en su sainete la justicia, en la figura del alcalde, ante el abuso de poder de los nobles, abogando de esta manera nuestro autor por un nuevo orden social.

- IV.1.3. De *Le bourgeois gentilhomme* (1670) a *El plebeyo noble* (1820)

Le bourgeois gentilhomme

Es una comedia *ballet* que consta de cinco actos. Está escrita en prosa y la escena transcurre en París. Esta comedia fue ofrecida por el rey para su corte en el castillo de Chambord, en octubre de 1670. Fue publicada en el mismo año, 1670 en París, en la imprenta de Robert Ballard (Forestier 2010 II, 260).

En primer lugar, la comedia se inicia con una obertura instrumental, en donde aparece en escena un alumno junto a su maestro de música, el cual está componiendo un aria que monsieur Jourdain, el protagonista, le ha encargado para una serenata.

A continuación, tiene lugar un diálogo entre el maestro de música y el maestro de baile en donde ambos están de acuerdo en que Jourdain es un mal alumno pero que les paga bien, y eso les compensa de todo:

Maître de música: Es un hombre de pocas luces y que habla a tontas y a locas de todas las cosas".[13]

Acto seguido, los músicos interpretan la pieza que le han compuesto, pero Jourdain les dice que no le gusta porque es lúgubre y que va a recomponerla él mismo a su manera.

Cierra el primer acto un diálogo en música en el que intervienen una mujer y dos hombres que cantan. Se trata de un diálogo pastoril, en donde la pastora es una ingrata. A Jourdain no parece gustarle del todo. Finalmente, el maestro de baile realiza una demostración para Jourdain con cuatro bailarines.

En el acto segundo, el maestro de música aconseja a Jourdain que debería ofrecer en su casa conciertos de música, a lo que Jourdain replica que le gustaría que se incluyera como instrumento una trompeta marina; despropósito ridículo por parte del protagonista debido al conjunto musical que el maestro quiere crear:

Monsieur Jourdain: Habrá que incluir una trompeta marina.[14]

El maestro de música comenta también que se van a componer diversos minuetos. A la reunión con los maestros de música y de danza se une el maestro de armas para el adiestramiento de monsieur Jourdain con la espada. El maestro de armas va a provocar a los otros dos porque les dice que su destreza con las armas es mejor que todas sus armonías juntas, y Jourdain intentará calmarlos. Finalmente entra en escena el maestro de filosofía, quien se suma a la disputa para ver cuál de ellos es el mejor. En la siguiente escena, el maestro filósofo se quedará a solas con Jourdain para impartirle lecciones de lógica, de moral y de física, pero nuestro personaje declina el ofrecimiento porque prefiere que le enseñe ortografía para escribir un billete a una enamorada.

[13] Maître de musique: C'est un homme á la vérité dont les lumières sont petites, qui parle à tort et à travers de toutes choses: (…) (Forestier II, 266).
[14] Monsieur Jourdain: Il faudra mettre aussi une trompette marine (II, 274).

El maestro de filosofía le comenta, pomposo, que la manera más correcta de hacer una declaración de amor es siguiendo la estructura de sujeto, verbo y predicado, aunque, si se quiere hacer algo más poético, se pueden realizar diferentes variaciones de esos elementos básicos de la construcción gramatical. Por ejemplo, Jourdain quiere decir a su amada lo siguiente:

Monsieur Jourdain: Bella marquesa, vuestros ojos me hacen morir de amor.[15]

Pero el maestro lo cambiará de la siguiente manera:

Maître de Philosophie: De amor, morir me hacen, bella marquesa, vuestros bellos ojos. Me hacen vuestros bellos ojos, morir, bella marquesa, de amor. [16]

No obstante, monsieur Jourdain prefiere ir al grano, y quedarse con la idea que expresó en un primer momento.

Llega el sastre y Jourdain está muy enfadado porque las telas son estrechas y los zapatos le hacen daño. No obstante, el sastre entregará a Jourdain un traje que debe ser probado con ceremonia. El segundo acto finaliza con una danza ejecutada por los cuatro ayudantes del sastre, que finalmente le darán las gracias a Jourdain por las propinas que les ha entregado.

En el tercer acto, aparece madame Jourdain acompañada de su sirvienta, Nicole. Ambas van a reprochar a Jourdain que, a su edad, tenga maestros, pero él no les hace caso y las regaña ridículamente conminándolas a que hablen en verso y no en prosa.

También madame Jourdain echará en cara a su marido que, para congraciarse con la nobleza, tenga que prestar dinero a ciertos nobles, como es el caso del conde Dorante, quien ha ayudado a Jourdain a relacionarse con la marquesa Dorimène, y a quien incluso le ha regalado un diamante.

La hija de Jourdain, Lucile, quiere a Cléonte, pero Jourdain rechazará esta relación porque su pretendiente no es noble:

Monsieur Jourdain: Antes de daros una respuesta, decidme señor: ¿sois noble?
Cléonte: (…)Y os diré francamente que no lo soy.
Monsieur Jourdain: (…) Mi hija no es para vos. [17]

[15] Monsieur Jourdain: Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour (II, 283).
[16] Maître de Philosophie: *D'amour mourir me font, belle marquise, vos beaux yeux*, (e incluso, más rebuscado todavía): *Me font vos yeux beaux, mourir, belle marquise, d'amour* (II, 284).

En el cuarto acto se descubre que Dorante está engañando a Jourdain para sacarle el dinero porque, en realidad, la marquesa Dorimène es su amante. Pero Jourdain, que es ignorante de todo, les invita a comer a su casa, comida amenizada con música y bebida. La mujer de Jourdain les sorprende y se quedará escandalizada por el comportamiento vergonzoso de su marido.

Entonces, tiene lugar la farsa para burlarse de Jourdain por parte del enamorado de su hija, Cléonte. En efecto, el criado de aquél, Covielle, acude disfrazado y dice ser un conocido del padre de Jourdain, explicándole que ha llegado a su casa el hijo del Gran Turco, porque está enamorado de Lucile, y que le ha dicho lo siguiente:

Covielle: Es decir; ¿no has visto una joven y bella persona, que es la hija del señor Jourdain, noble parisino?[18]

Para que Jourdain sea el yerno del Gran Turco, se le requiere la dignidad del nombramiento de Mamamouchi, paladín noble en su país de origen. Ni que decir tiene que el hijo del Gran Turco no es otro que el propio Cléonte.

Finalmente, tiene lugar la ceremonia turca para ennoblecer a Jourdain, con música y danza, que consta de cuatro intermedios. Como personajes de esta ceremonia destacan el *mufti*, los cuatro *dervis* o derviches y seis turcos danzarines. El muftí, jurisconsulto inapelable, invocará a Mahoma en turco macarrónico. Al terminar la ceremonia, Cléonte conseguirá casarse con la hija de Jourdain.

La comedia termina con entradas de *ballet* y música. En la tercera entrada tres españoles cantan y seis españoles bailan, en la cuarta entrada son los italianos los que lo hacen, en la quinta entrada les toca el turno a los franceses, y en la sexta y última se van a unir las tres naciones Francia, España e Italia en la música y en la danza.

El plebeyo noble

El sainete, en verso, y con algunas acotaciones para dividir las escenas, es muy breve. Comienza con las quejas de Alejandro, quien se lamenta a su criado Martín

[17]Monsieur Jourdain: Avant que de vous rendre réponse, monsieur, je vous prie de me dire, si vous êtes gentilhomme?
Cléonte: (…) et je vous dirai franchement que je ne suis point gentilhomme.
Monsieur Jourdain: (…) Ma fille n'est pas pour vous (II, 309).
[18]Covielle: (…) Acciam croc soler ouch alla moustaph gidelum amanahem varahim oussere carbulath, C'est-à-dire: n'as-tu point vu une jeune belle personne, qui est la fille de Monsieur Jourdain, Gentilhomme Parisien? (II, 321).

porque el padre de su enamorada, Anastasio Jordán, exige que Alejandro sea noble para que se case con ella. Martín le da la razón y le dice que Jordán tiene ideas muy extravagantes respecto a sus aspiraciones nobles, y que no desespere porque le va a ayudar a realizar una burla con la que conseguirá a su anhelada doña Juana.

En la siguiente escena la mujer de Jordán, doña Clara, reprocha a su marido que los nobles con los que se relaciona solo van a su casa por su dinero. Aparece también la criada, Lucia, quien le dice directamente a Jordán lo equivocado que está en sus pretensiones.

Martín llega a casa de Jordán disfrazado y le dice que es el hijo de un amigo del padre de Jordán, y que ha venido a la ciudad el hijo del Gran Turco. Vemos también en este sainete que el criado del amante de la hija de Jordán ejecuta la broma:

Martín: ¿No sabéis cómo se halla
aquí el hijo del gran turco?
Anastasio: ¿Yo? No.

Martín: Cierto: y trata
de ser vuestro yerno.

Martín: y entre otras cosas me dijo:
Aciam croc soler homo habla.
Mostar gidelum hamanen
Varahini ousene anbala
Esto es: ¿has visto tú
una hermosísima dama,
hija de don Anastasio
Jordan, cuya sangre hidalga
le hace respetable? (Espinosa 1820, 129-130).

También le comenta que el hijo del Gran Turco le quiere convertir en Mamamouchi. Es, tal cual, el mismo comienzo de la ceremonia turca de *Le bourgeois gentilhomme*:

Anastasio: ¿Mamamuchi?

Martín: Sí, en España
viene a ser como un menino
de aquellos que las infantas…
en fin, menino menino. (Espinosa 1820, 132).

A final se realiza la ceremonia turca, más corta que en el original; se dice que "bailan alrededor; mientras cantan le van dando las insignias que dice la música, después de haberle vestido de turco" (Espinosa 1820, 141).

Se marchan los fingidos turcos con la hija de Anastasio, pero un criado que los ha seguido le confiesa a su amo que han entrado en la casa de Alejandro y que allí un cura los ha casado. Anastasio cae en la burla y se quiere vengar, pero llegan su hija y su ya yerno para pedirle perdón. Ellos están muy arrepentidos, dado que se vieron forzados a hacer la chanza por el mucho amor que se tienen. Anastasio se compadece de ellos y no puede evitar perdonarles, acabando así el sainete.

COMENTARIO

Se percibe claramente, en el caso del sainete, la eliminación de las escenas en que intervienen los diferentes maestros de Jourdain, así como también, las primeras entradas musicales. Tampoco aparecen en el sainete los personajes nobles, el conde y la marquesa, aunque sí se hace alusión a ellos. En cambio, en el sainete de don Ramón tiene lugar en su totalidad la burla de Martín, el criado de Alejandro. En efecto, se representa la ceremonia para convertir a Jourdain en *Mamamuchi*, y así otorgarle la dignidad de ser el suegro del hijo del Gran Turco, como también ocurre en la comedia *ballet* de Molière. Incluso se encuentra casi calcado el discurso del hijo del Gran Turco:

Aciam croc soler homo habla
Mostar gidelum hamanen
Varahini ousene anbala

Sin embargo, los finales de las comedias son diferentes porque la comedia *ballet* tiene un final inconcluso. En efecto, Jourdain no repara en el engaño; es decir, a través de la falsa ceremonia turca, Cléonte logrará casarse con la hija de Jourdain sin su

permiso, y ya no sabemos nada más. En cambio, en el sainete de Cruz, Anastasio Jordán descubrirá el engaño, pero perdonará a su hija y a su yerno. Claramente se percibe también en este final el prurito moralizante rayano en la moraleja que Ramón de la Cruz impregna en sus sainetes para diferenciarlos de los originales de Molière.

Para terminar, cabe destacar que, frente a la profusión de números de música y danza del original francés, al final del sainete se compensa esa ausencia de elementos musicales, ejecutando la ceremonia turca amenizada con música y bailarines que danzan alrededor de Anastasio Jordán.

- IV.1.4. De *L'amour médecin* (1666) a *El mal de la niña* (1768)

L'amour médecin

La obra de Molière consta de tres actos, está escrita en prosa, y es una comedia *ballet*. La pieza fue representada por vez primera en Versalles, el 15 de septiembre de 1665, e impresa en París, el año 1666, en la imprenta de Théodore Girard (Couton 1971 II, 86-87).

El argumento del primer acto es el siguiente: Sganarelle es viudo y tiene una hija a su cargo, pero esta está muy triste porque su padre no le permite casarse con el hombre que ama, y por ello se finge enferma.

Sganarelle quiere saber la causa de la enfermedad de su hija y para ello pedirá consejo, primeramente, a sus conocidos y allegados, aunque llegará a la conclusión de que todos esos consejos son interesados, ya que un orfebre le dice que le regale objetos preciosos; otro, que es tapicero, le aconseja que le regale telas lujosas, e incluso, la sobrina de Sganarelle; Lucrèce, le aconseja que ingrese a su hija en un convento, para, según sospecha su tío, quedarse con toda su herencia:

Lucrèce: El mundo no es para ella y yo os aconsejo que la metáis en un convento, en donde encontrará el recreo que sea más de su interés.
Sganarelle: En cuanto a vos, mi querida sobrina, no está dentro de mis planes, como se sabe, casar a mi hija con cualquiera, y tengo mis razones para ello; sin embargo, vuestro consejo para hacerla religiosa es propio de una mujer que bien podría caritativamente desear ser mi heredera universal.[19]

[19]Lucrèce: (…) Le monde n'est point du tout son fait, et je vous conseille de la mettre dans un convent, ou elle trouvera des divertissements que seront mieux de son humeur.

La hija, Lucinde, confiesa a su padre que ama a alguien, pero con un gesto de complicidad hacia su criada Lisette, esta traduce su mal a Sganarelle y le dice que Lucinde quiere casarse porque está enamorada platónicamente de un pretendiente. Sganarelle, no obstante, hará oídos sordos a las pretensiones de matrimonio de su hija. Entonces Lisette, al ver decaída a Lucinde, le promete que va a ayudarla. Para ello, mentirá a Sganarelle diciéndole que su hija está muy afectada por el desprecio paterno y que, pálida y febril, se encuentra postrada en cama:

Lisette: Vuestra hija, muy impresionada por vuestras palabras, y por vuestra terrible cólera hacia ella, ha subido rápidamente a su habitación, y totalmente desesperada ha abierto la ventana que da al río.
Sganarelle: ¿Ella se ha tirado?
Lisette: No señor, ha cerrado cuidadosamente la ventana y se ha metido en la cama. Allí, ha comenzado a llorar amargamente, y súbitamente, ha palidecido, sus ojos se han desviado y, sin fuerzas, se ha cobijado entre mis brazos.[20]

A continuación, Sganarelle llama a su criado Champagne, y tiene lugar en la comedia el primer entreacto de *ballet*, en donde Champagne acude a buscar a cuatro médicos que, entrando en escena, bailarán junto al criado.

En el acto segundo, Lisette previene a su amo contra los cuatro médicos, en donde se pone de manifiesto, a través del personaje de la criada, la aversión que Molière sentía por las supercherías de los galenos:

Lisette: ¿Es que no es suficiente uno de ellos para matar a una persona?[21]

Sganarelle: (…) Et quant à vous, ma chère nièce, ce n'est pas mon dessein, comme on sait, de marier ma fille avec qui que ce soit, et j'ai mes raisons pour cela; mais le conseil que vous me donnez de la faire religieuse est d'une femme qui pourrait bien souhaiter charitablement d'être mon héritière universelle (Couton II 1971,98-99).

[20]Lisette: Votre fille, toute saisie des paroles que vous lui avez dites et de la colère effroyable où elle vous a vu contre elle, est montée vite dans sa chambre, et, pleine de désespoir, a ouvert la fenêtre qui regarde sur la rivière.
(…)
Sganarelle: Elle s'est jetée.
Lisette: Non, monsieur: elle a fermé tout doucement la fenêtre, et s'est allée mettre sur son lit. Là elle s'est prise à pleurer amèrement: et tout d'un coup, son visage à pali, se yeux se sont tournés, le cœur lui a manqué, et elle m'est demeurée entre les bras (II,104).

[21] Lisette: N'est-ce pas assez d'un pour tuer une personne? (II,104).

Los médicos se llaman Tomès, Des Fonandrès, Macroton y Bahys. El médico Tomès dice que Lucinde tiene los humores corrompidos e impuros, y la sirvienta se ríe abiertamente de él cuando al final de su perorata realiza una alusión a Hipócrates.

Hay una conversación entre los cuatro médicos en donde comentan que ellos para trasladarse por París lo hacen en mula y en caballo:

Tomès: Debo confesar que tengo una mula admirable para desplazarme por París.
Fonandrès: Yo tengo un maravilloso caballo. [22]

Hablarán también sobre una querella médica entre dos médicos famosos de la época, Théophastre y Artémius, en torno a la cual, cada uno de ellos tomará partido.

Finalmente, Sganarelle les preguntará qué tratamiento consideran más acertado para curar a su hija. El médico Tomès opina que habrá que practicar a la enferma una sangría, porque tiene la sangre caliente; en cambio, el médico Fonandrès piensa que el mal de su hija tiene su origen en la podredumbre de los humores y habrá que suministrarle un emético o purgante. Como no se ponen de acuerdo, Sganarelle les conmina a que lleguen juntos a una conclusión:

Sganarelle: ¿A quién creer de los dos? ¿Y, qué conclusiones tomar de opiniones tan opuestas?[23]

Entonces, el médico Macroton pronuncia un discurso de forma afectada, alargando mucho las sílabas, mientras que el doctor Bahys habla rápida e ininteligiblemente. Sganarelle ante tamaña algarabía y falta de acuerdo, decide comprar el medicamento panacea de la época, el *orviétan*, a aquellos personajes que entonces lo distribuían o suministraban: los operadores o inventores. El operador en cuestión cantará las virtudes del *orviétan*, que es capaz de curar la tiña, la roña, la peste, la gota, etc. (II, 111).

Antes de finalizar el segundo acto, tiene lugar un segundo entreacto musical, en donde los ayudantes del operador bailan.

En el acto tercero aparece el personaje Filerin. Se trata de un médico hipócrita e interesado, quien intenta persuadir a Tomès y a Fonandrès para que se pongan de acuerdo en su diagnóstico:

[22] M. Tomès: Il faut avouer que j'ai une mule admirable pour cela (…).
M. Des Fonandrès: j'ai un cheval merveilleux(…) (II,106).
[23] Sganarelle: À qui croire des deux? Et quelle résolution prendre, sur des avis si opposés? (II,109).

Filerin: Debemos seguir conservando el grado de su estima que su debilidad nos ha concedido, y pongámonos de acuerdo en el diagnóstico del enfermo para atribuirnos el éxito de la curación y culpar al destino de los errores de nuestro arte.[24]

No obstante, intervendrá Clitandre, quien va a poner en marcha la burla de la comedia. Este personaje es el enamorado de Lucinde, el cual, con la ayuda de la sirvienta Lisette, se disfraza de médico (II,114). El "médico" Clitandre aclara a Sganarelle que su método de curación es mediante la palabra, y que, por simpatía, al tocarle a él, sabe, sin reconocer a su hija, cuál es el mal que la aqueja:

Clitandre (tomando el pulso a Sganarelle): Vuestra hija está bastante enferma.
Sganarelle: ¿Lo podéis saber de esa manera?
Clitandre: Sí, mediante el efecto simpático que existe entre padre e hija.[25]

Añade Clitandre que, para curar a su hija, debe fingir que él va a casarse con ella, y le pide al padre de la enferma que le siga el juego (II,117). Entonces Clitandre aprovecha el engaño y hace venir a un notario para que se firme el contrato de matrimonio, que Sganarelle cree falso.

La última escena es musical: llegan músicos y ponen en escena la representación de las tres artes, la comedia, el *ballet* y la música, de gran poder terapéutico: ellas dicen ser la verdadera medicina, en donde el personaje que representa la comedia recomienda que hay que olvidarse de Hipócrates y asistir más a los teatros.

Finalmente, Lucinde confesará a su padre la verdad: que se ha casado legalmente, y Sganarelle se debate en el centro de un coro que han formado a su alrededor los danzantes, representando de nuevo a las tres artes: comedia, danza y música (II,119).

El mal de la niña

[24] Filerin: (…) Conservons-nous donc dans le degré d'estime où leur faiblesse nous a mis, et soyons de concert auprès des malades pour nous attribuer les heureux succès de la maladie, et rejeter sur la nature toutes les bévues de notre art (II,112-113).
[25] Clitandre: tâtant le pouls à Sganarelle: Votre fille est bien malade.
Sganarelle: Vous connaissez cela ici?
Clitandre: Oui, para la sympathie qu'il y a entre le père et la fille (II,115).

En este sainete de Ramón de la Cruz escrito en verso, en donde las escenas se dividen mediante acotaciones, el personaje principal, Espejo, representa al padre de la enferma. Él es viudo y pide consejo a sus compadres, sobrina etc., sobre el estado melancólico de su única hija, como en la comedia de Molière.

Ponce: (…) le adornaría las salas
de frescas tapicerías (Cotarelo 1915 I, 459).

Rita le dice que la case con un pretendiente que la idolatra. Pero Joaquina, que es su sobrina, contradice ese consejo y arguye que:

Joaquina: La niña es muy delicada
para el matrimonio, y creo
que sería sepultarla.
En un convento estaría
mucho mejor empleada (…) (I, 460).

Espejo entiende que todas son razones interesadas, entonces se dirige al encuentro con su hija Paula para preguntarle si la causa de su mal está originada por su deseo de matrimonio y ella contesta por señas que sí. Pero Espejo se enfada ante la pretensión de su hija. Paca, que es la criada de la casa, va a urdir un plan para burlar a su amo y así ayudar a Paula. La relación amorosa con la que Paula sueña es platónica, como en la obra de Molière:

Paula: Solo hay algunas miradas,
algunas conversaciones,
suspiros, algunas cartas,
querernos entrambos mucho
y habernos dado palabra. (I, 461).

Paca intenta asustar a Espejo diciéndole que su hija Paula ha subido a su cuarto, tan enfadada por la negativa que su padre le ha dado sobre su pretensión de casarse, que bruscamente ha abierto la ventana de su habitación y …:

Espejo: ¿Qué ha sucedido?

Paca: ¡Ay, señor de mis entrañas!
Vuestra hija…
(…)
Vuestra hija, más oprimida
y contra sí misma airada
de veros tan enojado,
se fue a su cuarto con tanta
ira y tan fuera de sí
que abrió luego la ventana
que cae a la calle.

Espejo: ¿Y qué?
(…)
Al fin,
¿se tiró por la ventana?

Paca: No, señor; que poco a poco
volvió al instante a cerrarla
y sin saber lo que se hizo
se tumbó sobre su cama (I, 462).

A continuación, tiene lugar un cuadro cantado con los siguientes versos:

Vivan los grandes,
sabios doctores,
inventadores
del recetar.
¡Din, din, din,
dan, dan, dan!
Recipe: purgas,
unto de ranas;
si sanas, sanas;
si no, a enterrar.
¡Din, din, din,
dan, dan, dan! (I, 462).

Como en la comedia *ballet L'Amour médicin* de Molière, Espejo va a buscar la ayuda de cuatro médicos para que curen el mal que aqueja a su hija. Paca no tiene fe en los médicos y se expresa de la misma manera que lo hiciera Lisette, la criada de Sganarelle:

Paca: (…)
¿Cuatro doctores la asisten?
Morirá de la cuartana.
(…)

Y añade:

Paca: Lo que sé es que nuestro gato
cayó desde la ventana
de la guardilla a la calle,
que se quedó hecho una plasta:
que estuvo dos o tres días
sin mover mano ni pata,
ni comer, y ya está bueno,
y no ha sido otra la causa
que el no haber médicos gatos
que al instante le sangraran. (I, 463).

El médico Merino le dice a Espejo que en el cuerpo de su hija hay muchas impurezas. (I, 463). Los médicos, como en la obra de Molière, también hablan sobre su medio de transporte tirado por mulas, pero en este caso, lógicamente será para desplazarse por Madrid (I, 463).

En el sainete, en cambio, todos los médicos se ponen de acuerdo y ordenan que a la hija de Espejo se le practiquen sangrías. (En la comedia *ballet* de Molière ya hemos visto que los médicos discrepan sobre la causa del mal de Lucinde, y es Filerin quien les aconseja que falseen su pronóstico). Sin embargo, en el sainete será el médico Merino el portavoz de todos ellos:

Merino: Por ahora tome sus caldos
alternados y su horchata;
si con esto no bastase,
será menester sangrarla,

y si no mejora, amigo,
nuestras fuerzas son humanas,
nacimos para morir y enterrarla (I, 464).

Espejo cree que los médicos están desahuciando a su hija, y está desesperado, pero Paca le dice que ella ha encontrado al mejor doctor que existe: Chinica; él va a ser el falso médico de la farsa que ha organizado Paca, y, obviamente, el pretendiente de Paula. Chinica asegura que cura mediante la palabra. Reaparece el argumento de *L'amour médecin*: la pulsión de la simpatía. Así, Chinica tomará el pulso al padre, y de esa manera, ya es conocedor del mal de su hija.

Espejo: ¿La conocéis en mi pulso?

Chinica: Pues ¿qué señal hay más clara
que la simpatía? (I, 464).

Llega también un secretario (en la obra de Molière es un notario), que da fe de la unión de los enamorados (I, 465).

COMENTARIO

El comienzo del sainete es muy parecido al de la comedia *ballet*: Espejo consulta a allegados y familiares sobre la enfermedad de su hija, percatándose de la opinión interesada de aquellos: el caso del tapicero, y también de la sobrina del protagonista, quien aconseja a su tío que la meta en un convento.

También es patente la semejanza entre el diálogo de la criada Lissette y su amo Sganarelle, a propósito de cómo la primera intenta alarmarle sobre el estado anímico de su hija; en efecto, Lissette le dice que Lucinde ha subido a su habitación y ha abierto la ventana y… Lo mismo ocurre en el sainete de Cruz entre el protagonista Espejo y su criada Paca, como hemos visto. También en *L'amour médicin*, antes de finalizar el primer acto, tiene lugar una entrada de baile y música. De igual manera, en el sainete de Ramón de la Cruz hay un cuadro cantado:

Vivan los grandes,
sabios doctores,

inventadores
del recetar.
¡Din, din, din,
dan, dan, dan!

Otra similitud entre las dos obras es la desconfianza que ambas criadas manifiestan contra los galenos, además del diálogo de los médicos sobre su manera de trasladarse en caballo o en mula por la capital.

En cuanto a las escasas diferencias, en el sainete no existe el desacuerdo entre los doctores para el dictamen de la enfermedad que aqueja a la hija del protagonista. Tampoco aparece Filerin, el doctor hipócrita. Esta última característica estaría enmarcada en el plano de la moral, o de la ética profesional médica. Es decir, Cruz, por motivos éticos o de censura, no incluirá en su obra la confesión vergonzante del personaje Filerin.

Tampoco se hace mención en el sainete del medicamento panacea: *orviétan*, ni existe el segundo intermedio musical, como en el caso de la comedia de Molière.

En cambio, ambas obras terminan argumentalmente de la misma manera: la hija pide perdón a su padre y este la perdona.

Por último, otra diferencia entre la comedia *ballet* y el sainete es que al final de este no tiene lugar la representación de la comedia, la música y la danza, aunque sí piden los actores perdón, como es habitual en los desenlaces de los sainetes, anunciando que se pone fin a la obra con una tonadilla y una contradanza.

- IV.1.5. De *Le médecin malgré lui* (1666) a *La muda enamorada* (1762)

Le médecin malgré lui

Es una comedia *ballet* escrita en prosa y que consta de tres actos. Se representó por vez primera en París, en el teatro Palais-Royal, el viernes 6 de agosto de 1666. También fue impresa en París, en el año 1667, en la imprenta de Jean Ribou (Couton II 1971, 219-220).

El personaje principal, Sganarelle, discute con su mujer Martine y ambos lamentan haberse casado. Martine acusa a su marido de ser un bebedor y un jugador, que incluso en su fiebre ludópata ha llegado a hipotecar su casa, con el consiguiente perjuicio para ella y para sus cuatro hijos pequeños.

En este comienzo del primer acto, el lector es testigo de la paliza que Sganarelle propina a su mujer con un palo porque ella le ha insultado. Un vecino se entromete en la discusión, pero lo único que consigue es llevarse, también él, unos palos adicionales. Además, Martine le increpa para que no se meta en asuntos ajenos. Finalmente, los casados harán las paces, pero Martine, no obstante, jura vengarse:

Martine: Bueno, aunque mi cara diga lo contrario, no olvido mi rencor. Y quiero una venganza que sea notoria.[26]

A continuación, entra en escena el personaje Valère, quien busca un médico para que intente ayudar a su ama, que, de pronto, se ha quedado muda. Valère, el criado, se encuentra con Martine, y esta va a aprovechar la ocasión para vengarse de su marido. Entonces le dice a Valère que su cónyuge es médico, pero que él, ni lo quiere reconocer, ni está dispuesto a ejercer, y que, por lo tanto, para llevarle a ver a su ama, tendrá que ser por la fuerza.

Mientras tanto, Sganarelle se encuentra fuera de su casa recogiendo trozos de madera, y cuando Valère lo encuentra lo atrapa a base de golpes. Sganarelle al final cede porque el criado le promete que le van a pagar generosamente por sus servicios médicos:

Sganarelle: ¿Ganaré lo que quiera?
Valère: Sí.
Sganarelle: ¡Ah! Soy médico sin objeción, lo había olvidado, pero ya me acuerdo. [27]

En el segundo acto, aparece el padre de la enferma, Géronte, junto a Jacqueline, que es la niñera del bebé de la casa. Géronte explica a Sganarelle que su hija Lucinde padece de mal de amores por Léandre, quien es pobre, y que por esta causa Géronte se opone a la boda. Entonces Sganarelle se quiere vengar de los golpes que ha recibido del criado de Géronte, y propina a este también unos cuantos golpes de forma paródica para que declare que es médico (II, 241).

[26] Martine: Va, quelque mine que je fasse, je n'oublie pas mon ressentiment (…) Je veux une vengeance qui se fasse un peu mieux sentir (…) (II, 229-230).
[27] Sganarelle: Je gagnerai ce que je voudrai?
Valère: Oui.
Sganarelle: Ah! Je suis médecin, sans contredit: je l'avais oublié, mais je m'en ressouviens (…) (II, 237-238).

Cuando Sganarelle ve a Jacqueline queda prendado de ella, llegando a declarar que él también quisiera volver a ser un bebé para que Jacqueline lo cuidara tan amorosamente. Pero Jacqueline está casada con Lucas, otro criado de Géronte.

Acto seguido, aparece la enferma en escena emitiendo sonidos guturales:

Lucinde: (*responde por signos, llevando su mano a su boca, a su cabeza y por debajo de su barbilla*). [28]

Sganarelle, emulando la profesión médica, intenta hablar en latín, pero solo consigue enunciar una declinación latina: *nominatif: bonus bona bonum*, y poco más (II, 246).

Géronte no puede dar crédito al aberrante discurso médico de Sganarelle, y corrige sus incorrectas afirmaciones anatómicas, diciéndole que el corazón se encuentra a la izquierda del cuerpo humano y el hígado a la derecha. Sin embargo, Sganarelle le insiste diciendo que el nuevo método de la medicina afirma todo lo contrario:

Sganarelle: Sí, eso era así antes: pero nosotros lo hemos cambiado todo y ahora la medicina se basa en un nuevo método.[29]

Sganarelle, como prescripción médica, recomienda que Lucinde tome pan con vino porque -dice- esos dos alimentos son los más eficaces para hablar locuazmente, añadiendo, además, jocosamente que esas vituallas son las que se les suministra a los loros (II, 247). Géronte finalmente paga a Sganarelle a regañadientes. Mientras tanto, Léandre, el enamorado de Lucinde, soborna a Sganarelle para que les ayude, puesto que le confiesa que la enfermedad de su enamorada es fingida, para así librarse de un matrimonio no deseado.

En el último acto, el tercero, Sganarelle ayuda a Léandre a disfrazarse de galeno, confesándole que él tampoco es médico, sino que, a la fuerza, o "a palos", le han obligado a ejercer para curar a Lucinde. Sin embargo, ahora se encuentra a gusto porque, lo haga bien o mal, siempre le pagan, y, en el peor de los casos, los muertos tampoco hablarán mal de él:

[28] Lucinde: *répond par signes, en portant sa main à sa bouche, à sa tête et sous son menton*: Han, hi, hom han (II, 244).
[29] Sganarelle: Oui, cela était autrefois ainsi; mais nous avons changé tout cela, et nous faisons maintenant la médicine d'une méthode toute nouvelle (II, 246).

Sganarelle: Opino que es la mejor profesión del mundo, porque se haga bien o mal, siempre se cobra… Hay entre los muertos la mayor discreción del mundo, porque jamás se ha visto a nadie que se haya quejado del médico que lo mató.[30]

Es tal la fama que se ha creado Sganarelle, que la gente viene a consultarle; por ejemplo, llegan al lugar un padre y un hijo afligidos porque la madre tiene hidropesía, y Sganarelle les dice que le den de comer queso y que se mueva, y que, si lamentablemente se muere, la entierren en un buen sitio (II, 252).

Acto seguido, Léandre se disfraza de practicante y se acercará a Lucinde, pero esta lo reconoce y huyen juntos. Géronte finalmente descubre todo el engaño y va a denunciar a Sganarelle para que lo cuelguen; sin embargo, Martine, la mujer de Sganarelle, reaparece declarando que todo el engaño ha partido de ella, para así evitar que ajusticien a su marido.

Léandre y Lucinde también vuelven para anunciar a su padre que Léandre finalmente ha heredado dinero de un tío difunto; entonces Géronte los perdona accediendo al matrimonio. Al final de la comedia, Sganarelle vuelve a su casa junto a Martine, en donde él seguirá ejerciendo de médico con la connivencia de su mujer:

Martine: Puesto que no serás ahorcado, concédeme el favor de ser médico, ya que he sido yo quien te ha procurado ese honor.[31]

La muda enamorada

El sainete está escrito en verso. No se divide en escenas, aunque las acotaciones y comentarios sirven para delimitar los distintos escenarios y situaciones.

Al comienzo del sainete, el personaje Blas canta una seguidilla. Blas es el marido holgazán de Lucía, y ella está harta de él porque tiene que cuidar sola de sus hijos. Lucía no duda en echarle en cara al marido su comportamiento, entonces Blas la golpea con un palo hasta que un vecino, que es zapatero, intenta mediar en el conflicto afeando al hombre su comportamiento. Pero, al final, el zapatero sale escaldado por entrometido, porque Lucía se enfrenta a él llegando incluso a pegarle. Este comienzo es muy similar al de la comedia *ballet* de Molière:

[30] Sganarelle: Je trouve que c'est le métier le meilleur de tous; car soit qu'on fasse bien ou soit qu'on fasse mal, on est toujours payé de même sorte… Il y a parmi les morts une discrétion la plus grande du monde; et jamais on n'en voit se plaindre du médecin qui l'a tué (II, 250-251).
[31] Martine: Puisque tu ne seras point pendu rends-moi grâce d'être médecin; car c'est moi qui t'a procuré cet honneur.

Lucia: ¿Qué se entiende reñir a mi marido
por una friolera semejante?
Él es el insolente y el bergante,
y tantos palos como me ha quitado
ha de llevar de golpes de contado
(*Dale al zapatero*)

Zapatero: ¡Ay, que me mata! ¡Blas, ay que me hiere! (Coulon, 1985, 61).

No obstante, Lucía jura vengarse de su marido como en *Le médecin malgré lui*:

Lucia: Cómo me he de vengar estoy pensando
de mi esposo, mas no lo determino (61).

Aparecen dos personajes: un novio y un cirujano, que llegan al lugar. En concreto, el novio busca a un médico para que cure a su amada, doña Clara, porque, en el día de su boda, delante del cura, se ha quedado muda. Entonces, Lucía, para vengarse de Blas, le dice al novio que su marido es el mejor médico de la comarca, pero también les advierte que él no lo confesará abiertamente, y que solo le convencerán mediante una somanta de palos:

Lucia: Pues, amigos míos, sepan
que mi Blas es el mejor
médico que de la escuela
de Bolonia por el mundo
se arrojó a esparcir recetas
(…) y a todos niega
su habilidad, pero si
ustedes me le amedrentan
con la justicia, o en caso
necesario le apalean,
puede ser que lo confiese (Coulon, 1985, 63-64).

Lo amenazan y golpean, y Blas finalmente accede a hacerse pasar por médico. El personaje llamado Cirujano es amigo de Blas, y le confiesa que la muda, doña Clara, finge serlo porque no quiere casarse con el novio oficial con el que su padre, el hidalgo, la obliga a casarse. La muda y él están enamorados y quiere que Blas le ayude a conseguir que se casen:

Cirujano: Aunque no seas
doctor, di que sí, y te libras,
de importunación y felpa,
pues tus alivios y el mío,
puede ser que acaso pendan
de que te finjas doctor.
(…)
Blas amigo, sabe
que el mal es todo cautela
de la enferma y de mi amor
para burlar a ese pelma
y desposarse conmigo:
y así en tus manos te deja
su fortuna tu amistad:
mira lo que haces (65)

Existe un pequeño intermedio en donde bailan los vecinos, y el personaje llamado Música interviene diciendo:

Música: Vaya, vaya de bulla,
de baile vaya
ande, ande la broma
y ande la zambra, etc. (66).

Aparece la muda, quien balbucea: “ba, ba, ba”. El padre de la falsa muda es don Esteban, el hidalgo.

El novio presenta a Blas al hidalgo, y Blas dice algunas palabras en latín como ocurría en la comedia de Molière:

Blas: *Medicus sum* (68).

Pero Esteban va a desconfiar de las destrezas médicas de Blas, puesto que lo conoce, ya que son vecinos:

Hidalgo: ¿Y cómo hasta ahora no hizo
alarde de sus destrezas
el señor don Blas? (68).

Finalmente, Blas ayuda a su amigo y dice a Cirujano que baile con doña Clara porque el baile cura todos los males:

Blas: (…) Cirujano,
unas seguidillas buenas;
baila con esta señora (69).

Ella, recuperando el habla, va a declarar su amor a Cirujano, y todos los presentes se van a indignar por ello:

Muda: Cirujano de mi vida,
si es de tu amor esta treta
para casarte conmigo,
esta ocasión no se pierda (70).

También el padre de la novia se indigna por el engaño y amenaza con castigar al falso médico y a los novios, pero estos le imploran perdón y el padre accede a que se casen. También perdonará Esteban a Blas, porque su mujer, Lucía, reaparece pidiendo clemencia para su marido:

Lucia: (*Sale*) Y yo la que lo defiendo,
pues no se logró mi idea
de que contra mi marido
los rigores se volvieran (71).

COMENTARIO

El comienzo de ambas comedias es muy parecido, aunque en el sainete no se va a mencionar que el marido es un jugador empedernido. Tampoco son criados los que van a buscar al médico, sino que es el propio novio rechazado el que emprende la búsqueda. Otra diferencia con la obra original es que Blas, el protagonista, es vecino y conocido de todos. En cambio, a Sganarelle, en la comedia *ballet* nadie le conocía. Así, en el sainete, el personaje Cirujano confesa abiertamente a Blas sus intenciones para lograr a su amada.

El final de ambas piezas es parecido: el padre descubre el engaño, pero los amantes le imploran perdón y él los perdona. También la mujer del falso médico aparecerá al final para salvar a su marido del castigo por suplantar la profesión médica. Sin embargo, en el sainete no se dice, como en la obra de Molière, que el falso médico va a seguir ejerciendo la medicina. Por lo tanto, también vemos aquí un ejemplo de final cerrado y más moralizante que en la obra de Molière.

El sainete *La muda enamorada* solo ha sido publicado en la edición que Mireille Coulon realizó para la editorial Taurus en el año 1985, y me ha parecido interesante incluir en este apartado algunas puntualizaciones de la autora al respecto. En efecto, la investigadora opina que este sainete es una adaptación libre de *Le médicin malgré lui*. También declara que el sainete constaba como anónimo hasta que ella en su estudio "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz", aparecido en *Estudios escénicos*, 21 (1976) pp. 131-147, lo vinculó a la autoría de Ramón de la Cruz (Coulon 1985, 36-37).

- IV.1.6. De *Les précieuses ridicules* (1659) a *Las preciosas ridículas* (1767)

Les précieuses ridicules

Se trata de una comedia de costumbres escrita en prosa y dividida en diecisiete escenas.

Fue representada por primera vez en el teatro Petit-Bourbon, el 18 de noviembre de 1659, e impresa en París en el año 1659, en la imprenta de Claude Barbin (Couton I, 1971, 246-247).

Comienza la comedia cuando La Grange y Du Croisy se quejan porque han sido tratados con desprecio por las preciosas. Hablan al oído y quieren vengarse de ellas porque detestan la moda preciosa que ha invadido tanto París como provincias:

La Grange: Lo tomo en cuenta sin duda, y de tal manera, que quiero vengarme de semejante impertinencia. Sé por lo que se nos ha despreciado. La moda del preciosismo no solamente ha invadido París, sino también se ha extendido por las provincias.[32]

Gorgibus, padre y tío de las preciosas, Magdelon y Cathos, pregunta a La Grange y a Du Croisy sobre su entrevista con ellas, intuyendo que no ha ido bien. De igual manera, hija y sobrina se quejan a Gorgibus de que los pretendientes se quieren casar con ellas sin cortejarlas con maneras corteses. Hay en la comedia diversas referencias a la novela *Clélie* de Madame de Scudéry, en concreto se habla de la *carte de tendre* o el billete de amor entre los enamorados:

Cathos: En efecto, tío mío, mi prima tiene razón. ¿Cómo aceptar gustosamente a aquellos que son totalmente ignorantes en galantería? Estoy segura de que ellos no han visto jamás un mapa de Tendre.[33]

Las preciosas quieren que se las llame por nombres literarios, Polyxène a Magdelon y Aminte a Cathos, y Gorgibus pierde la paciencia y las amenaza con meterlas en un convento si no olvidan todas esas extravagancias del preciosismo:

Cathos: El nombre de Polyxène que mi prima ha elegido y el de Aminte que he elegido para mí.[34]
Gorgibus: U os casáis lo antes posible, o seréis religiosas, de ello respondo con un juramento.[35]

Las preciosas son también especiales con el lenguaje; por ejemplo, cuando la criada les dice que un lacayo ha llegado a su casa para anunciarles la visita de su amo, el marqués de Mascarille, ellas la corrigen diciendo que no es un *laquais* (lacayo) sino un *nécessaire* (necesario), incluso al espejo lo llamarán *conseiller des grâces* (consejero de gracias) (I, 271).

---

[32] La Grange: Sans doute, je l'y prends, et de telle façon, que je veux me venger de cette impertinence. Je connais ce qui nous a fait mépriser. L'air précieux n'ai pas seulement infecté Paris, il est aussi répandu dans les provinces (…) (Couton I, 1971, 266).
[33] Cathos: En effet, mon oncle, ma cousine donne dans le vrai de la chose. Le moyen de bien recevoir des gens qui sont tout à fait incongrus en galanterie? Je m'en vais gager qu'ils n'ont jamais vu la carte de Tendre (…) (I, 269).
[34] Cathos: (…) et le nom de Polyxène que ma cousine a choisi, et celui d'Aminte que je me suis donné (…).
[35] Gorgibus: (…) ou vous serez mariées toutes deux avant qu'il soit peu ou, ma foi! Vous serez religieuses: j'en fais un bon serment (I, 270).

El marqués de Mascarille no es marqués sino el criado de La Grange, y, a través de él, se venga de las preciosas. Mascarille llega a casa de las preciosas a hombros de unos porteadores a quienes no quiere pagar por sus servicios, pero aquellos le amenazan con pegarle, y Mascarille accede a regañadientes. A todo esto, las preciosas continúan con su lenguaje precioso: Traed aquí sillas para sentarnos a conversar.[36]

Mascarille hace partícipe a Magdelon y Cathos de su deseo de crear en su casa una *académie de beaux spirits*.[37] Hablan entre ellos de las composiciones literarias, de los madrigales, de los enigmas, y Mascarille les confiesa que él aspira a hacer un madrigal de toda la historia romana (I, 275).

El falso marqués recita a las preciosas un *impromptu* que él mismo ha compuesto, vanagloriándose ante ellas de su poema y explicando que, en su caso, tiene mucho más mérito porque él es autodidacta:

Mascarille: La gente distinguida lo sabe todo sin haber nunca aprendido nada.[38]

Mascarille también presume de su vestimenta, compuesta de cañones, de plumas, etc. (I, 279). A continuación, las preciosas reciben la visita del vizconde de Jodelet, quien dice ser gran amigo de Mascarille, aunque en realidad es el criado de Du Croisy. Ambos, marqués y vizconde, dicen que se conocieron luchando en la armada:

Mascarille: ¿Te acuerdas, vizconde, de esa media luna (táctica militar) con la que vencimos a los enemigos en el sitio de Arras?[39]

Las preciosas están encantadas con estos dos falsos personajes sin desconfiar de ellos en ningún momento. Al final de la comedia, ambas serán escarnecidas y ridiculizadas por sus despechados pretendientes, al personarse ellos en la casa y desenmascarar a los falsos nobles:

Du Croisy: ¿Cómo, señoras? ¿Soportaremos que nuestros criados sean mejor recibidos que nosotros? ¿Que vengan a cortejaros a nuestras expensas y ofreceros un baile?[40]

---

[36] *Voiturez ici les commodités de la conversation* (I, 273).
[37] Academia de grandes espíritus.
[38] Mascarille: Les gens de qualité savent tout sans avoir jamais rien appris (I, 277).
[39] Mascarille: Te souvient-il, vicomte, de cette demi-lune que nous emportâmes sur les ennemis au siège d'Arras? (I, 282).
[40] Du Croisy: Comment, mes dames, nous endurerons que nos laquais soient mieux reçus que nous? Qu'ils viennent vous faire l'amour à nos dépens, et vous donnent le bal? (I, 285).

El personaje Gorgibus cerrará la comedia realizando una invectiva contra las extravagantes modas preciosas:

Gorgibus: Y vosotras, que sois la causa de su locura, estupidez absurda, perniciosos pasatiempos, espíritus desocupados, novelitas, canciones, sonatinas y sonsonetes, ¿podéis iros al diablo?[41]

Las preciosas ridículas

Sainete en verso, cuyas escenas son indicadas mediante acotaciones, como es habitual en estas obras. Comienza la acción con una conversación entre dos lacayos, Ayala y Coronado. Ayala declara que sus amos se quieren casar con dos forasteras que vienen de Segovia:

Ayala: Yo he oído decir al mío
que estas son unas madamas
que han venido de Segovia
(…)
Coronado: Bien tontos son nuestros amos
en venir y no dejarlas por locas (Cotarelo I 1915, 407).

Los amos se llaman Ambrosio y Navas, y hablan entre ellos de los desprecios que les han hecho las preciosas, por lo que planean vengarse, como en la comedia francesa:

Navas: ¿Queréis ver cómo dispongo
una graciosa venganza? (I, 407).

Callejo se llama el padre de las preciosas. Salen cantando los criados de Callejo, y este se queja de lo que gastan las damas en sus mejunjes (I, 408). Aparecen Granadina, la hija de Callejo, y Bastos, la sobrina (se dice en la acotación que salen de petimetras), y Callejo las regaña por haber sido poco respetuosas con los dos pretendientes.

Granadina replica que a ellos les ha faltado tiempo para pedirles la mano, contestación similar a la acontecida en la comedia de Molière:

[41] Gorgibus: (…) Et vous, qui êtes cause de leur folie, sottes billevesées, pernicieux amusements des esprits oisifs, romans, vers, chansons, sonnets, et sonnettes, puissez-vous être à tous les diables? (I, 287).

Granadina: ¡Qué festejos y qué ansias
de sujetos! Al primer
envite, marido (I, 408).

Granadina echa de menos en los pretendientes el cortejo y el amor galante, evocando los amores de Dido y Eneas. También añora los versos, las cartas de amor o los billetes y la vestimenta con bordados y galones (I, 409). Además, las preciosas se atreven a decir a Callejo que las llame preferiblemente con otros nombres más poéticos, como, por ejemplo, Aminta y Amarilis, y el padre y tío, respectivamente, las amenaza con meterlas en un convento. Como se puede constatar a través de los textos seleccionados, las semejanzas con la comedia de Molière son muy considerables:

Callejo: Yo sé que absolutamente
soy el amo de mi casa:
o matrimonio, o convento. (I, 410).

A continuación, se pone en marcha la venganza de los caballeros, llegando a la casa un lacayo disfrazado de marqués de Frescas Auras. Granadina se apresura para ponerse presentable, y al espejo lo va a llamar el "consultor de las gracias", prácticamente es la misma expresión que utilizan las preciosas en la comedia de Molière:

Granadina: Anda, anda,
condúcenos al instante
el consultor de las gracias
(y la criada le replica):
Segura: ¿Y quién es ese animal?
Granadina: El espejo ¡Qué criada
tan indigente! (I, 410).

Llega también otro lacayo disfrazado del vizconde de Mil-Valles, amigo del marqués, compañero de batallas, alusión semejante a la de Mascarille en *Les précieuses ridicules*:

Ayala (marqués): ¿Te acuerdas cuando ganamos la media luna…? (Cotarelo I, 412).

Al final del sainete, se descubre la burla contra las preciosas, quedando estas avergonzadas.

COMENTARIO

A pesar de la brevedad del sainete en relación con la comedia de Molière, se perciben muchas semejanzas entre ambas obras, como, por ejemplo, la procedencia provinciana de las preciosas; en efecto, en la obra de Molière las preciosas llegan a París, y en la de Ramón de la Cruz, vienen de Segovia a Madrid. También es similar el temperamento de las preciosas, con sus manías de ser llamadas por nombres literarios, además de su ridícula manera de hablar, como, por ejemplo, el hecho de llamar al espejo el "consultor de las gracias". Otras semejanzas con el original son la venganza de los caballeros por el rechazo de las preciosas, así como las amenazas del padre y tío de las preciosas con meterlas en un convento.

Como diferencias con el sainete de Cruz, la presentación de los pretendientes la realizan sus respectivos criados, que van a ser quienes burlan a las preciosas.

Tampoco existe, resultando lógico por la adaptación cultural de los usos y costumbres dramáticos y literarios españoles que Cruz realizaba en todas sus traducciones, la referencia literaria a la novela *Clélie* de Madame de Scudéry, desconocida para la gran mayoría de los espectadores de los teatros madrileños, ni, tampoco, en consecuencia, la diatriba que al final de la comedia de Molière realiza el personaje Gorgibus contra el contenido de esa novela y otras parecidas por el pernicioso daño que sus lecturas producían en sus las mujeres de su época.

- IV.1.7. De *Les fâcheux* (1661) a *Los fastidiosos* (1775)

Les fâcheux

Es una comedia *ballet*, y la primera de este género que compuso Moliere. Está escrita en verso y consta de tres actos. Fue representada por primera vez para los *Divertissements* del rey, en agosto de 1661, e impresa en París en 1662 en la imprenta de Jean Guignard (Couton I, 1971, 473-474).

En el primer acto, Éraste, marqués y protagonista de la comedia, dialoga con su criado La Montagne quejándose de la gran cantidad de personajes inoportunos que tiene alrededor:

Éraste: ¿Bajo qué estrella he nacido, buen Dios, ¿para ser siempre víctima de gente fastidiosa?[42]

No obstante, Éraste se va a centrar en un espectador inoportuno que ha tenido que soportar ese día, cuando ha acudido al teatro. El espectador en cuestión ha entrado ruidosamente estando ya comenzada la comedia, y se ha sentado, al reconocerle, junto a él.

Después, ha comenzado a hablarle de forma desconsiderada, y no le ha dejado escuchar la obra, además de hacerle un resumen anticipado de toda la pieza:

Éraste: Por encima de la pieza, él me ha hecho un resumen, escena por escena, avisándome de lo que iba a acontecer en la misma.[43]

Cuando ha terminado la comedia, Éraste se ha marchado, pero el fastidioso se ha pegado a sus talones hasta que ha encontrado otra víctima, y el marqués aprovecha la ocasión para escabullirse.

No obstante, reconoce el marqués, el más inoportuno de todos es Damis, el tutor de su amada Orphise:

Éraste: Pero, de entre todos mis fastidiosos, el más fastidioso es Damis, el tutor de la mujer que amo.[44]

Éraste acude a la cita con Orphise, pero cuando llega comprueba que ella no está sola, sino que va acompañada, y que, al pasar junto a Éraste no le dirige la palabra. Entonces el marqués se preocupa y ordena a su criado que la siga para averiguar a dónde se dirige con su acompañante. Mientras Éraste espera a su criado, un conocido

[42] Éraste: Sous quel astre, bon Dieu, faut-il que je suis né pour être de fâcheux toujours assassiné! (Couton I, 1971, 487).
[43] Éraste: Là-dessus de la pièce il m'a fait un sommaire, scène á scène averti de ce qui s'allait faire (…) (I, 489).
[44] Éraste: Mais de tous mes fâcheux le plus fâcheux encore c'est Damis, le tuteur de celle que j'adore (…) (I, 490).

inoportuno, llamado Lysandre, se empeña en cantarle una *courante* que él mismo ha compuesto. Finalmente, el impertinente se marcha, no sin antes pedir consejo al marqués sobre la calidad de la composición:

Lysandre:(*Canta su courante*) ¿No es una bella composición?[45]

El cargante inoportuno se la volverá a cantar hasta cinco veces para conseguir que el marqués dé su veredicto. Y finalmente también se la bailará.

Cuando Orphise llega junto a Éraste, le explica que, anteriormente, cuando pasó por su lado sin saludarle ni detenerse, fue porque quería deshacerse del importuno que también la acompañaba. No obstante, la llegada de otro inoportuno llamado Alcandre impide que los enamorados puedan continuar su conversación.

El acto primero finaliza con un *ballet* que consta de dos entradas, los bailarines que ejecutan la pieza representan a los impertinentes que acosan al protagonista.

En el segundo acto de la comedia, Éraste se vuelve a encontrar con otro fastidioso que le explica, con profusión de detalles, cómo han sido sus últimas partidas jugando a las cartas. Cuando se desembaraza de él, Éraste de nuevo pide a su criado que busque a su amada, y este vuelve y le dice que ella le ha dicho que la espere en ese mismo lugar en donde se encuentra. Pero, justo en ese momento, aparecen dos mujeres: Orante y Clymène, quienes piden a Éraste que actúe como árbitro en una discusión relativa a los celos de los amantes. Por su parte, Clymène opina que prefiere que un amante esté celoso por ella, pues esa será una prueba inequívoca de su amor:

Clymène: Yo prefiero que los amantes, para demostrar su pasión, tengan eternas sospechas sobre su amada.[46]

En cambio, Orante desea que los amantes no solo se comporten respetuosamente con la persona amada, sino que también sean sumisos:

Orante: Yo quiero que a los amantes les inspire el respeto, y que estén sometidos al imperio de las mujeres.[47]

[45] (*Il chante sa courante*) Lysandre: ¿N'est-elle pas belle? (I, 495).
[46] Clymène: Et je veux qu'un amant, pour me prouver sa flamme, sur d'éternels soupçons laisse flotter son âme (I, 507).

La opinión de Éraste al respecto es la siguiente:

Éraste: La persona celosa ama más intensamente, pero aquel que no lo es ama mejor.[48]

Entonces, mientras el marqués habla con ellas, llega su enamorada Orphise rebatiendo con su actitud celosa la opinión de Éraste:

Orphise: No abandonéis tan agradable entretenimiento, cuando injustamente me acusáis de haber llegado tarde y vos ya tenéis repuesto para mi persona.[49]

Antes de finalizar el segundo acto, Éraste se topa con otro importuno de nombre Dorante que le explicará lo que le ha ocurrido en un día de caza. El acto segundo se cierra con cuatro entradas de *ballet*, cuyos protagonistas representan a personas fastidiosas de profesiones diversas: jugadores de billar, tiradores de onda, zapateros y zapateras, y un jardinero que baila solo, rodeando todos ellos a Éraste con sus bailes.

En el acto tercero aparece el señor Caritidès, quien quiere que Éraste le favorezca ante el rey:

Caritidès: Que ante el rey seáis mi mecenas; sí, vuestro prestigio, asegura mi éxito.[50]

Éraste accede a regañadientes, y el señor Caritidès le entrega una carta para el rey, en donde le dice que quiere ayudar a enmendar la deficiente ortografía de la nomenclatura de las calles de París:

Caritidès: Por una bárbara, perniciosa y detestable ortografía, sin ninguna relación con la etimología, analogía (…).[51]

---

[47] Orante: Moi, je veux des amants que le respect inspire, et leur soumission marque mieux notre empire (I, 507).
[48] Éraste: Le jaloux aime plus, et l'autre aime bien mieux (I, 508).
[49]Orphise: Non, non, ne quittez pas un si doux entretien, à tort vous m'accusez d'être trop tard venue, et vous avez de quoi passer de ma vie (I, 508).
[50] Caritidès: Qu'auprès de notre roi vous serez mon Mécène, oui, votre crédit m'est un moyen assuré (I, 516).
[51] Caritidès: (…) Par une barbare, pernicieuse et détestable orthographe, toute sorte de sens et raison, sans aucun égard d'étymologie, analogie (…) (I, 516-517).

Y, para ello, le pide también al rey en su carta que cree un puesto de corrector o controlador de los nombres de las calles, postulándose él mismo para el cargo. Llega otro personaje fastidioso, Ormin, quien dice al protagonista que también tiene una novedosa idea para el rey, pero Éraste le contesta que no tiene tiempo para escucharle en ese momento. Entonces el otro aprovecha y le pide dos pistolas, y el marqués, por librarse de él, se las entrega. Aún otro importuno, Filinte, le sale al encuentro con otras absurdas pretensiones.

Damis, tío y tutor de Orphise, se entera de que Éraste se va a entrevistar esa noche con su sobrina en su casa y sin testigos. Éraste ya se encuentra a la puerta de la casa de su amada, y allí también está La Rivière, personaje enemigo del padre de Orphise, quien al ver a Damis intenta atacarle junto a sus dos secuaces. Pero Éraste, presenciando el intento de agresión, no duda en defender al tío de su amada. Por ese acto tan generoso, Damis se reconcilia con Éraste y accede a que se case con su sobrina:

Damis: Ese rasgo tan sorprendente de generosidad debe apagar en mí todo (sentimiento) de animosidad. Yo os uno en este día al objeto de vuestros deseos.[52]

La comedia, después de este final feliz, termina cuando llaman a la puerta de la casa de Damis, que, al abrir, se encuentra con una serie de máscaras que representan a los inoportunos, quienes bailan al son de violines, y Éraste concluye la pieza diciendo:

Éraste: ¿Qué? ¿Todavía los fastidiosos? ¡Que venga la guardia suiza! Y que les obligue a esos cretinos a irse.[53]

La comedia se cierra musicalmente con dos entradas de *ballet*. En la primera, la guardia suiza expulsa a todas las máscaras de fastidiosos, y en la segunda, cuatro pastores y una pastora bailan graciosa y divertidamente.

Los fastidiosos

El sainete está escrito en verso y las escenas se suceden mediante acotaciones. El personaje principal es Fernando, de quien se dice que aparece de petimetre. Este se

[52] Damis: Ce trait si surprenant de générosité doit étouffer en moi toute animosité. Je vous joins dès ce soir à l'objet de vos vœux (I, 524).
[53]Èraste: Quoi? Toujours des fâcheux! Hola! Suisses, ici! Qu'on me fasse sortir ces gredins que voici. (I, 525).

queja ante su criado Roque sobre la gran cantidad de personas fastidiosas que existen a su alrededor:

Fernando: ¡Que tenga yo este perverso
destino, de no encontrar
criado, amigo ni deudo
que no sea fastidioso,
pesado y contra mi genio! (Durán II, 1843, 452).

Fernando se encuentra ansioso por conocer noticias de su amada. Llama a la puerta Florencio, un importuno, quien explica a Fernando que ha tenido que salir precipitadamente del teatro e ir a su casa para que ambos den un paseo. Según lo relatado anteriormente, se comprueba que el comienzo del sainete es diferente del original de Molière.

Por fin llega Mateo, y Fernando le pregunta si ha visto a doña Ana. El criado le contesta que sí la ha visto y que ella le ha citado a las cinco y media en la calle de Juanelo:

Mateo: ¡Ah!... que saldría a paseo
sola con una criada; que
la aguardase usted haciendo
la deshecha hacia la esquina
de la calle de Juanelo
(…) (455).

Fernando intenta salir a toda deprisa de su casa para llegar a tiempo a la cita. Pero, inesperadamente, llega su tío Félix, y Fernando le dice que luego se verán por la noche. No acaba de despedirse de su tío, cuando llegan unas vecinas beatas, doña Antonia, doña Aniceta y doña Amalia.

Las tres empiezan a cotorrear y a quejarse a don Fernando de las otras vecinas de la casa y del mal ejemplo que dan a sus respectivas hijas con su comportamiento inadecuado, pero Fernando les replica que no estén tan pendientes del vecindario y que se metan en sus asuntos. Los anteriores personajes, junto con el tío del protagonista tampoco existen en la obra de Molière:

Fernando: Que se estén
con su labor allá dentro,
y no lo verán (457).

Con tanto importuno, el reloj ya marca las cinco y media, y Fernando, desalentado, piensa que no va a encontrar a su amada. Pero, afortunadamente, todavía se encuentra allí la criada de doña Ana, Agustina, y antes de que Fernando la pueda alcanzar para preguntarle por su ama, aparece Feliciano, un abate que también quiere cortejar a doña Ana.

Agustina, cuando ve aparecer a Fernando, sale corriendo para avisar a su ama, dejando al abate con la palabra en la boca; no obstante, el abate aprovecha la presencia de Fernando para proponerle un negocio, que consiste en mejorar la ortografía del nombre de las calles, así como de las nomenclaturas de los edificios, pidiéndole también a Fernando que le favorezca ante el Ministerio de la Competencia. Esta escena también es análoga a la que acontece en la comedia *ballet*:

Feliciano: (…)
Llevad sabida a lo menos
la idea, así por mayor;
que es poner un magisterio
de públicas inscripciones (459).

También Feliciano pide a don Fernando dinero, y este se lo entrega para librase así de semejante inoportuno:

Feliciano: ¿Me presta usté un peso duro,
que en dotándome el empleo,
de la primera mesada
os lo pagaré al momento?
Fernando: Tomad dos.
Feliciano: Agur, querido. (Vase)
Fernando: Si pudiera uno a este precio
librarse de todos los
fastidiosos, ¡qué consuelo! (459).

Cuando doña Ana por fin aparece, Fernando ve que otro abate, Federico, la está rondando en la calle, y siente celos. Sin reponerse del disgusto, aparece Francisco pidiendo limosna. Poco después, doña Ana explica a Fernando que Federico solo es otro importuno, pariente de su tío. Mientras los amantes están dándose explicaciones, aparece Anacleta, quien también pide limosna a Fernando. Todo son interrupciones. Además, otro personaje, Frutos, quiere venderles aceite; otra mujer llega vendiendo bollería, y Fernando le dice a doña Ana que se vayan de allí para estar tranquilos.

Mateo concluye, en un diálogo con su amo, que fastidiosos hay en todas las clases sociales:

Fernando: ¿Qué quieres,
si hoy han llovido los genios
fastidiosos sobre mí?
Mateo: No todos; porque si hacemos
catálogo de las clases
solo que hay en Madrid de ellos,
no se ha de leer en dos días (462).

El sainete termina con la declaración de amor de doña Ana a Fernando delante de todos los fastidiosos, a pesar de que su tío la quiere casar con otro.

COMENTARIO

Al comienzo del sainete ya se percibe la primera diferencia con el original de Molière. En efecto, el protagonista, Fernando no ha sido víctima del importuno del teatro, como ocurre en la comedia *ballet*, sino que es Florencio, otro importuno quien le cuenta el episodio. Tampoco en la obra de Molière aparecen como personajes las vecinas beatas, con las que tiene que lidiar Fernando, ni el personaje Félix, el tío del protagonista. De la misma manera, en la obra de Cruz no existen las dos mujeres que, en la comedia de Molière, quieren que el protagonista les dé su opinión sobre los celos. En cambio, sí que existe en el sainete de Cruz el *alter ego* del gramático Caritidés; ahora se trata del abate Feliciano, quien quiere crear un ministerio de “públicas inscripciones”.

Al final de *Les fâcheux*, Éraste tiene que defender al tío de su amada de unos facinerosos; de esta manera se granjea su amistad y la mano de su sobrina. En cambio, este episodio no existe en el sainete. En efecto, en la obra de Cruz, es doña Ana quien, delante de una multitud de inoportunos, declara su amor por Fernando, a pesar de que su tío se opone a la unión entre ellos. Por lo tanto, aquí es el sainete el que permanece inconcluso, frente al desenlace cerrado de la comedia de Molière. Tampoco existen en el sainete las entradas de música y baile que cierran los diferentes actos.

- IV.1.8. De *Monsieur de Pourceaugnac* (1670) a *El caballero de Medina* (1764) y *Don Patricio Lucas, el caballero de Sigüenza* (1791) ¿Son ambos sainetes traducciones de Ramón de la Cruz sobre la comedia ballet de Molière?

Monsieur de Pourceaugnac

Es una comedia *ballet* realizada por Molière en Chambord para los festejos en honor del rey Luis XIV, e impresa ese mismo año de 1670 en París, por Jean Ribou (Forestier II 2010, 197).

Al comienzo de la obra tiene lugar una obertura en forma de diálogo cantado a tres voces sobre el sujeto de la comedia: canto al amor y a la querella contra los obstáculos a ese amor (matrimonios de conveniencia, etc.). La comedia consta de tres actos en prosa.

En el primer acto, Julie se lamenta a Éraste de que su amor no es aceptado por su padre Oronte, porque aquel la quiere casar con un hacendado de provincias, monsieur de Pourceaugnac, natural de Limoges. No obstante, Éraste va a tranquilizar a su novia, diciéndole que no se desanime porque él, junto a Nérine, personaje intrigante, y a Sbrigani, un napolitano tramposo, van a maquinar una serie de burlas para que su padre desista de ese ridículo matrimonio.

Cuando llega Pourceaugnac a París, ciertos transeúntes lo persiguen, mofándose de él por su ridícula vestimenta:

Monsieur de Pourceaugnac: ¡Que se vaya al demonio esta absurda ciudad junto con su estúpida gente, por no poder ni caminar un paso sin que me miren esos cretinos y se rían de mí![54]

Éraste, para engañar a Pourceaugnac y ganarse su confianza, se hace pasar por un viejo conocido de su familia:

Éraste: ¿No reconocéis en mí al mejor amigo de la familia de los Pourceaugnac?[55]

La burla va a comenzar por alojar a Pourceaugnac en casa de un médico. El galeno va a ser engañado también diciéndole que el de Limoges está enfermo, y que es necesario que lo cure antes del matrimonio (215).

Ese primer médico avisa a un segundo para consultarle sobre el mal del enfermo, y Pourceaugnac, al escuchar las peroratas de ambos médicos, piensa que está viviendo una pesadilla (220).

Antes de finalizar el primer acto, tiene lugar un intermedio musical, en donde los médicos y un boticario, para calmar las iras del pretendido enfermo, traen músicos que cantan en italiano, pues piensan que el mal melancólico que aqueja a Pourceaugnac puede ser curado mediante la música. Este episodio musical termina con los médicos y el boticario y los dos músicos persiguiendo a Pourceaugnac con una jeringa para realizarle una lavativa (223).

Al comienzo del acto segundo, los médicos acuden a casa de Oronte para decirle que su futuro yerno, Pourceaugnac, está enfermo, pero no quieren declarar cuál es su enfermedad:

> **Oronte**: ¿Está enfermo?
> **Primer médico**: Sí.
> **Oronte**: Decidme, ¿Cuál es su mal?
> **Primer médico**: Los médicos estamos obligados a guardar secreto.[56]

[54] Monsieur de Pourceaugnac: (…) Au diantre soit la sotte ville, et les sottes gens qui y sont: ne pouvoir faire un pas sans trouver des nigauds qui vous regardent, et se mettent à rire (Forestier 2010, 206).
[55] Éraste: (…) et que vous ne reconnaissez pas le meilleur ami de toute la famille des Pourceaugnac? (Forestier II 2010, 209).
[56] Oronte: Il a quelque mal?
Premier médecin: Oui.
Oronte: Et quel mal, s'il vous plaît?
(…)

No quedarán ahí las burlas hechas al pobre provinciano. Sbrigani, el amigo napolitano de Éraste, disfrazado de comerciante flamenco, se va a personar también en la casa de Oronte para declarar que Pourceaugnac le debe mucho dinero (226). Pourceaugnac llega a la casa de su futuro suegro, que ya le está esperando para recriminarle su falta de salud y sus deudas, ante la incredulidad del pobre burlado.

No repuesto todavía de su perplejidad, a Pourceaugnac le someten a otra burla más cruel si cabe: llegan dos mujeres, Nérine y Lucette, quienes, hablando en dialecto picardo, se declaran ambas casadas con Pourceaugnac (235-236).

El segundo acto termina con otro episodio musical en el que varios personajes representan a dos abogados acompañados de dos procuradores y de dos sargentos, que condenan a Pourceaugnac a la horca por bígamo.

En el tercer acto Sbrigani, que continúa fingiendo ser amigo del protagonista, le aconseja que se disfrace de mujer para librarse de la justicia. Él le hace caso, pero se topa con unos malhechores y, finalmente, un representante de la ley le reconoce y le quiere detener, sin embargo, Sbrigani soborna al policía con el dinero de Pourceaugnac para que le permita marcharse. Por otro lado, Sbrigani va a casa de Oronte para contarle que su hija ha sido secuestrada por Pourceaugnac; no obstante, Éraste se presenta rápidamente con Julie delante de su padre como su salvador y Julie, interpretando astutamente su papel, hace creer a Oronte que ella se ha querido fugar con su prometido, Pourceaugnac, a lo que Oronte furioso le dirá que se calle porque el compromiso ha sido anulado:

Julie: ¡Pues sí! He concebido amor por él y he querido seguirle porque mi padre me lo había destinado como esposo

Oronte: ¡Cállate! Eres una impertinente, yo sé mejor que tú por qué lo hago. [57]

Ante el fingido empecinamiento de Julie, Éraste aprovecha para ponerse del lado de Oronte, intentando convencerla de que Pourceaugnac no le conviene. Con esa estrategia, junto con el mérito que Éraste ha obtenido por parte Oronte al haber arrebatado a su hija de los brazos de Pourceaugnac, va a lograr que el padre de Julie permita que Éraste se case con ella.

Premier médecin: Les médecins sont obligés au secret (225)

[57]Julie: Hé bien! Oui, j'ai conçu de l'amour pour lui, et je l'ai voulu le suivre, puisque mon père me l'avait choisi pour époux (…)

Oronte: Taisez-vous! Vous êtes une impertinente, et je sais mieux que vous qui en est (247).

La comedia termina con un tercer número musical en donde una gitana, acompañada de un coro de músicos, canta las alabanzas del amor verdadero, cuyo poder es capaz de vencer todas las barreras.

El caballero de Medina

Se trata de un sainete en verso del año 1764, con acotaciones entre las diferentes escenas.

Al comienzo del sainete canta un coro para festejar el matrimonio de la hija de Espejo, Isabel, con el caballero de Medina. También aparecen en el sainete las primas de la prometida. Estos parientes femeninos no aparecen en la comedia *ballet* de Molière.

A Isabel la quiere casar su padre con un forastero. Pero ella tiene muchos pretendientes: incluso el paje de su padre, Chinica, está enamoriscado de ella. El principal pretendiente de Isabel, Nicolás, del que Espejo no quiere saber nada, va a idear una burla con la ayuda de su criado, quien se va a hacer pasar por el forastero de Medina:

Nicolás: ¿No me habéis escrito
que esta propia noche llega
mi rival? Pues esta tarde
hemos de hacer que lo crea,
disfrazándose un criado
mío, que tiene para estas
humoradas genio y gusto
y le engañe y le entretenga (Cotarelo 1915, I, 146).

Cuando aparece Blas, el criado de Nicolás disfrazado de don Lindo, hay una acotación que dice: *Sale Blas de militar ridículo y gran peluca enharinada* (147).

En efecto, el personaje Blas se hace pasar por el caballero de Medina ante el padre de Isabel, que todavía no lo conoce, fingiendo ser un simple y un pedante. El tema es análogo al de la comedia de Molière, aunque las bromas a que se somete a Pourceaugnac se han sustituido, en el sainete de Ramón de la Cruz, por la suplantación de su identidad, con lo que se consigue acortar notablemente la pieza:

Blas: Poco a poco,

que tampoco habrá quien pueda
alabarse más que vos
de buen yerno en esta tierra.
En mí no hay vicio, ni en mí
reside alguna perversa
calidad. Yo nunca he sido
aficionado a quimeras:
aborrezco mortalmente
el juego; me da jaqueca
solo ver el vino, y eso
de tratar con mujerzuelas
o mujercillas ¡qué asco!
¡hachí, hachí!
(Estornuda y le ensucia)

Espejo: *Dominus tecum*…
¡Solamente la limpieza vale un Potosí! (147-148).

Entonces Blas saca del bolsillo un pañuelo para limpiar a su futuro suegro, dejando caer dados, naipes, una pistola, una bota, una cofia maja y un abanico, etc.; objetos que contradicen todo su anterior discurso (147-148).

También el final del sainete es distinto de la comedia *ballet*, puesto que, gracias a la burla, no solo Nicolás se casa con Isabel, sino que también los amigos del primero se casan con las sobrinas de Espejo.

Don Patricio Lucas, el caballero de Sigüenza

Sainete en verso con escenas acotadas. Se estrenó para la comedia *El Domine Lucas*, de Cañizares, el año 1773.

El sainete *Don Patricio Lucas, el caballero de Sigüenza* es una versión más fiel de *Monsieur de Pourceaugnac* que *El caballero de Medina*, puesto que aquí don Patricio sí que será víctima de burlas desagradables por parte de aquellos que quieren disuadir al padre de la novia para que rompa el compromiso. Al comienzo del sainete se

dice que salen bailando con alegría por el himeneo o el matrimonio que se va a concertar entre la hija del dueño de la casa y don Patricio.

Violante, la hija, se lamenta con su amante Matías de que la quieren casar con un ridículo provinciano. Pero el amigo de Matías, Luis, un intrigante, les dice que ha tramado una burla para don Patricio, y todos están de acuerdo en secundarla. Este inicio también está en *Monsieur de Pourceaugnac*.

Don Patricio es pomposo, natural de Sigüenza, aunque ha estudiado en Salamanca. En el sainete se suceden las bromas contra don Patricio; en primer lugar, la gente se ríe de él cuando pasan por su lado, hecho que también sucede en la comedia *ballet* de Molière:

> (*Sale don Patricio muy bizarro, y ridículo, con peluca de nudos, muy empolvada, y todos mirándole y riéndose*)
>
> **Patricio:** ¿Qué es esto? ¿qué quieren? ¿traigo
> yo sobre mí alguna danza
> de monos? ¡No he visto gente
> más necia, ni chabacana!
> No puedo dar cuatro pasos
> sin hallar estos fantasmas,
> que se ríen, y me siguen:
> esta villa está poblada
> de tontos: ¡ea, caballeros!,
> a su negocio se vayan
> cada uno, y no le estorben,
> ni se rían en la cara
> de nadie; no he visto gente
> tan boba ni mal criada.
> Yo estoy ya dado a patillas,
> y si sube la mostaza
> a las narices, aplasto
> las de todos a puñadas.
> (Librería de Quiroga, Madrid, 1791, 5).

El personaje Luis finge ser un antiguo conocido de don Patricio para ganarse así su confianza; de forma similar ocurría lo mismo en la obra de Molière:

Luis: ¡Qué miro! ¡Feliz encuentro!,
¡llegó la hora deseada!
¡Señor don Patricio Lucas!
Abrazadme camarada
antiguo: pero ¿qué es esto?,
¿parece que vuestra merced me extraña?
Patricio: Yo soy servidor de vuestra merced
Luis: ¿Pues qué, la memoria os falta
del más estimado amigo
que cuenta en toda su casta
la familia de los Lucas?
Daos cuatro calabazadas
en esa frente, veréis
cómo caéis… (7).

Llega a casa de don Brito, padre de Violante, un falso acreedor de don Patricio, que viene a cobrar lo que se le debe. (En *Monsieur de Pourceaugnac* también se le comunica a Oronte las deudas que tiene contraídas su futuro yerno):

Paco: Ochenta mil duros
que el señor debe en Holanda.

Don Brito: ¿Quién?
Paco: Monsieur Patricio Lucas
E dice que busté paca. (10).

A don Patricio Lucas se le acercan dos mujeres que le acusan de haberse casado con ellas; una de las cuales aparece con unos niños de la mano, y dice que su padre es don Patricio. Estos dos hechos ocurren también en *Monsieur de Pourceaugnac*.

Las mujeres son Manuela y Pepa. De Pepa se dice que es extranjera. También intervendrá en este diálogo Violante, quien se enzarza con ambas reclamando

falsamente a don Patricio; de la misma manera, Julie mentía a su padre sobre su amor hacia Pourceaugnac en la comedia *ballet*. También interviene don Brito, quien intenta acallar a Violante. En la obra de Molière también Oronte finalmente intentará disuadir a su hija con respecto a Pourceaugnac:

Manuela: ¿Pues cómo mujer, te atreves
a un caballero, que basta
que esté casado conmigo?
Patricio: Esta es otra que bien baila,
Violante: ¿Cómo es eso? Yo soy sola
su mujer, y aunque volara
todo el mundo, lo ha de ser.
D. Brito: Estate quieta, muchacha.
Violante: ¡Ay, señor ¡¿Que no sabéis
que estoy muy enamorada?
Manuela: Primero, soy yo.
Pepa: E primero
sono yo, y aquesta regaza,
sui filioli; caballeru
moro si lei no mi ampara
ándate a pata, piano,
inclinatis a la pianta,
dil vostro piare.
Chicos: Papá, papá,
papa caritá.
Patricio: Qué papá,
ni que paperos; andad,
hijos de la gran borracha
que os parió, a hacerla carocas.
Pepa: ¡Ah si sapiese sua gracia
ambe sono virtuose,
e ambe due cantarlo e bailan,
e cantante al vostro pare

qualqui cosa![58] (11).

Don Brito cree la burla y deja que se marche don Patricio. Al final, Matías, victorioso, se casará con Violante.

COMENTARIO

Según Cotarelo, el crítico de teatro Napolli-Signorelli mencionó en su *Historia Crítica de los Teatros* del año 1777 que Ramón de la Cruz había traducido la comedia *ballet Pourceaugnac* de Molière; no obstante, don Emilio puntualiza que la atribución del sainete es decisión del crítico italiano (Cotarelo 1899, 401), sin posicionarse al respecto.

Sin embargo, es evidente que Ramón de la Cruz tradujo la comedia *ballet Monsieur de Pourceaugnac* de Molière, porque él mismo así lo confesó en la introducción a su *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas*, I. En efecto, en el prólogo a su obra, el sainetero contesta a las aseveraciones que Signorelli le dirigió en la obra mencionada más arriba. En concreto, el crítico italiano afirma que las fuentes de los sainetes de Ramón de la Cruz procedían básicamente de traducciones del teatro francés.

Efectivamente, Ramón de la Cruz contestará a Signorelli de la siguiente forma: "No me he limitado a traducir", declarando además que, cuando ha traducido, no se ha limitado a "varias farsas francesas particularmente de Molière, como el Jorge Dandin, el matrimonio por fuerza, Pourcegnac, sino también - añade don Ramón - a otros poetas franceses e italianos" (Cruz I, 1786, LVII).

Teniendo en cuenta la afirmación anterior de Ramón de la Cruz, no debería caber ninguna duda acerca de la traducción de la comedia *ballet Monsieur de Pourceaugnac* de Molière por nuestro autor. No obstante, la controversia vendría dada a la hora de discernir cuál de los dos sainetes analizados en párrafos anteriores, *El caballero de Medina* o *Don Patricio Lucas, El caballero de Sigüenza* es la traducción de la obra de Molière, o si ambos sainetes serían, cada uno, traducciones de *Monsieur de Pourceaugnac*.

[58] De este sainete de don Ramón de la Cruz solo he encontrado la impresión adjunta al enlace que muestro debajo del texto. Se trata de la publicación del año 1791 de la Librería Quiroga en Madrid.

Al hilo de este asunto, la investigadora Mireille Coulon va a apostar por *El caballero de Sigüenza*, aclarando en su estudio, "De lo difícil que es devolverle al César de los saineteros lo que le pertenece", que tanto *El caballero de Sigüenza* como otro sainete denominado *Don Patricio Lucas* son la misma obra, y que ambas están basadas en *Monsieur de Pourceaugnac*. Añade Coulon que *Don Patricio Lucas* se imprimió de forma anónima por vez primera en Madrid, en 1791, y en Valencia, por segunda vez, en el año 1811, con el título completo de *Don Patricio Lucas, el caballero de Sigüenza* (Coulon 1996, I. 283). Aclara también que, a falta de otro sainete de Ramón de la Cruz sobre el mismo tema, no se ha descubierto ninguna otra adaptación (I. 283). Sin embargo, Coulon se equivoca porque ya hemos visto que sí existe otro sainete, y es *El caballero de Medina,* que posee las suficientes semejanzas con la comedia *ballet* de Molière como para pensar que es la traducción tan buscada, desde que Signorelli lo mencionara en su libro, y cuya autoría es de Ramón de la Cruz.

En efecto, *El caballero de Medina* está escrito por Ramón de la Cruz, y en este caso hay asentimiento con respecto a su atribución, tanto por el catálogo de la BHM (BHM 1996, 25), como por el catálogo de Fernández Gómez (Fernández Gómez 1993, 117), así como de Coulon (Coulon 1993, 584), que son los catálogos fundamentales para establecer la nómina de los sainetes de Cruz. En cambio, mientras Coulon considera que Ramón de la Cruz escribió *Don Patricio Lucas, el caballero de Sigüenza*, tanto los estudiosos de la BHM (en la relación no aparece) como Fernández Gómez piensan que el sainete es anónimo (Fernández Gómez 1993, 118).

Una vez revisada toda la documentación que existe respecto a los sainetes *Don Patricio Lucas, el caballero de Sigüenza* y *El caballero de Medina* de Cruz con *Monsieur de Pourceaugnac* de Molière, además de mi análisis de los tres textos, me atrevo a considerar el sainete *El caballero de Medina* como traducción abreviada de la comedia *ballet*, que, como ya conocemos, era una de las formas más habituales de traducción de Ramón de la Cruz.

En el caso de *Don Patricio Lucas, el caballero de Sigüenza* se ha visto que, tanto el argumento como las escenas y los personajes, con la sustitución lógica de los nombres de estos, es casi un calco de *Monsieur de Pourceaugnac*, exceptuando la eliminación de la escena con los médicos. Incluso son similares los diálogos con los que intervienen las falsas mujeres del protagonista cuando aparecen para exigir al pobre provinciano sus derechos conyugales; en efecto todos estos personajes se expresan con formas dialectales, en el caso de la obra de Molière, en dialecto picardo, y en el del

sainete de Cruz, con esa jerga extraña en la que habla el personaje Pepa, mezclando palabras medio italianas, medio españolas.

A pesar de ser una traducción tan fiel al original, creo que hay que ser prudente porque existe en el sainete un escollo importante y es la demostración de la autoría de Cruz. Quizás se haría necesario revisar de nuevo los manuscritos de *Don Patricio Lucas, el caballero de Sigüenza*, o buscar en recibos de las compañías de teatro o en los famosos papeles de Barbieri para, si fuera el caso, asignárselo a don Ramón, y me temo que todo ello excedería la competencia de esta tesis.

IV.2. Referencias bibliográficas de los sainetes de don Ramón de la Cruz

A continuación, indico las fuentes bibliográficas de los sainetes citados y analizados en este capítulo. Las referencias bibliográficas básicas las he tomado del Catálogo de Fernández Gómez, anotando y actualizando solo la información de los ejemplares que se encuentran en el catálogo de la BHM, puesto que es una referencia bibliográfica esencial de esta tesis:

El casado por fuerza (Fernández Gómez 1993, 143-144)

MSS

- Tea I-163-25 (dos ejemplares mss.) (BHM 1996, 28)
- 47130 (ITB) S., letra del XIX (copia ms. de la ed. Madrid de 1791)

IMPRESOS:

- Madrid, s.i. [B. Cano], 1791, impreso suelto ese año (BNE, 27425; BHM, 163-25; BUO, P.74; British Library, 1342.F.5.29)
- Madrid, s.i., Quiroga [B. Cano], 1792
- Valencia, Estevan, 1814 (BNE, 27439 y T. 8564; ITB, 59456). E. Ídem
- Valencia, Mompié, 1814
- Barcelona, Juan Fco. Piferrer. s.a. (ITB. 33399; CESXVIII, XXXII.D.24). E. y I. Ídem citados anteriormente
- Madrid, s.i., s.a.
- S.l., s.i., s.a.

- Sevilla, Viuda de Fco. Leefdael, s.a.
- Carmona, Imp. de José Mª. Moreno y Gálvez, 1868. (Montpellier, V.1l642). E. y A. Ídem citados
- Segovia, Imp. José Espinosa, 1820, en la obra *Colección de Sainetes, sacados de varias comedias de J. B. Pocquelin de Molière* (BNE. T.17140)

El casamiento desigual, los Gutibambas y Mucibarrenas (Fernández Gómez 1993, 145-146)

MSS

- Tea 1-163-19 (cuatro ejemplares mss.) (BHM 1996, 28) varias copias antiguas sin año, una con reparto de la Cía. de Juan Ponce, estrenado en 1769 como E. para la comedia de *Andrómeda y Perseo*, junto con el S. *La fiesta de pólvora*. Otra, con censura de 1787 (BHM 1996, 28) E. y A. Ídem (Impr. por Cotarelo)
- BHM, M.66-8, S., con fragmentos musicales, partitura anónima. E. Ídem (Fernández Gómez 1993, 145)

IMPRESOS

- Madrid, s.i. [Benito Cano], 1771 (ITB, 62036)
- Madrid, s.i. [B. Cano], 1792. (ITB, 62029; E. y A. Ídem
- Alcalá, s.i., 1799 (BNE, 15027-4; Valencia, Hemeroteca Municipal, M.G.97-22). E. Ídem
- Valencia, José Ferrer de Orga, 1811 (BNE, 25424; Sevilla, Fac. de Letras, Caja 166-66). E. Ídem
- Valencia, Estevan, 1816 (BNE, T.8564; ITB, 59343). E. Ídem pero carente de la parte musical inicial
- Sevilla, Aragón y Cía., 1816 (BNE, T.25420). E. Ídem
- Valencia, Martín Peris, 1817 (BNE, T.25421)
- Barcelona, Juan Fco. Piferrer, s.a. (Montpellier, V.1l642; ITB, 59516). E. y A. Ídem, ed. de Valencia, Estevan, 1816
- T. I de *Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz*, por Durán, Madrid, Yenes, 1843, 4º (BUO, n.º 315). E. Ídem, ms. de la BHM, sin la parte musical

El plebeyo noble o mamauchi (Fernández Gómez 1993, 521)

MSS

- Tea 1-158-18 (cuatro ejemplares mss.) (BHM 1996, 82), de 1805 y 1830, y Tea 1-211-18 (dos ejemplares mss.) (BHM 1996, 82)
- BNE, 14527-11, S., letra del XIX, fechas de 1807 y 1820. Titulado: *El plebeyo noble, o el Mamauchi*
- BNE, 14132-25, ídem
- ITB, CDLXXXIV-9, S., de 1830
- BHM, M.61-27, S., con fragmentos musicales, partitura anónima; existe el libreto con censura de 1826
- Biblioteca de Catalunya, n.º 2514 (¿obra de Juan de Mata?), también adaptación de Molière, diferente del de Cruz

IMPRESOS

- *Colección de sainetes sacados de varias comedias de J.B. Pocquelin de Moliere*, Segovia, Imp. José Espinosa, 1820 (BNE, T.17140)

El mal de la niña (Fernández Gómez 1993, 406-407)

MSS

- Tea 1-165-48 (cuatro ejemplares mss.) (BHM 1996, 68) (Fernández Gómez 1993, 406)
- Tea 1-211-107 (un ejemplar ms.) (BHM 1996, 68)
- ITB, 47151 copia de ms. de la BHM, 1768, letra del XIX, E. Ídem
- ITB, CDLXXIX, letra del XVIII E. Ídem
- Museo Lázaro Galdiano, ms. 602
- BNE, 14499-32, E. Ídem
- BHM, M.66-6, S., con fragmentos musicales, partitura anónima. Titulado: *El mal de la niña y los médicos*

IMPRESOS

- *Sainetes sacados de varias comedias de J. B. Pocquelin de Molière*, impreso en Segovia, Imp. de José de Espinosa, 1820. (BNE, T.17140)

La muda enamorada (Fernández Gómez 1993, 444)

MSS

- Tea 1-161-42 bis (un ejemplar ms.) (BHM 1996, 72). Anónimo, este ejemplar parece corresponder al año 1774 (Fernández Gómez 1993, 444)
- Tea 1-165-44 (dos ejemplares mss.) (BHM 1996, 72), con censura del 28 y 29 de mayo más el 2 y 3 de junio del año 1762 (Fernández Gómez 1993, 444)
- Tea 1-209-31 (un ejemplar ms.) (BHM 1996, 72). Anónimo (Fernández Gómez 1993, 444)
- BNE, 14529-1, anón., letra del XVIII
- ITB, 83248, letra del XVIII. Ídem, ms. de la BNE
- ITB, CDLXXXI, anón., letra del XVIII, licencia, en Madrid del 27 de octubre de 1791

IMPRESOS

- *Sainetes de Ramón de la Cruz*, estudio preliminar y notas de Mireille Coulon, Taurus ediciones, Madrid, 1985

Las preciosas ridículas (Fernández Gómez 1993, 535-536)

MSS

- Tea 1-159-9 (dos ejemplares mss.) (BHM 1996, 84). Anónimo, aunque con correcciones que parecen de la mano de Cruz (Fernández Gómez 1993, 535)
- Tea 1-209-1 (dos ejemplares mss., un borrador de una adaptación; un impreso) (BHM 1996, 84)
- ITB, 67486, anónimo, de 1767
- ITB, 67271, anónimo, letra del XIX
- BHM, M.62-37, con fragmentos musicales, partitura de Ventura Galán

IMPRESOS

- Valencia, Martín Peris, 1819 (BNE, T.725612; ITB, 35293)
- *Colección de sainetes. sacados de varias comedias de J.B. Pocquelin de Molière*, Segovia, Imp. José Espinosa, 1820 (BNE, T.17140)
- Madrid, Viuda de Cuesta e hijos, 1866

Los fastidiosos (Fernández Gómez 1993, 331)

MSS

- I 6,14. *Olim* M66-3 (autógrafo, 1775) (BHM 1996, 46-47)
- Tea 1-166-3 (dos ejemplares mss.) (BHM 1996, 46-47)
- ITB, 47143, copia del ms. de la BHM, letra del XIX

IMPRESOS

- T. I de *Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz*, por Durán, Madrid, Yenes, 1843 (BOU, II-316)

El caballero de Medina (Fernández Gómez 1993, 117-118)

MSS

- Tea 1-163-18 (cuatro ejemplares mss.) (BHM 1996, 25). S., año 1784 (es el impr. por Cotarelo en el T. I de los S. de Cruz)
- 47127 (ITB) S., letra del XIX (copia ms. de la ed., de Valencia, Estevan, 1816) ídem ed. citada (que coincide con la que editara Durán en los S. de D. Ramón de la Cruz, en el tomo I, p. 61 y ss.)
- M.66-11 (BHM) S., con fragmentos musicales, partitura de José Castel del año 1766 titulado: *El caballero de Medina de Pomar*. Esta partitura no la relaciona la BHM en este apartado

IMPRESOS

- Madrid, s.i. [B. Cano], año 1791 (BHM, Tea 1-163-18 y 203-35; BNE, 25499; BUO, P.74; CESXVIII, XXXII.D.25; British Library, 1342. F.5.24 y 11725.C.21.8)
- Barcelona, imprenta Pablo Nadal, año 1801 (Montpellier, V.11642) ídem anterior
- Valencia, J. Ferrer de Orga, año 1813 (BNE, 15025-5) ídem al ms. de la BHM: Tea 1-203-35
- Valencia, Estevan, año 1816 (BNE, 27435 y T.8563) ídem a la ed., de Barcelona, año 1801

- Barcelona, Juan Fco. Piferrer, s.a. [XIX], nº. 33 (CESXVIII, XXXII.D.24; Montpellier, V.11642). Ídem a la ed., de Madrid, año 1791
- T. II de T. I de *Colección de Sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz*, por Durán, Madrid, Yenes, año 1843, Cruz (BUO, II-316). Ídem ed. de Benito Cano, año 1791
- Se añade por parte de la BHM el ejemplar impreso B 22656,19 (BHM 1996, 25)
- Cotarelo, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo I, Editorial Bailly/Baillière, Madrid, 1915 (p. 143)

El caballero de Sigüenza, don Patricio Lucas (Fernández Gómez 1993, 118-119). La BHM no lo relaciona porque lo considera anónimo. También Fernández Gómez piensa que es anónimo

MSS

- 4064 (BNE) S., para la comedia *El Dómine Lucas*, de Cañizares, año 1773
- 14594 (BNE) S., letra del XVIII, año 1788
- 159-6 (BHM) varios ejemplares, uno con fecha del año 1791
- 83002 (ITB) S., letra del XVIII. Ídem anterior
- M.71-47 (BHM) S., con fragmentos musicales. Esta partitura no la relaciona la BHM en este apartado

IMPRESOS

- Madrid, s.i. [B. Cano], año 1791 (BUO, P.74; BHM, 159-6). Ídem anterior
- Valencia, J. F. de Orga y Cía., año 1811 (BNE, T.8563; BHM, 159-6). Ídem a la ed., ant., de Madrid
- Barcelona, Juan F. Piferrer, s.a., nº 40 (CESXVIII, XXIII. D.24). Ídem ant.

IV.3. Bibliografía de los cuatro capítulos anteriores[59]

IV.3.1. Fuentes Primarias

[59] He englobado aquí la bibliografía de los cuatro primeros capítulos de esta tesis por analizarse, en esencia, el mismo tema: la traducción en España, y también para facilitar su consulta.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo I, Editorial Bailly/Baillière, Madrid, 1915.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Sainetes de don Ramón de la Cruz: en su mayoría inéditos*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo II, Editorial Bailly/Baillière, Madrid, 1928.

De la Cruz, Ramón, *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz, entre los Arcades Larisio,* 10 vols., Imprenta Real, Madrid, 1786-1791.

Molière, Œu*vres Complètes*, Georges Couton (dir.), éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2 vols., Paris, 1971.

IV. 3.2. Bibliografía crítica

Aguilar Piñal, Francisco, "La polémica teatral de 1788", en *Historia y crítica de la literatura española*, IV, Francisco Rico (coord.), *Ilustración y Neoclasicismo*, Primer Suplemento, David T. Gies y Russell Sebold (dir.), Crítica, Barcelona, 1992, pp. 70-77.

Andioc, René y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña siglo del XVIII* (1709-1808), 2 vols., segunda edición, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2008.

Aragón, María Aurora, "Traducciones de obras francesas en La gaceta de Madrid (1790 y 1799)", en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas. Estudios de literatura española y comparada*, Francisco Lafarga (ed.), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 261-269.

Cirot, Georges, "Une des imitations de Molière par Ramón de la Cruz, *Revue de Littérature Comparée*, III (1923), pp. 422-426.

Colección de sainetes sacados de varias comedias de J. B. Poquelin de Molière, Imprenta de D. José Espinosa, Segovia, 1820.

Cotarelo y Mori, Emilio, "Traductores castellanos de Molière", en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, vol. I, Victoriano Suárez, Madrid, 1899, pp. 69-141.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. *Ensayo biográfico y bibliográfico*, Imprenta de José Perales y Martínez, Madrid, 1899.

Coulon, Mireille "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz", *Estudios escénicos*, 21 (1976) pp. 131-147.

Coulon, Mireille, "De lo difícil que es devolverle al César de los saineteros lo que le pertenece", en *Teatro español del siglo XVIII*, Josep María Sala Valldaura (coord.), Universidad de Lleida, vol. I, 1996, pp. 265-288.

De la Cruz, Ramón de la, *Sainetes de Ramón de la Cruz*, estudio preliminar y notas de Mireille Coulon, Taurus ediciones, SA, Madrid, 1985.

De la Cruz, Ramón de la, *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas*, I, Imprenta Real, Madrid, 1786.

De la Cruz, Ramón, *Doce sainetes de Ramón de la Cruz*, Francisco José Gatti (ed.), colección dirigida por Francisco Rico, Labor, Barcelona, 1972.

De la Cruz, Ramón, *Sainetes,* Francisco Lafarga (ed.), Cátedra, Madrid, 2013.

Durán, Agustín, *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz*, Tomo II, Yenes, Madrid, 1843.

García Garrosa, María Jesús "Catalogación de traducciones de dramas franceses" en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Francisco Lafarga (ed.), Universitat de Lleida, 1997, pp. 295-324.

Gatti, José Francisco, "La fuente de *Inesilla de Pinto*", *Revista de Filología Hispánica*, V (1943), pp. 368-373.

Gatti, José Francisco, "Las fuentes literarias de dos sainetes de don Ramón de la Cruz", *Filología*, I (1949), pp. 59-67.

Hamilton, Arthur; "Ramón de la Cruz's Debt to Molière*"*, *Hispania* (California), IV (1921), pp. 101-113. Consultado el 4.3.2015 en American Association of Teachers of Spanish and Portuguese: http://www.jstor.org/stable/331642

Hamilton, Arthur, "Two Spanish Imitations of *Maître Patelin*", *Romanic Rewiew*, XXX (1939), pp. 340-344.

Herrera Navarro, Jerónimo, "Derechos del traductor de obras dramáticas del siglo XVIII" en *La traducción en España (1750-1830)*, Francisco Lafarga (ed.), *Lengua, Literatura, Cultura*, Universitat de Lleida, 1999, pp. 397-405.

Ínsula, *El estado de la cuestión: Don Ramón de la Cruz*, 574, octubre, Madrid, 1994.

Lafarga, Francisco "Ramón de la Cruz y el teatro europeo", *Ínsula*, *El estado de la cuestión: Don Ramón de la Cruz*, 574, octubre, Madrid, 1994, pp.13-14.

Lafarga, Francisco, “Sobre la fuente desconocida de *Zara*, sainete de Ramón de la Cruz, *Anuario de Filología* 3 (1977), pp. 361-371.

Lafarga, Francisco, “Ramón de la Cruz adaptador de Carmontelle”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale*. *Sezione Romanza*, XXIV (1982), pp. 115-126.

Lafarga, Francisco, *Traducciones españolas del teatro francés 1700-1835*, Universidad de Barcelona, 1983.

Lafarga, Francisco, “Traducción y teatro en el siglo XVIII español”, en *Historia y crítica de la literatura española*, IV, Francisco Rico (coord.), *Ilustración y Neoclasicismo*, Primer Suplemento, David T. Gies y Russell Sebold (dir.) Crítica, Barcelona, 1992, pp. 78-83.

Lafarga, Francisco, *La traducción en España (1750-1830) Lengua, Literatura, Cultura*, Universitat de Lleida, 1999.

Lafarga, Francisco y Luis Pegenaute, *Historia de la Traducción en España,* Ambos Mundos, Salamanca, 2004.

Palacios Bernal, Concepción, “Acerca de dos traducciones de *L’ Avare* de Molière en el siglo XIX”, UCM, Madrid, 1997.
https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL9797220153A/33838

Ríos, Juan Antonio, “Catalogación de traducciones de tragedias francesas” en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Francisco Lafarga (ed.), Universitat de Lleida, 1997, pp. 205-234.

Ruiz Álvarez, Rafael, “*El hipócrita* de Molière en la traducción de José Marchena”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-hipcrita-de-molire-en-la-traduccin-de-jos-marchena-1811-0/html/01d5d8ee-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_.

Urzainqui, Inmaculada, “Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor”, en *Traducción y adaptación cultural: España- Francia*, María Luisa Donaire, y Francisco Lafarga (eds.), Universidad de Oviedo, 1991, pp. 623-638.

CAPÍTULO V.- LA DECADENCIA DEL SAINETE

V.1. Testimonios a favor de la realidad de la decadencia del sainete

En el prólogo de *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*, de 1757, Ramón de la Cruz criticaba sin ambages la decadencia del teatro menor que se escribía en su época, denominando a los entremeses de "chuscos, y bufonadas ridículas". Concretamente decía así: "por el lastimoso espectáculo de los sainetes, donde sólo se solicita la irrisión, con notable ofensa del oyente discreto".[60]

También en 1861, Francisco Mariano Nifo, en su publicación satírica *Caxón de sastre*, criticaba esas piezas en decadencia como "desenfado pernicioso de poco decentes travesuras, por no decir de inhonestas malicias que se veía más de bulto [...] en la representación de piezas ridículas, que son los bailes, entremeses y sainetes con que se hace valer en el teatro la diversión".[61]

Otro testimonio coetáneo sobre la decadencia del entremés o sainete es el de Leandro Fernández de Moratín. En efecto, en su "Discurso preliminar a las Comedias" alaba la labor sainetera de Ramón de la Cruz, en oposición a los trasnochados sainetes dieciochescos, destacando de don Ramón sus piezas en un acto, llamadas sainetes, en las que supo sustituir "el desaliño y la rudeza villanesca de nuestros antiguos sainetes y mimetizar las modernas costumbres del pueblo, aunque sin nudo ni desenlace y perdiendo, a veces de vista, el fin moral".[62] Si bien criticaba su falta de adoctrinamiento.

Parafraseando la anterior afirmación de Moratín, una opinión actual autorizada sobre la decadencia del entremés es la de María Francisca Vilches de Frutos, cuando sostiene también en su artículo "Los sainetes de Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la Ilustración", incluido en la revista *Segismundo*, que el antiguo entremés poseía ciertas deficiencias o carencias, cuya suplencia fue la creación de los sainetes de Ramón de la Cruz (Vilches de Frutos 1984, 192).

Otra muestra a favor de la decadencia de los entremeses o sainetes es la del crítico y estudioso del teatro de Ramón de la Cruz, Josep María Sala Valldaura, quien sostiene en su estudio *El teatro en la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de*

[60] *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar*, Madrid, Muñoz del Valle, 1757, p. X y ss.
[61] Francisco Mariano Nifo, *Caxón de sastre*, Madrid, 1761, I, pp. 264-265.
[62] Leandro Fernández de Moratín, «Discurso preliminar a las Comedias», en Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, Obras, B. A. E. II, Madrid, Atlas, 1944, p. 317.

Thalia, que el término entremés, que convivió mucho tiempo con el de sainete, poco a poco se consideró una composición de bajo interés, hasta que se produjo un desplazamiento de la sinonimia entremés/sainete, en favor de este último, muchas veces denominado nuevo sainete. En efecto, el entremés quedaría relegado, como composición entremesística más simple, a los entremeses de Trullo, que se representaban en las jornadas primera y segunda de la comedia, mientras que el nuevo sainete ocuparía las jornadas tercera y cuarta. Añade Valldaura que en las dos últimas décadas del XVIII esos entremeses vulgares serán sustituidos por tonadillas (Valldaura 1994, 7). Aclara también Valldaura que las características de los entremeses de Trullo eran las siguientes: se trataría de piezas anónimas de principios del XVIII, que fueron reeditadas de forma multitudinaria, a pesar de su escasa calidad, y que posteriormente estos entremeses quedarían englobados en el teatro de títeres (31).

Dedica Emilio Cotarelo un capítulo de su libro *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas* en el vol. I, del año 1911, a la decadencia de los entremeses, en donde aclara que el entremés se había despojado de su ironía, de su naturaleza satírica para convertirse en algo grotesco y chocarrero, en donde ya no se percibía esa sutilidad cómica**.** Tampoco perviven, según don Emilio, el lenguaje vivo y chispeante, ni la versificación armónica de que hacían gala. Además, las situaciones que se plantean en el entremés de los primeros años del siglo XVIII son exageradas e inverosímiles, utilizando medios basados en la desproporción y en lo sobrenatural. Matiza también Cotarelo que el entremés fino y aceptable fue decayendo de forma simultánea junto con el baile para realce de la mojiganga y de la farsa grosera, en donde la poesía de la fábula queda en un plano secundario (Cotarelo 1911, CXVII-CXVIII). Don Emilio nos ilustra sobre esa clase de entremeses que supusieron el colofón a los entremeses tradicionales. En efecto, explica Cotarelo que, en relación con los entremeses de "Trullo", ese nombre proviene de la corrupción de la palabra "Tulio", que designaba el nombre del protagonista de la pieza, quien es un bribón y un ladrón, con desenlace a base de golpes y porrazos de unos contra otros. Cotarelo también piensa que resulta increíble que algo tan necio como este tipo de entremés fuese tantas veces refundido y representado en la escena madrileña (CXXXVIII).

V.2. Testimonios en contra del fenómeno de decadencia del sainete

Sin embargo, Emilio Palacios Fernández, en el capítulo II sobre el teatro menor en España, incluido en el tomo II de *Historia del Teatro en España*, páginas 57-345, no

habla de decadencia del teatro menor, sino de la transformación de que fue objeto en el siglo XVIII, con la incorporación de una nueva ideología. En efecto, para Emilio Palacios, el teatro menor no decayó porque el público le prodigaba atenciones que se manifestaban en la asistencia masiva a los teatros (Palacios 1988, 63).

Además, Emilio Palacios señala la continua aceptación del público de esos espectáculos menores, y, por lo tanto, contradice la postura de Cotarelo al negar que los entremeses hubiesen caído en lo grotesco y lo chocarrero (Palacios 1988, 141).

No obstante, a mi juicio, parece poco consistente esa afirmación, porque Emilio Palacios añade que el estudioso musical José Subirá habla en su libro *La tonadilla escénica*, en el primer tomo y en la página 174, que existió un Memorial de los teatros madrileños en el que los directores de los mismos, al comienzo de la temporada del año 1780, pidieron suprimir los entremeses indecorosos tradicionales, es decir, aquellos que se programaban tradicionalmente en el entreacto entre la primera y la segunda jornada, insistiendo en que fuesen sustituidos por una tonadilla, para representarse después los sainetes en el segundo intermedio. En efecto, Emilio Palacios confirma, que, a partir de ese año (1780), se suprimirán los entremeses antiguos para sustituirlos por una tonadilla entre el primero y el segundo acto, implantándose el sainete entre el segundo y el tercer acto (Palacios 1988, 280 y 283). Desde mi punto de vista, el hecho de que los directores de los teatros demandaran la prohibición de esos entremeses indeseables suma puntos a la teoría de la decadencia de los entremeses, porque los directores de las compañías de teatro jamás irían en contra de los deseos del público, que son los que realmente sustentan sus negocios.

En la revista *Ínsula*, concretamente en el número 574, se dedica un monográfico a nuestro autor, titulado "El estado de la cuestión: Don Ramón de la Cruz". En el estudio "Las formas del teatro breve en el contexto de la función teatral en el siglo XVIII" de Emilio Palacios Fernández, incluido en *Ínsula*, el estudioso sigue insistiendo en su teoría acerca de que no hubo decadencia del teatro breve en la España del siglo XVIII, en donde afirma de nuevo que, en contra de la opinión de Emilio Cotarelo, las piezas de teatro breve, lejos de estar en decadencia a comienzos del XVIII, van a adquirir una importancia capital en la animación de la nueva función teatral.

Habla también del "gracejo y de la sal gorda" que impregnaban los entremeses o sainetes y que el público los aceptaba de buen grado (Palacios 1994, 15).

Javier Huerta Calvo corrobora asimismo las afirmaciones de Emilio Palacios, al afirmar que el entremés, junto a las otras modalidades del teatro breve español como el

baile, la loa, la jácara y la mojiganga, llegarán a los albores del siglo XVIII en pleno auge con la total aceptación del público. Y para mayor realce de su opinión, cita a los entremesistas del dieciocho como José de Cañizares o Antonio de Zamora.

El profesor Huerta también menciona muchas publicaciones existentes de colecciones de entremeses, como los tres volúmenes de *Alegría cómica* (1702), en Zaragoza, de Francisco de Castro, entremesista del XVIII, así como *Entremeses de diferentes autores*, aparecido en Sevilla (1722), con entremeses de Benegasi, Luján, y Avellaneda, entre otros (Huerta Calvo 1994, 12). El investigador incluso incorpora, en su defensa del entremés dieciochesco, la influencia de Luis Quiñones de Benavente (Huerta Calvo 1994, 12), sin escapársele al profesor Huerta Calvo que Quiñones de Benavente fue un dignísimo e importante entremesista del XVII pero que, en mi opinión, no fue Quiñones precisamente el responsable de la decadencia del entremés de la que estamos hablando.

Particularmente pienso que sí hubo decadencia literaria en los sainetes, a pesar de que el público asistiera en masa a su representación en los teatros, como asegura Emilio Palacios, por lo que procedo a continuación a desarrollar argumentos a favor del declive de estos.

En una obra más reciente dirigida por Huerta Calvo en el año 2008, titulada *Historia del teatro breve en España*, existen matizaciones con respecto al objeto de este capítulo, que, desde mi punto de vista, se inclinan más hacia el ocaso del antiguo entremés. En primer lugar, el profesor Huerta Calvo menciona que Emilio Cotarelo dijo que en el entremés *Los relojes*, su autor, Fernando de Ludeña, entremesista del XVII, comenzó a utilizar metáforas y símbolos de mal gusto, de los cuales los entremesistas de épocas posteriores abusaron (Huerta, 2008, 217).

En el mismo volumen del año 2008 se incluye el estudio de Fernando Domenech Rico, titulado "El arte escénico en el siglo XVIII". En él, su autor afirma que la mayor diferencia del teatro breve entre los siglos XVII y XVIII tiene como punto de partida la evolución de las piezas tradicionales, pero inmersas en un espíritu totalmente diferente, lo que dará lugar al surgimiento de dos nuevos géneros: el sainete y la tonadilla (Domenech Rico 2008, 529). Este investigador añade que los entremeses desaparecerán de la escena española a partir del año 1780, bajo demanda de los propios cómicos, recogida esta en un Memorial, como ya sabemos, en donde los directores más importantes de las compañías de teatro madrileñas, Manuel Martínez y Juan Ponce,

pedirán a la Junta de los Teatros que retiren los "entremeses comunes y cartilleros" (529).

Domenech, contrario a la opinión de Emilio Palacios, afirma que el público había dejado de tener interés por los viejos entremeses, y, por lo tanto, a los cómicos no les compensaba representar esas piezas. En conclusión, la aceptación de la Junta de los Teatros a las demandas y pretensiones de los dueños de las compañías supuso la muerte del entremés (529).

No obstante, en el mismo compendio de Huerta Calvo del año 2008, hay un estudio de Emilio Palacios Fernández titulado "La teoría dramática", en donde su autor realiza diversas matizaciones a sus afirmaciones anteriores relativas al ocaso del entremés. Efectivamente, allí Emilio Palacios reconoce la decadencia del entremés en el siglo XVIII, después de su época de esplendor barroca, cuando dice que este entremés es una fórmula caduca (Palacios 2008, 549). Aclara Palacios que, como características de esos entremeses trasnochados destacan la manifestación corporal y la comicidad, con sesgos plenamente carnavalescos, en donde el sexo, la burla y lo escatológico van a ser la norma (544-550). Además, Emilio Palacios añade que de entre las nuevas formas del teatro breve dieciochesco destaca el sainete, cuyo verdadero renovador fue Ramón de la Cruz, tanto de los viejos entremeses como de los sainetes ya incipientes (566).

Continuando con esta afirmación de Palacios, Sala Valldaura, que también colaboró en ese compendio del año 2008, asegura que Cruz no solo se distanció de los entremeses de aporreo final, sino que los dotó de una moralización de la que carecían en origen, convirtiéndolos en un reflejo de la realidad, al acercarlos a la sátira de costumbres (Valldaura 2008, 701-705).

Otro autor que también estaría de acuerdo con el ocaso del antiguo entremés de fines del XVII y comienzos del XVIII es Abraham Madroñal, quien, en su estudio dedicado a Quiñones de Benavente, afirma que en la segunda mitad del XVII despuntaban los últimos grandes entremesistas, como Calderón, Moreto o Jerónimo de Cáncer, hasta su posterior declive y su transformación en el sainete dieciochesco (Madroñal 2008, 230). Parece que también, según Madroñal, la labor inestimable de Quiñones de Benavente permitió que el sainete se despojara de su desenlace a palos para incorporar un final agradable y musical a base de bailes y que, aunque Benavente no fuese el creador de esa nueva tendencia que perdurará en el XVIII, sí será el primero en generalizarla (Madroñal 2008, 230).

Por todo lo anteriormente expuesto, vemos que las posturas que, en principio se mantenían más inamovibles con respecto a la decadencia del entremés de fines del XVII y comienzos del XVIII, pertenecientes sobretodo a los profesores Huerta Calvo o Emilio Palacios, con posterioridad se percibe que, con las matizaciones que he querido reflejar en los párrafos anteriores, la tendencia general actual es la de considerar la decadencia del antiguo entremés en favor de un género menor nuevo: el sainete dieciochesco.

V.3. Características generales de la decadencia de los entremeses de fines del XVII

Emilio Cotarelo describe claramente cuáles eran las características esenciales de esos entremeses decadentes. En primer lugar, sobresale fundamentalmente en esas piezas su excesivo prosaísmo, con asuntos vulgares o triviales, llenos de frases y giros plebeyos con equívocos groseros, así como alusiones a las cosas y operaciones más viles de la vida ordinaria, dolencias repugnantes o instintos bestiales. El lenguaje es también chocarrero y adaptable, según el asunto de cada pieza y los personajes que allí intervienen. Así, por ejemplo, los escolares, sacristanes, médicos y letrados tienen un discurso plagado de apotegmas y sentencias latinas hasta llegar, en la última época, a un mal gusto extremado. Ejemplos de entremeses en donde se perciben claramente las características anteriores son: *El mico*, *El médico*, *La morcilla*, *El parto de Juan Rana*, *El cochino y el puerco de San Antón* y *El trullo*. Este último sainete o entremés fue tan famoso que después su título derivará en el nombre común o genérico con que serán conocidos este tipo de entremeses obscenos, como hemos visto, denominados entremeses de Trullo (Cotarelo 1911, CLV).

Añade don Emilio que la frase “acabar en palos como entremés” provendría de piezas sin asunto ni unidad, dado que se trataba de episodios desligados cuyo único vínculo se lo otorgaba el personaje principal. Estos entremeses podían aumentar su duración o reducirse a voluntad cuando no se sabía cómo finalizarlos, y entonces, como pretexto, se fingía una disputa en donde los actores aparecían en escena golpeándose.

Esta característica de los apaleamientos -aclara Cotarelo- era típica de los *exordia* romanos, en donde el instrumento que se utilizaba para apalearse se llamaba

matapecados (CLVI), otra característica reminiscencia clásica en la naturaleza de los entremeses.

V.4. Entremesistas de la época de la decadencia de los entremeses

Emilio Cotarelo justifica lo que él ha llamado el periodo de decadencia del entremés, analizando la nómina de autores que los escribieron durante ese tiempo. A continuación, procedo a realizar un resumen de ellos, basándome en su libro del año 1911, junto con otros estudiosos del tema que señalaré seguidamente.

Francisco de Castro sería, por el número de entremeses escritos, el primer entremesista de este periodo de decadencia. Era cómico de profesión y, según Emilio Cotarelo, sus entremeses no serían muy relevantes (CXVIII y ss.).

Otro autor de este periodo es Hoz Mota. De sus entremeses solo se conocen dos, a los que Cotarelo, no obstante, tilda de excelentes. El primero se titula *El invisible*, y es una adaptación de un paso de Lope de Rueda; el segundo, *El baile de los toros de Alcalá*, entremés de costumbres madrileñas (CXXI). Sin embargo, Rafael Martín Martínez añade en su estudio "Los autores y las obras", inserto en *Historia del teatro breve en España*, que en el entremés *El invisible* de Hoz Mota se utilizan los elementos de los entremeses de "Trullo", como por ejemplo el apaleamiento al marido burlado (Martín Martínez 2008, 674).

Otro autor de los llamados decadentes es Benegasi, de quien nos comenta Martín Martínez que su autor, en *Los enjugadores* (1722), trata el tema de una mujer promiscua que se enamora de un sacristán, de un barbero, de un sargento y de un boticario, y cuyo desenlace es que tres de los pretendientes aporrearán al padre de la novia y al novio elegido, porque la mujer finalmente se decanta por el sargento (676).

Siguiendo la nómina de autores de los considerados decadentes, Martín Martínez incluye también a Torres Villarroel, quien escribió el entremés *El estudiante* (1739), ejemplo de desfile de personajes groseros y gorrones, y también *El duende* (1732), en donde una mujer y su amante engañan al marido de esta a base de burlas y golpes (682-683).

En la misma línea de excepcionalidad en esa época de decadencia de los últimos años del XVII y comienzos del XVIII citada anteriormente en el caso de Hoz Mota, Cotarelo afirma que la labor entremesil de Antonio de Zamora es, con mayor motivo, mucho más relevante. En efecto, Zamora fue autor de unos trece entremeses, destacando

dos por su excelencia: *Los gurruminos* y *Las gurruminas*. En el primero, el tema gira en torno de unos maridos que dejan mandar a sus mujeres en casa, y en el segundo, se cuenta que una alcaldesa critica a aquellas mujeres que se entremeten en los asuntos de los hombres (Cotarelo 1911, CXXII).

No obstante, Rafael Martín Martínez señala que la loable labor entremesista de Antonio de Zamora no se vio libre de esa tendencia perniciosa del entremés decadente, cuyo desenlace es a palo limpio; se trataría de *El hechizado por fuerza* y de *Las bofetadas* (1701), en donde los personajes, al final del entremés, se insultan y se golpean (Martín Martínez 2008, 655).

Emilio Cotarelo afirma sobre el dramaturgo Agustín Moreto que fue un mordaz entremesista (nueva excepción por su parte a la nómina de los entremesistas decadentes), quien compuso un entremés muy destacable de costumbres teatrales titulado *El vestuario* (Cotarelo 1911, XCIV).

En cambio, Cotarelo ejemplifica bien la decadencia de los entremeses cuando menciona los de Juan Bautista Arroyo y Velasco como muy extravagantes, en donde, por ejemplo, los temas que se tratan en *El muerto antes de morir* no son asuntos típicos de entremés, sino de novela, o como también, en *La casa de los locos de Zaragoza* que posee elementos muy excéntricos (CXXIV).

En relación con Juan de Agramont y Toledo, Emilio Cotarelo lo califica de poeta oscuro de la primera mitad del XVIII. Sin embargo, destaca en él el mérito de haber intentado convertir los entremeses en obras más extensas, tentativa que posteriormente Ramón de la Cruz consolidará en sus sainetes. También Agramunt se inspira, como Cruz, en la realidad para describir en sus piezas las costumbres de su tiempo, como por ejemplo en *Lo que pasan los maridos*, en donde se critican ciertos tipos de mujeres: la amiga de las galas, la de las visitas, las locas por los coches, y las vanidosas. Este autor llama a sus obras sainetes, denominación que ya iba prevaleciendo frente al nombre tradicional de entremés (CXXV).

Rafael Martín Martínez confirma la importante labor de Juan de Agramont y Toledo para la conversión del antiguo entremés en el sainete moderno, a pesar de que este autor escribió algunos sainetes en donde desarrollaba un lenguaje soez, como es el caso de *Los gustos de las mujeres*, en donde se utiliza la siguiente frase: “Los maricones maridos, descendientes de Babieca”; de la misma manera, en el sainete *El capital de la boda*, un escribano golpeará a todo el mundo (Martín Martínez 2008, 693-694).

Rafael Martín Martínez añade que el año 1761 fue el del estreno de *El desafío sin armas* de Juan Agramont que marcaría el ocaso del género entremesil (696).

Parece claro que este estudioso divide la obra de Juan de Agramont y Toledo, discriminando entremeses de sainetes, al tomar como punto de partida la pieza *El desafío sin armas* del año 1761, de la que se acaba de hacer mención, que supuso el fin del género y que, aunque no coincidente en cronología, sí lo es en diferencia de género. Así, destaca Martín Martínez lo que él clasifica como sainetes, diferenciándolos de los entremeses tradicionales, los siguientes títulos: *El que mañas ha tarde o nunca las perderá* del año 1757, en donde los personajes llevan los nombres de los actores, así como también el fin de fiesta *La divina Filotea* (1756) (697-698).

Otro de los testimonios sobre los ejemplos de entremesistas responsables de la decadencia de los entremeses es el de Jerónimo Herrera Navarro, quien afirma en su estudio "Saineteros ilustrados" que el actor y autor de piezas breves Moncin, junto a Comella, José Concha, y Rodríguez Arellano, fueron considerados por Leandro Fernández de Moratín corresponsables del mal gusto que imperaba en el teatro de la época (Herrera Navarro 2008, 745).

V.5. Entremeses del siglo XVII en los que se perciben esas características decadentes

El entremés *La sacristía de Mocejón*, entremés anónimo - afirma Cotarelo - es bastante irreverente. El argumento trata sobre la elección de un sacristán, y para ello se presentan diversos candidatos. Será el sacristán Badulaque quien consiga el puesto, a pesar de expresarse de la siguiente manera: "Venid acá, brujarronas/ ya que os ponéis tanto afeite/ ¿por qué no tenéis cien curas? que os retocen siempre alegres" (Cotarelo 1911, 61).

El siguiente entremés, sacado de un cuento de Boccaccio, y del que, no obstante, Cotarelo afirma que tiene letra del siglo XVI, se titula *Entremés de un viejo que es casado con una mujer moza*. En este entremés delirante, el protagonista y marido de la joven tiene que partir de viaje y dejará a su mujer al cuidado de un bobo porque teme que cometa adulterio con un licenciado del que Chuzón, otro bobo, es su alcahuete. Estas son las palabras del viejo:

¡Mal haya el hombre, malhaya el hombre que siendo viejo se casa con mujer loca y moza, y malhaya el hombre que tiene mujer moza y hermosa y consiente que médico mozo le tome el pulso! (La mujer del viejo también se condenará diciendo): ¡Plegue a Dios que la que moza y hermosa y se casa con un viejo como este, que mal haya y mal tenga y mal le venga! (Cotarelo 1911, 62).

No resultaría improbable que Molière conociera la trama de este entremés también de su fuente original, Bocaccio, para elaborar aquellas *petites pièces* en donde se censuran los matrimonios desiguales, como en *Monsieur de Pourceaugnac, Georges Dandin* o en *La Jalousie de Barbouillé*.

El siguiente es un entremés sin título, cuyo protagonista es un sacristán, y que, en opinión de Cotarelo, es del siglo XVI. Se trata de una pieza bastante grosera también. He elegido el siguiente extracto, en donde el sacristán dice a su amante: "bésote las manos y la boca y los cabos de la toca, bolota, pelota, de fidibus tarcota" (Cotarelo 1911, 72). En otro momento del entremés, el sacristán también le comenta a la mujer: "No estarás sola; que yo estaré contigo y no haré sino voltearte como campana, y los pies cara arriba y la cabeza abajo" (Cotarelo 1911, 73).

El hospital de los podridos es un entremés anónimo del año 1617 (Cotarelo 1911, 94). En ese hospital al que alude el título ingresan a los podridos, acepción que en la época designaba a los envidiosos, o a aquellos que criticaban los defectos de los otros. Cierta lección moral se desprende de este entremés cuando se afirma que: "No se pudra nadie de lo que los otros hacen / Dejemos a cada uno viva en la ley que gustare" (Cotarelo 1911, 98). Esta pieza recuerda también al sainete de Ramón de la Cruz *El hospital de la moda*, en donde su autor critica los males que aquejan a su siglo.

En el entremés *El Doctor Rapado*, escrito por el licenciado Pedro Morla en el año 1636, el protagonista es un médico que tiene un discurso en latín macarrónico, y que utiliza remedios ridículos para curar a los enfermos. Además, él mismo se considera un asesino de todo el pueblo, porque, según sus propias palabras, cobra dinero de todos a los que mata (Cotarelo 1911, 216-217).

V. 6. Entremeses decadentes de la primera mitad del XVIII

En el entremés *Los amantes a oscuras*, Aldonza, la protagonista, tiene cinco amantes: un sacristán, un médico, un crítico, un alguacil y un valiente. En *El doctor*

simple, un criado se hace pasar por su amo médico recomendando disparatados remedios. En *El doctor Chamorro* se destacan los nombres de los médicos: Chanflón y Carlini. La anterior pieza está escrita a imitación de las farsas que representaban los Trufaldini, compañía de teatro que estaba de gira por España en aquellos años. Según Cotarelo, el asunto de *El doctor Chamorro* es soso y necio y los latinajos que utilizan los médicos son muy burdos (Cotarelo 1911, CXXXVI).

V.7. BIBLIOGRAFIA

Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid, 1965.

AA.VV., *El estado de la cuestión: Don Ramón de la Cruz*, 574, monográfico de *Ínsula*, octubre, Madrid, 1994.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses. Loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Marcelino Menéndez Pelayo (dir.) vol. I, ed. Bailly/Baillière, Madrid, 1911.

Doménech Rico, Fernando "El arte escénico en el siglo XVIII", en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 519-542.

Herrera Navarro, Jerónimo, "Saineteros ilustrados", en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 801-816,

Huerta Calvo, Javier, "Ramón de la Cruz y la tradición del teatro cómico breve", en *Ínsula*, 574, *El estado de la cuestión: Don Ramón de la Cruz*, Madrid, octubre, 1994, pp. 12-13.

Huerta Calvo, Javier, *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Iberoamericana, Madrid, 2008.

Huerta Calvo, Javier, "En la prehistoria del teatro breve", en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 121-138.

Madroñal Durán, Abraham, "Quiñones de Benavente", en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 225-248.

Martín Martínez, Rafael, "Los autores y las obras", en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 650-699.

Palacios Fernández, Emilio, "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)", en *Historia del teatro en España*, tomo II, José María Díez Borque (dir.), Taurus, Madrid, 1988, pp. 57-345.

Palacios Fernández, Emilio, "Las formas del teatro breve en el contexto de la función teatral en el siglo XVIII", en *Ínsula*, 574, *El estado de la cuestión: Don Ramón de la Cruz*, Madrid, octubre, 1994, pp. 15-16.

Palacios Fernández, Emilio, "La teoría dramática", en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 547-585.

Sala Valldaura, Joseph María, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII: la Mueca de Talía*, Universidad de Lleida, 1994.

Sala Valldaura, Joseph María, "Ramón de la Cruz", en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 699-728.

Vilches de Frutos, María Francisca, "Los sainetes de don Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la ilustración", *Segismundo, revista hispánica de teatro*, 18, 39-40 (1984), pp.: 173-193.

Edición digitalizada del sainete *El caballero de Sigüenza* por la biblioteca de la Universidad de Oviedo:

http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/2740/1/1094137.pdf

CAPÍTULO VI. - FUENTES BILIOGRÁFICAS DE RAMÓN DE LA CRUZ Y DE MOLIÈRE Y ESTUDIO COMPARATIVO DE COMEDIAS DE SENDOS AUTORES

VI.1. **Don Ramón de la Cruz**: reflexiones iniciales. La fundamental labor bibliográfica de la Biblioteca Municipal

Quiero destacar por su gran interés bibliográfico la labor de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM) en la recopilación, el estudio y la catalogación de los sainetes de Ramón de la Cruz. En efecto, esta institución realizó en el año 1996 un catálogo de las obras de don Ramón, con motivo del 200 aniversario de su muerte, cuyo libro titulado *Ramón de la Cruz en la Biblioteca Municipal: materiales para su estudio* es un referente bibliográfico en la obra de nuestro ilustre sainetero. El estudio se basa en los 167 autógrafos, entre otras piezas, que se encuentran en un fondo dramático y musical procedente de los archivos de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe, custodiados desde el año 1860 en el Archivo de la Villa y que, finalmente, en 1898, por falta de espacio suficiente, dio traslado su entonces director, Carlos Cambronero, a la antigua sede de la biblioteca, sita en la plaza Dos de Mayo. En el catálogo se explica que fue el actor Ramón de Guzmán quien donó a la institución en el año 1884 la cantidad de 615 sainetes y 46 comedias en copias manuscritas. De entre esos 615 sainetes, 93 pertenecen a Ramón de la Cruz (BHM 1996, 9-10).

Es importante aclarar que la Biblioteca Histórica realizó su primera catalogación general, impresa en el año 1901, y completada con tres apéndices más en el año 1906 de todos esos fondos, incluidas las obras de Ramón de la Cruz con una reseña significativa. En ese momento, ya se inventariaron hasta 153 autógrafos dentro de las piezas de Cruz, que fueron separados en legajos originales y encuadernados en diez volúmenes. Como característica general de ese inventario de las obras de don Ramón, todos los autógrafos no están firmados, pero sí rubricados, añadiendo debajo de la rúbrica el título de la obra, el género al que pertenecía, así como la ocasión o la razón por la cual se escribió o se representó tal o cual pieza. Además, para la laboriosa labor del cotejo de los autógrafos, la BHM también tuvo en cuenta las copias manuscritas de obras de Cruz realizadas por otros autores, en donde se perciben en sus márgenes las acotaciones de puño y letra de Ramón de la Cruz. Por lo tanto, a esos 153 autógrafos iniciales, se añadirán 14 más, con un total, como se señala en el primer párrafo de este capítulo, de 167, recogidos en el catálogo de 1996.

Se reconoce desde la Biblioteca que la labor de identificación de esos autógrafos pertenecientes a 14 sainetes adicionales se ha logrado gracias a la obra de don Emilio Cotarelo, *Ensayo biográfico y bibliográfico de Ramón de la Cruz* (1899), porque Cotarelo realizó un gran trabajo de catalogación de la obra de don Ramón, con una relación alfabética de las comedias del sainetero, en cuyas entradas se indica la fecha de composición o de estreno, el número de personajes, así como también el fondo o colección en donde se encuentran.

En el prólogo se señala también que la mayoría de las comedias descritas por Emilio Cotarelo se encuentran en la misma Biblioteca Municipal (BHM 1996, 10-11).

El criterio establecido para determinar el título y el género de los sainetes de Ramón de la Cruz se basa en los manuscritos autógrafos, como fuentes primarias. En el caso de no existir autógrafo, el título y el género del sainete se toma del ejemplar impreso, o de aquel que más se prodigue en las copias manuscritas no autógrafas (BHM 1996, 12). Para los originales que no van rubricados, los catalogadores de la Biblioteca han tenido que discernir y comparar la escritura de los firmados con los que carecen de firma (BHM 1996, 11).

Existen en la obra de Cruz y, en concreto, en sus sainetes muchas variantes de título. La regla que se sigue desde la Biblioteca (solo de sus propios fondos) para identificar un mismo sainete de entre diversos títulos, es la siguiente: aquellos títulos unidos mediante la conjunción disyuntiva "o" es admitido como perteneciente al mismo sainete. Sin embargo, no se considera como variante de título aquellos separados con la conjunción copulativa "y", excepto si ese título apareciese como independiente en algún sainete de alguna otra biblioteca (BHM 1996, 12).

Por último, para la localización de los sainetes en la Biblioteca se cuenta con dos signaturas: la primera se señala con la inicial I, indicándose además el año, si así consta, junto con la signatura antigua (*Olim*). La segunda signatura engloba los ejemplares de la Colección de Teatro (la mayoría), colección a la que pertenecen los fondos propios de la Biblioteca, apareciendo tras la abreviatura Tea-1 (ms. original, copia, edición impresa suelta o desgajada de la obra). Los fondos que carecen de número y guion (-1) tras la abreviatura Tea proceden de una incorporación más tardía, ya en la época de Cambronero. Las letras mayúsculas B, C, M, MA, etc., indican que las piezas en cuestión proceden de otras colecciones (obras impresas publicadas individualmente) (BHM 1996, 12).

En la Biblioteca Histórica Municipal se encuentran los fondos más ricos que existen de la obra de Cruz, manuscritos incluidos, como por ejemplo los de los siguientes sainetes: *La bella madre*, *El casado por fuerza*, *La caza de las lindas*, *Los despechados*. *La maestra de niñas*, *Las preciosas ridículas*, etc., así como estudios digitalizados y ediciones de las obras de nuestro autor, además de bastantes partituras de la música de muchos sainetes.

El estudio de las fuentes primarias de los sainetes de Ramón de la Cruz ha sido facilitado por la labor de digitalización de sus obras por la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, así como por el sitio web Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_de_la_cruz, en donde existe además una página del autor con la catalogación de sus obras, así como estudios sobre corpus y la edición de multitud de sainetes, ya sueltos, ya en colecciones del corpus de Cruz. Este es el caso de una obra muy especial: la que su mismo autor dio a la estampa con el patrocinio del Ayuntamiento de Madrid. Tal edición, cuyo título es *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de Ramón de la Cruz* (1786-1791), consta de diez tomos, en los que don Ramón lleva a cabo una estricta selección de sus sainetes: solo 66 de los 340 que Mireille Coulon declara de certera atribución a Ramón de la Cruz (Coulon 1993, 531). Se trata de una limitada muestra de los mismos, dado que el corpus de sainetes fue su obra más extensa. De ello se deduce la multitud de piezas de este tipo de Ramón de la Cruz que permanecieron inéditas durante el siglo XX y aún en la actualidad.

Considero también como fuente primaria el volumen *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. *Ensayo biográfico y bibliográfico* (1899), ya mencionado en capítulos anteriores, de Emilio Cotarelo, ensayo de obligada referencia sobre la obra de Cruz, que fue de primordial importancia para la catalogación actual de sus sainetes. Si bien en ciertos aspectos se considera superado, sobre todo por las ediciones modernas de los siglos XX y XXI, es preciso partir de esta obra para acometer cualquier trabajo sobre nuestro autor.

Otra fuente primaria, también de Emilio Cotarelo, es *Sainetes de don Ramón de la Cruz: en su mayoría inéditos* en sus dos tomos (1915, 1928).

Para la relación de las fuentes primarias y secundarias, tanto de la obra de Ramón de la Cruz como de la de Molière, me he servido de los catálogos al efecto de la BHM, así como también de la catalogación efectuada por la BNE, donde encontramos obras diferentes.

VI.1.1. **Fuentes Primarias. Ediciones**

1.1.1. Ediciones en el siglo XVIII

De la Cruz, Ramón, *Teatro o Colección de los Sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz, entre los Arcades Larisio*, Madrid, Imprenta Real, 1786-1791, 10 vols.

Suscripción al teatro o Colección de los sainetes y demás obras dramáticas de don Ramón de la Cruz y Cano, [s.n.], [s. l.], 1785?].

Colección escogida de sainetes modernos: que contiene cuarenta sainetes, Imprenta de Juan Francisco Piferrer, Barcelona, [ca. 1790].

1.1.2. Ediciones en el siglo XIX

Colección de sainetes sacados de varias comedias de J. B. Poquelin de Molière, Segovia, 1820.

Durán, Agustín, *Colección de sainetes, tanto impresos como inéditos, de D. Ramón de la Cruz,* con un discurso preliminar de D. Agustín Durán, y los juicios críticos de los Señores Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzenbusch, 2 vols., Yenes, Madrid, 1843.

Sainetes escogidos de D. Ramón de la Cruz, Medina y Navarro, 3 vols., Madrid, ca. 1874.

Sainetes; D. Ramón de la Cruz, Aribau y Cª, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1877.

Sainetes de D. Ramón de la Cruz, ilustración de José Llobera [y A. Lizcano], Biblioteca Arte y Letras, 2 vols. Barcelona, 1882.

Sainetes de D. Ramón de la Cruz, prólogo de Feliu y Codina, ilustración de D. José Llobera, E. Doménech y Cª. "Biblioteca Artes y letras", 2 vols. Barcelona, 1882.

Teatro selecto de Don Ramón de la Cruz. Colección completa de sus mejores sainetes, precedida de una biografía por Roque Barcia, ilustrada con láminas-acuarelas por Manuel Cubas y José María Faquineto, Madrid, 1882.

Sainetes, *Don Ramón de la Cruz*, [s.n.], El Progreso Editorial, Biblioteca Universal 133, Madrid, 1893.

Cotarelo y Mori, Emilio *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. *Ensayo biográfico y bibliográfico* (1899).

1.1.3. Ediciones en el siglo XX

Homenaje del Ayuntamiento de Madrid a D. Ramón de la Cruz con motivo de la colocación de una lápida conmemorativa en la casa donde vivió y murió aquel ilustre sainetista, Madrid, s. n., 1900.

Sainetes inéditos de Don Ramón de la Cruz existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid y publicados por acuerdo del Excelentísimo Ayuntamiento de esta Villa, Imprenta Municipal, Madrid, 1900.

Sainetes de D. Ramón de la Cruz, La Novela Ilustrada, Madrid, ca. 1900.

Sainetes, col. "Biblioteca Universal", XXXV, Perlado, Páez y Cía., suc., de Hernando, Madrid, 1903.

Las castañeras picadas, La casa de tócame Roque, La Plaza Mayor [y otros sainetes], La Novela Ilustrada, Madrid, 1905.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomos I y II, Editorial Bailly/Baillière, Madrid, 1915-1928.

La pradera de San Isidro, Las castañeras picadas, s.n., Madrid, 1917.

Cinco sainetes inéditos de Don Ramón de la Cruz, *con otro a él atribuido*, edición de Charles Emil Kany, *Revue Hispanique*, LX, pp. 40-185, 1924.

Ocho sainetes inéditos de D. Ramón de la Cruz, editados, con notas, según autógrafos existentes en la Biblioteca Municipal de Madrid por Charles Emil Kany, Berkeley, Universidad de California, 1925.

Sainetes; Don Ramón de la Cruz, Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1926.

Don Ramón de la Cruz. Sainetes, prólogo de Ignacio Bauer, Iberoamericana de Ediciones, SA, 1928.

Sainetes desconocidos: primera serie / *Don Ramón de la Cruz*, Iberoamericana, Madrid, 1928.

"Más sainetes inéditos de D. Ramón de la Cruz", ed. de Charles Emil Kany, *Revue Hispanique*, t. LXXVI, 1929, pp. 360-571.

Las castañeras picadas, *La casa de tócame Roque*, prólogo de Miguel Rey, portada e ilustraciones de Velázquez Fenizzio, s.n., Madrid, 1930.

Sainetes de Ramón de la Cruz, Razón y Fe, Madrid, 1930-1940.

Sus mejores obras al alcance de los niños, ed. Estudio, Madrid, 1934.

Sainetes, edición, estudio y notas por José María Castro y Calvo, Ebro, Zaragoza, 1941.

Sainetes, nota preliminar por Joaquín Rodríguez Arzúa, Atlas, Madrid, 1944.

Sainetes, nota preliminar de Federico Sainz de Robles, Aguilar, Madrid, 1944.

Historias de Ramón de la Cruz, escogidos sainetes relatados a la juventud por José Baeza, con ilustraciones de Paulet, Araluce, Barcelona, 1954.

Diez sainetes inéditos de Don Ramón de la Cruz, edición de Luigi de Filippo, prólogo de Guillermo Díaz-Plaja, Publicaciones de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Madrid, 1955.

Sainetes, selección, prólogo y notas de Emiliano M. Aguilera, Iberia, Barcelona, 1959.

Manolo, Las castañeras picadas, La comedia de maravillas, La presumida burlada, Sainetes madrileños de Don Ramón de la Cruz, Alfil, Madrid, 1960.

Sainetes madrileños, Alfil, Madrid, 1960.

Sainetes, El muñuelo, La presumida burlada, Las tertulias de Madrid, adaptación del texto original por A.J.M., ilustraciones de José Francisco Aguirre, Aguilar, Madrid, 1963.

Antología de piezas cortas de teatro, vol. I, introducción y selección de Nicolás González Ruiz, Barcelona, 1965.

Sainetes, prólogo de Joaquín del Moral Ruiz, Libra, Madrid, 1971.

Doce sainetes, edición de José Francisco Gatti, Labor, Barcelona, 1972.

Sainetes, Círculo de Amigos de la Historia, Madrid, 1974.

Tres obras inéditas de D. Ramón de la Cruz, edición de Edward V. Coughlin, Puvill, 1979.

Sainetes, edición de John Dowling, Castalia, Madrid, 1982.

Sainetes, edición de Mireille Coulon, Taurus, Madrid, 1985.

Sainetes, S.A.P.E., Madrid, 1986.

Ten Unedited Works by Ramón de la Cruz, edición de Edward V. Coughlin, Albatros Hispanófila, Valencia, 1987.

Sainetes, *Ramón de la Cruz*, edición de Fernando Goñi, Orbis, Barcelona, 1988.

Sainetes; original de Don Ramón de la Cruz, edición de Julia García Verdugo, Madrid, 1988.

Las castañeras picadas y otros sainetes, *Ramón de la Cruz*, selección y prólogo, Carmen Bravo-Villasante, Montena, Madrid, 1989.

Sainetes, edición de Francisco Lafarga, Cátedra, Madrid, 1990.

Sainetes, edición de Josep María Sala Valldaura, con la colaboración de Natalie Bittoun-Debruyne y con un estudio preliminar de Mireille Coulon, Crítica, Barcelona, 1992.

Sainetes, *Don Ramón de la Cruz*, Promoción y Ediciones, Madrid, 1992.

Ramón de la Cruz en la Biblioteca Histórica Municipal: materiales para su estudio, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1996.

1.1.4. Ediciones en el siglo XXI

Sainetes, *Ramón de la Cruz*, Rueda J.M., Madrid, 2004.

Sainetes de Ramón de la Cruz, versión y dirección de Ernesto Caballero, Compañía Nacional Teatro Clásico, Madrid, 2006.

VI.2. **Jean Baptiste Molière. Fuentes Bibliográficas**

VI.2.1. **Fuentes Primarias. Ediciones**

Para trabajar sobre las fuentes primarias de la obra de Molière, manejo, en su idioma original, las dos ediciones de las obras completas de la editorial Gallimard, en la colección "Bibliothèque de La Pléiade" de Georges Couton (1971) y Georges Forestier (2010), esta última con un mayor aparato crítico, pues incluye variantes textuales.

También he leído las excelentes traducciones realizadas por Mauro Armiño de algunas de las obras del escritor francés: *Las preciosas ridículas*/*Las mujeres sabias* (Cátedra, 1995); *La escuela de maridos*/*La escuela de mujeres* (Cátedra, 2014); *Tartufo o el impostor* (Espasa-Calpe, 1994); y, por último, *Don Juan/El avaro* (Espasa-Calpe, 1998).

Tengo que precisar que en los siglos XVII y XVIII hubo intentos frustrados de ediciones traducidas de las obras de Molière, según testimonio de Emilio Cotarelo, quien afirma que del XVIII se realizaron tímidos intentos de traducción de la obra de Molière por parte de José Marchena siendo un proyecto inacabado (Cotarelo 1899, 71).

2.1.1. Ediciones en el siglo XIX en España

Colección de sainetes sacados de varias comedias de J. B. Poquelin de Molière, anónimo, probablemente de Juan de Dios Gil Lara, José Espinosa, Segovia, 1820.

Obras selectas de Molière en francés y en español, traducidas por D. Leandro de Moratín, y *continuadas por Estanislao de Cosco Vaya,* Imprenta de Repullés, Madrid, 1834.

2.1.2. Ediciones en el siglo XX en España

Tartuf, Don Juan, El misantrop, traducción de Alfons Maseras, Barcino, Barcelona, 1930.

Obres de Molière [traducción de Alfons Maseras], Barcino, Barcelona, [1930-1936].

Les trapelleries de Scapin, El casament per força, El sicilià, L'atabalat de Molière, traducción de Alfons Maseras, Barcino, Barcelona, 1931.

Les dones savies, Les precioses ridicules, La comtessa d'Escarbanyas, Don García de Navarra de Molière, traducción de Alfons Maseras, Barcino, Barcelona, 1932.

L'escola dels marits, L'escola de les mullers, Crítica de L'escola de les mullers, Jordi Dandin, traducción de Alfons Maseras, Barcino, Barcelona, 1932.

El senyor de Pourceaugnac, El metge per força, L'amor metge, El malalt imaginari, traducción de Alfons Maseras, Barcino, Barcelona, 1934.

Amfitrió, Psique, Melicerta, Pastoral còmica, L'impromptu de Versalles, traducción de Alfons Maseras, Barcino, Barcelona, 1936.

El avaro, El misántropo, El hipócrita, Cisne, Barcelona, 1936.

El burgès gentilhome, L'avar, Els enfadosos, Sganarelle, traducción de Alfons Maseras, Barcino, Barcelona, 1936.

El despit amorós, La princesa d'Èlida, Els pretendents magnífics, traducción de Alfons Maseras, Barcino, Barcelona, 1936.

El ricachón en la Corte, El enfermo de aprensión, traducción de José Ignacio de Alberti, Espasa-Calpe, Madrid, 1943.

La escuela de los maridos, El hipócrita, estudio preliminar por Marcelino Menéndez Pelayo, Atlas, Madrid, 1944.

El avaro, Tartufo, Mediterráneo, Madrid, 1945.

Obras completas de Molière, recopilación, traducción, prólogo y notas explicativas de Julio Gómez de la Serna, Aguilar, Madrid, 1945.

Comedias de Molière, traducción de Juan G. de Luaces, Joaquin Gil y Agustin Nuñez, Barcelona, 1947.

El avaro, La escuela de los maridos, Revista Literaria "Novelas y cuentos", Madrid, 1949.

Selección de obras de Molière, prólogo, traducción y notas de Carlos Barral, Montaner y Simón, Barcelona, [1951].

Historias de Molière relatadas a los niños, por José Baeza, con ilustraciones de Albert, Araluce, Barcelona, 1956.

El amor médico, El enfermo imaginario, [seud.]. (Jean Baptiste Poquelin), traducción y notas de Julio Gómez de la Serna, Ramón Sopena, Barcelona, 1960.

El atolondrado o Los contratiempos, Las trapacerías de Scapin [seud.] (Jean Baptiste Poquelin), traducción y notas de Julio Gómez de la Serna, Ramón Sopena, Barcelona, 1960.

El avaro, El médico a la fuerza, [seud.] (Jean Baptiste Poquelin), traducción y notas de Julio Gómez de la Serna, Sopena, Barcelona 1960.

Tartufo o El impostor, El despecho amoroso [seud.] (Jean Baptiste Poquelin), traducción y notas de Julio Gómez de la Serna, Sopena, Barcelona, 1960.

Comedias de Molière, ilustración de Chico Prats, Maucci, Barcelona, 1962.

Molière, Estudio y antología, José García Mercadal, Compañía Bibliográfica Española, Madrid, [1963].

Las preciosas ridículas, Don García de Navarra, La escuela de los maridos, La escuela de las mujeres, El impromptu de Versalles, El casamiento forzoso, La princesa de Elida, Tartufo, Don Juan, El amor médico, El misántropo, El médico a palos, *Anfitrión, Jorge Dandin, El avaro, El señor de Pourceaugnac, El burgués gentilhombre, Las trapacerías de Scapin, La condesa de Escarbagnas, Las mujeres sabihondas, El enfermo imaginario*, prologo y traducción de Enrique Azcoaga, Edaf, Madrid, 1964.

Comedias de Molière, traducción de Juan G. de Luaces, Iberia, Barcelona, 1965-1966.

Tartufo, Don Juan o el convidado de piedra, traducción de Carlos M. Princivalle y A. Cebrián, Espasa-Calpe, Madrid, 1968.

El enfermo imaginario, El médico a palos, traducción de J. Millás Raurell y L. Fernández de Moratín, prólogo de Lorenzo López Sancho, Salvat, Estella, 1969.

Las mujeres sabias, El avaro. El burgués gentilhombre, El enfermo imaginario, Las preciosas ridículas, Tartufo, El médico a palos, estudio preliminar y bibliografía de Inmaculada Pausas Ubach y Maria Juana Ribas de Danes, texto literario de Jose Mª Claramunda Bes, Bruguera, Barcelona, 1970.

Tartufo, La escuela de las mujeres, traducción del Abate Marchena, Libra, Madrid, 1970.

L'amor metge, El metge per força, El malalt imaginari, traducción, prólogo y notas de Bonaventura Vallespinosa, ilustración de Josep Trueta, Selecta, Barcelona, 1971.

Teatro, con un estudio preliminar y bibliografía seleccionada por las profesoras Inmaculada Pausas y Mª Juana Ribas, traducción de José Mª Claramunda Bes, Bruguera, Barcelona, 1972.

El banyut imaginari, El misantrop, El Tartuf, adaptación en verso por Joan Oliver, Aymá, Barcelona, 1973.

Comedias, traducción de Ignacio Gaos, Círculo de Lectores, Barcelona, 1973.

Las preciosas ridículas, La escuela de los maridos, La escuela de las mujeres, Don Juan o el convidado de piedra, El médico a la fuerza, Tartufo o el impostor, El avaro, Las sabihondas, El enfermo imaginario, traducción de Julio Gómez de la Serna, Carrogio, Barcelona, 1973.

Las preciosas ridículas, Don García de Navarra, La escuela de los maridos, prólogo y traducción de Enrique Azcoaga, Edaf, Madrid, 1975.

Tres comedias de Molière, edición de Fco. Javier Hernández, Editora Nacional, Madrid, 1977.

Comedias de Molière, traducción del francés, Club Internacional del Libro, Madrid, 1978.

Tartufo, o El impostor, El avaro, El misántropo, traducción de Enrique Azcoaga, Edaf, Madrid, 1978.

Obras de Molière, edición enriquecida con 2 frontispicios y 42 grabados de Boucher [et al.], Amigos del Círculo del Bibliófilo, Barcelona, 1980.

El médico a palos, Las mujeres sabihondas, El enfermo imaginario, prólogo y traducción de Enrique Azcoaga, Edaf, Madrid, 1980.

El ricachón en la corte, El enfermo de aprensión, traducción de José Ignacio de Alberti, Espasa-Calpe, Madrid, 1980.

Don Juan o el festín de piedra, Tartufo o el impostor, introducción de Alain Verjat, traducción del francés de José Escué, Planeta, Barcelona, 1981.

Tartufo o el impostor, Don Juan o el festín de piedra, traducción y prólogo de Carlos R. de Dampierre, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

Comedias de Molière, traducción por Juan G. de Luaces, Mundo Actual de Ediciones, Barcelona, 1983.

El enfermo imaginario, El médico a palos, traducción de J. Millás Raurell y L. Fernández de Moratín, prólogo de Lorenzo López Sancho, Salvat, Barcelona, 1983.

Tartufo, El avaro, traducción y prólogo, Joaquín Machín Azparren, Fraile, Madrid, 1983.

Tartufo, El enfermo imaginario, Club Internacional del Libro, Madrid, 1983.

Tartufo o El impostor, El avaro, El misántropo, traducción de E. Azcoaga, Edaf, Madrid, 1984.

El médico a palos, Las mujeres sabihondas, El enfermo imaginario, prólogo y cronología de Ángel García Pintado, traducción de Enrique Azcoaga, Edaf, Madrid, 1985.

Tartufo, El enfermo imaginario, Promoción y Ediciones, Madrid, 1985.

Comedies de Jean-Baptiste Poquelin Molière, SAPE, Madrid, 1986.

Tartufo o El impostor, El avaro, El misántropo, prólogo de Enrique Llovet, traducción de E. Azcoaga, Edaf, Madrid, 1987.

El avaro, *Don Juan*, traducción, Julio Gómez de la Serna, Orbis, Barcelona, 1988.

Comedies burlesques de Molière, traducción de Josep Carner, Edicions 62, Barcelona, 1988.

El avaro, *El enfermo imaginario*, edición de Francisco Javier Hernández, traducción de Carlos Ortega, Cátedra, Madrid, 1989.

El avaro, El misántropo, Editors, Barcelona, 1990.

El avaro, Don Juan, Euro líber, Barcelona, 1990.

El Tartufo, El misántropo, El burgués gentilhombre, Denis M. Calandra, James L. Roberts, traducido por Juan M. Zarandona Fernández, Ceac, Barcelona, 1990.

Don Juan, Tartufo, traducción de José Escué, RBA, Barcelona, 1993.

Las preciosas ridículas, Don García de Navarra, La escuela de los maridos, prólogo y traducción de Enrique Azcoaga, Edaf, Madrid, 1993.

Tartufo, El enfermo imaginario, Promoción y Ediciones, Madrid, 1993.

Don Juan, Tartufo, introducción de Alain Verjat, traducción de José Escué, RBA, Barcelona, 1994.

Tartufo o El impostor, El avaro, traducción de Mercedes Sala Leclerc, Edicomunicación, Barcelona, 1994.

Las preciosas ridículas, Las mujeres sabias, edición y traducción de Mauro Armiño, Cátedra, Madrid, 1995.

Tartufo o El impostor, El avaro, Sopec, Madrid, 1996.

Teatro de Molière, prólogo de Pere Gimferrer, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996.

Don Juan, El avaro, edición y traducción de Mauro Armiño, Espasa-Calpe, Madrid, 1998.

Las preciosas ridículas, La escuela de mujeres, El casamiento forzoso, prólogo de María Badiola, traducción de Enrique Azcoaga, Edaf, Madrid, 1998.

Las sabihondas, El enfermo imaginario, traducción de Julio Gómez de la Serna, Orbis, Barcelona, 1998.

Tartufo, El avaro, traducción de E. Azcoaga, Orbis, Barcelona, 1998.

El avaro, Don Juan, Orbis, Barcelona, 1999.

El avaro, Don Juan, traducción de Julio Gómez de la Serna, Folio, Barcelona, 1999.

El misántropo, Los enredos de Scapin, edición y traducción de Mauro Armiño, Espasa-Calpe, Madrid, 1999.

El ricachón en la corte, El enfermo de aprensión, traducción de J.I. Le (*sic*) Alberti, Espasa-Calpe, Madrid, 1999.

2.1.3. Ediciones en el siglo XXI en España

El misantrop, Tartuf, versión de Joan Oliver, prólogo de Alex Broch, Proa, Barcelona, 2001.

Tartufo, El avaro, traducción de Julio Gómez de la Serna, estudio y notas por Isabel Núñez Berdayes, Suma de Letras, Madrid, 2001.

Tartufo, El enfermo imaginario, El médico a palos, El amor médico, El avaro, Edimat, Arganda del Rey, 2001.

El avaro, Don Juan, Folio, Barcelona, 2002.

Tartufo, El avaro, El enfermo imaginario, edición y traducción (para la primera obra) de Encarnación García Fernández y Eduardo J. Fernández Montes), edición (para la segunda y tercera obra) de Francisco Javier Hernández, traducción (para la segunda y tercera obra) de Carlos Ortega, RBA, Barcelona, 2002.

El ricachón en la corte, El enfermo de aprensión, traducción de J.I. Le (sic) Alberti, Espasa-Calpe, Madrid, 2003.

Teatre complet de Molière, edición dirigida por Miquel Desclot, Instituto del Teatro, Barcelona, 2003.

El avaro, El enfermo imaginario, traducción y prólogo de Francisco Castaño, Alianza Editorial, Madrid, 2004.

El médico volante, El amor médico, El médico a su pesar, El señor de Puercoñac, El enfermo imaginario, introducción, traducción y notas de Caridad Martínez, Gredos, Madrid, 2004.

Don Juan o El festín de piedra, Tartufo o El impostor, introducción de Alain Verjat, traducción de José Escué, Altaya, Barcelona, 2005.

Las preciosas ridículas, La escuela de las mujeres, El casamiento forzoso, prólogo de María Badiola, traducción de Enrique Azcoaga, Edaf, Madrid, 2005.

Teatre de Molière, traducción de Josep María Vidal, prólogo de Mikhail Bulgakov, Destino, Barcelona, 2005.

Las Preciosas Ridículas, Las Mujeres Sabias, edición Mauro Armiño, Cátedra, Madrid, 2005.

Don Juan o el convidado de piedra, El médico a la fuerza, El avaro, Aupper, Bilbao, 2008.

El casamiento forzoso, Las preciosas ridículas, ed. Simancas, Dueñas, Palencia, 2009.

Molière, Tartufo o El impostor, El avaro; solucionario [guía de lectura y de las propuestas de trabajo de Marta Cristina Carbonell, Joan Fortuny y Salvador Martí], Teide, Barcelona, 2011.

El avaro, El enfermo imaginario, traducción y prólogo de Francisco Castaño, Alianza, Madrid, 2013.

La escuela de los maridos, La escuela de las mujeres, edición y traducción de Mauro Armiño, Cátedra, Madrid, 2014.

El misántropo, El burgués gentilhombre, prólogo, traducción y notas de Mauro Armiño, Alianza Editorial, Madrid, 2015

El misantrop, El malalt imaginari, introducción y notas de Juan Bravo Castillo, actividades por Rebeca Martín, traducción de Lluís Maria Todó, e ilustración de Francisco Solé y Fuencisla del Amo, Vicens Vives, Barcelona, 2015.

El misántropo, El enfermo imaginario, introducción, traducción y notas de Juan Bravo Castillo, estudio de la obra de Rebeca Martín, ilustración de Francisco Solé y Fuencisla del Amo, Vicens Vives, Barcelona, 2015.

Tartufo, El enfermo imaginario, El médico a palos, El amor médico, El avaro, introducción de Francisco Caudet Yarza, traducción realizada o adquirida por el equipo editorial Edimat, Arganda del Rey, 2015.

Tartufo, el impostor, Ediciones Irreverentes, Madrid, 2016.

Don Juan, Penguin Clásicos, Barcelona, 2017.

Don Juan, Austral, Barcelona, 2017.

Don Juan o El festín de piedra; Anfitrión, Cátedra, Madrid, 2017.

El misántropo o El atrabiliario enamorado, Austral, Barcelona, 2017.

El tartufo o El impostor; Don Juan o El festín de piedra, Austral, Barcelona, 2017.

El avaro, editorial Verbum, Madrid, 2018.

Tartufo, McGraw-Hill/Interamericana de España, Madrid, 2018.

El avaro/El enfermo imaginario, Mauro Armiño, Austral, Barcelona, 2018.

El avaro, ediciones Rialp, SA., Madrid, 2019

La escuela de las mujeres; El Tartufo; Don Juan; El misántropo; Anfitrión, edición de Mauro Armiño, Penguin Clásicos, Madrid, 2021.

Jorge Dandín; El avaro; El burgués gentilhombre; Las mujeres sabias; El enfermo imaginario, edición de Mauro Armiño Penguin Clásicos, Madrid, 2021.

VI.3. Estudio comparativo de los sainetes de Ramón de la Cruz y de las comedias de Molière

VI.3.1. **Nómina de sainetes de Ramón de la Cruz**

Como es bien sabido, Ramón de la Cruz fue el gran renovador del antiguo género del entremés, que derivó en una pieza breve de carácter costumbrista que se identificará con el término "sainete" en la segunda mitad del XVIII. Sin embargo, estudiosos del tema como Mireille Coulon afirman que Ramón de la Cruz no estuvo solo en este proceso de renovación entremesil, sino que se fijó en el modelo teatral francés y en un autor fundamental, Molière. En efecto, Coulon aclara que, de los 340 sainetes de certera atribución a Ramón de la Cruz, 62 no son obras originales, sino francesas en cuanto a su inspiración, lo que supone un 19% del total de estos (Coulon 1993, 531). Esas 62 obras están consignadas en el capítulo de esta tesis dedicado a las traducciones o adaptaciones del francés que realizó Ramón de la Cruz de autores como Molière, Legrand, Pannard o Carmontelle, entre otros.

Quiero reflejar en el siguiente apartado la nómina del total de los sainetes de Ramón de la Cruz, cuya autoría estaría prácticamente demostrada hasta la fecha, salvo excepciones, y recogida en la tesis de Mireille Coulon del año 1993, con puntuales matices que incluyo en los comentarios y notas adjuntas.

Me ha parecido útil y oportuno contrastar la enumeración de los sainetes que realiza la investigadora francesa con la catalogación de los sainetes de don Ramón realizada por la Biblioteca Municipal de Madrid del año 1996, fecha evidentemente posterior a la de la tesis de Coulon, así como también con el cotejo de la nómina que Emilio Cotarelo realizó sobre los sainetes de Cruz en su erudita obra *Don Ramón de la Cruz y sus Obras, Ensayo Biográfico y Bibliográfico*, del año 1899 que, aunque no tan reciente, sí que es, a mi modo de ver, imprescindible para un estudio riguroso de la obra de Cruz, como ya he comentado en capítulos anteriores.

De la relación que refiero a continuación, he incluido los sainetes, pero también los fines de fiesta y las introducciones, porque, en esencia, no dejan de ser sainetes. Sin embargo, he excluido las loas porque nada tienen que ver con las piezas cortas objeto de este estudio, así como aquellos sainetes que Mireille Coulon piensa que son de incierta autoría, corroborado todo ello por la obra de la BHM y de Emilio Cotarelo.

No obstante, sí he incluido en la lista aquellos sainetes que Mireille Coulon omite, cuando sí son incluidos por la BHM y por Emilio Cotarelo. Para concluir este preámbulo, debo advertir que, como la labor de autoría de los sainetes de Ramón de la Cruz se puede considerar, a fecha de hoy, un proceso inacabado, sí incluiré en la nómina de sainetes de Cruz aquellos que hayan sido mencionados en cualesquiera de los tres estudios elegidos y referenciados, aunque solo se encuentre en uno de ellos.

(Coulon 1993, 583-592):

Abate diente-agudo (el)

Academia de música (la)

Academia del ocio (la). Para la BHM es la 2ª parte de *El hospital de la moda* (BHM 1996, 17). Lo mismo afirma Emilio Cotarelo (Cotarelo 1899, 285)

Aderezo bien pagado (el): Ver *Pagar la burla a buen precio*

Adorno del nacimiento (el)

Agente de sus negocios (el)

Aguas de Trillo (las)

Alcalde boca de verdades (el)

Alcalde Cabrilla (el). Para la BHM existe una 1ª parte con autógrafo del año 1775 y otra 2ª parte, asimismo, con autógrafo de 1775 (BHM 1996, 18). También en (Cotarelo 1899, 288). Lo mismo para Coulon (Coulon 1993, 317)

Alcalde contra amor (el)

Alcalde desairado (el). El catálogo de la BHM no relaciona este sainete. Tampoco Emilio Cotarelo

El alcalde justiciero (el). Coulon no dice nada de este sainete. La BHM sí lo relaciona (BHM 1996, 19). Emilio Cotarelo sí lo menciona, apostillando que quizá no pertenezca a don Ramón (Cotarelo 1899, 289)

El alcalde limosnero (el). Coulon no dice nada de este sainete. La BHM sí lo relaciona (BHM 1996, 19). También aparece consignado en el catálogo de don Emilio (Cotarelo 1899, 289)

Alcaldes de Novés (los)

Almacén de novias (el)

Amazonas modernas (las): Ver *República de las mujeres (la)*

Amigo de todos (el)

Andaluzas (las)

Arracadas (las): Ver *Chasco de las Arracadas (el)*

Atolondrados o Don Soplado (los): Ver *Petimetre (el)*

Audiencia encantada (la)

Avaricia castigada (la). Para la BHM aparece con el subtítulo de *Segundones (los)* (BHM 1996, 21. También en Cotarelo 1899, 292)

Baile de repente (el)

Baile de máscaras (el). Coulon no dice nada de este sainete. Emilio Cotarelo tampoco lo menciona en su catálogo. La BHM sí lo relaciona (BHM, 1996, 21)

Baile en máscara (el)

Baile sin mescolanza (el)

Bandos de Lavapiés o la venganza del Zurdillo (los)

Baños inútiles (los). Es fin de fiesta (BHM, 1996, 22)

Barbero (el). Para la BHM el título es *El barbero o Mal padre* (BHM 1996, 23. También en Cotarelo 1899, 296)

Batida (la)

Bella criada (la)

Bella madre (la)

Bellas vecinas (las). Para la BHM aparece titulado *Las bellas vecinas o Casa de linajes*. (BHM 1996, 24. También en Cotarelo 1899, 297)

Bien recomendada (la)

Boda de Chinita (la)

Boda del cerrajero (la)

Botellas del olvido (las)

Botillería (la). Es fin de fiesta (BHM, 1996, 24)

Buenas vecinas (las): Ver *Bellas vecinas (las)*

Burlador burlado (el). *El Burlador burlado y horchata de Merino*, subtítulo que designa la BHM (BHM 1996, 25)

Caballero de Medina (el)

Caballero de Sigüenza (el): Ver *Don Patricio Lucas*. No se incluye en el catálogo de la BHM

Caballero don Chisme (el). Es fin de fiesta (BHM 1996, 26)

Café extranjero (el)

Calceteras (las)

Calderero y vecindad (el) (y sus vecinos)

Callejón de la plaza (el). *El Callejón de la plaza Mayor de Madrid*, título con que designa este sainete la BHM (BHM 1996, 26). Este sainete no lo relaciona Emilio Cotarelo

Capilla de los cómicos (la): Ver *Desconfiados (los)*, *la parte de La orquesta femenina*

Careo de los majos (el)

Carnaval todo el año (el): Ver *Todo el año es carnaval*

Casa de campo (la). Es una introducción a la comedia de Cruz *La espigadera* (BHM 1996, 27)

Casa de los linajes (la). *Las bellas vecinas* es el título alternativo propuesto por la BHM (BHM 1996, 27)

Casa de Tócame Roque (la): Ver *Petra y la Juana (la)*

Casada, viuda y soltera. Coulon no dice nada de este sainete. La BHM sí lo relaciona (BHM, 1996, 27). Cotarelo tampoco menciona este sainete

Casado por fuerza (el)

El casamiento desigual (el) o los Gutibambas y Mucibarrenas

Casero burlado (el)

Casero en el fandango (el). Coulon no dice nada de este sainete. Tampoco Emilio Cotarelo lo menciona, en cambio la BHM sí lo relaciona (BHM, 1996, 28)

Casero prudente (el): Ver *Petra y la Juana (la)*. No lo consigna la BHM. Tampoco Cotarelo

Castañeras picadas (las)

Caza de las lindas (la)

Celos aparentes(los). No lo consigna Coulon. La BHM indica que existe un autógrafo de este sainete del año 1778 (BHM 1996, 29. También en Cotarelo 1899, 305)

Celos de Garrido (los): Ver *Garrido celoso*

Cena a escote (la)

Centinela (la): Ver *No puede ser guardar a la mujer*

Chasco de los aderezos (el)

Chasco de las arracadas (el): Ver *Arracadas (las)*

Chico y la chica (el)

Chinita en la aldea

Chirivitas el yesero. Coulon indica que este sainete no pertenece a Ramón de la Cruz, sino que su autor es Sebastián Vázquez (Coulon 1993, 585). Emilio Cotarelo también afirma que este sainete se le atribuye a Vázquez (Cotarelo 1899, 318). En cambio, la BHM sí se lo adjudica a don Ramón (BHM 1996, 30)

Chupa bordada (la): Ver *Cortejo fastidioso (el)*

Cid de los cómicos (el)

Civilización (la)

Cocinero (el)

Cochero (y Monsieur Corneta) (el)

Coliseo por de fuera (el). La BHM apunta que es la 2ª parte de *El teatro por dentro* de Cruz (BHM 1996, 31. También en Cotarelo 1899, 308)

Comedia casera primera parte (la)

Comedia casera segunda parte (la)

Comedia de Maravillas (la)

Comedia de Valmojado (la)

Cómica inocente (la)

Cómicos cautivos (los): Ver *Cómicos en Argel (los)*

Cómicos en Argel (los)

Cómicos poetas (los). Coulon indica que este sainete no pertenece a Ramón de la Cruz, sino que su autor es Valladares (Coulon 1993, 585). En cambio, la BHM sí se lo adjudica a don Ramón (BHM 1996, 32). Emilio Cotarelo también opina que este sainete pertenece a Cruz porque uno de los ejemplares manuscritos tiene correcciones hechas por la mano de su autor (Cotarelo 1899, 311)

Cómicos españoles y prueba de los franceses (los). Coulon indica que este sainete, como el anterior no pertenece a Ramón de la Cruz, sino que su autor es Valladares (Coulon 1993, 585). En cambio, la BHM sí se lo adjudica a don Ramón (BHM 1996, 32). Cotarelo no lo menciona

Cómo han de ser los maridos. Según Mireille Coulon, es de Cruz o de M. del Pozo (Coulon 1993, 585). Emilio Cotarelo afirma que en este sainete existe una parte autógrafa de Cruz (Cotarelo 1899, 311). La BHM indica que es de don Ramón (BHM 1996, 32)

Compañía obsequiosa (la). Para la BHM existen dos sainetes: primera y segunda parte (BHM 1996, 33. También en Cotarelo 1899, 311-312)

Competencia de graciosos (la)

Concejo alborotado (el). El catálogo de la BHM no relaciona este sainete. Tampoco Emilio Cotarelo, en cambio, si lo hace Mireille Coulon (Coulon 1993, 585)

Contraste de los talentos (el). No lo da Coulon, tampoco Emilio Cotarelo. La BHM sí lo relaciona como perteneciente a Ramón de la Cruz (BHM 1996, 33)

Convalecientes (los)

Convite de Martínez (el)

Cortejo escarmentado (el). En el catálogo de la BHM se añade la siguiente variación en el título: *El cortejo escarmentado y paje astuto* (BHM 1996, 34)

Cortejo fastidioso (el).

Criados simples o el tordo hablador (los)

Crítica (la). Para la BHM existen dos sainetes: primera y segunda parte (BHM 1996, 35. También en Cotarelo 1899, 314-315)

Crítica, la señora, la primorosa y la linda (la)

¿Cuál es tu enemigo?

Cuatro novias (las)

Cuenta de propios y arbitrios (la). El catálogo de la BHM no relaciona este sainete. Tampoco lo incluye Emilio Cotarelo en su estudio.

Damas apuradas (las)

Damas defendidas (las). No lo da Coulon, tampoco Emilio Cotarelo. Sin embargo, la BHM sí lo relaciona como perteneciente a Ramón de la Cruz (BHM 1996, 36)

Damas finas (las)

De tres a ninguno. No lo da Coulon, aunque la BHM sí lo relaciona como perteneciente a Ramón de la Cruz (BHM 1996, 36). También Cotarelo lo relaciona en su catálogo (Cotarelo 1899, 319)

De tres ninguna

Desconfiados, la parte de la orquesta femenina (los)

Desconfiados (los)

Deseo de seguidillas (el)

Deseos malogrados (los)

Despechados (los)

Despedida (la)

Despedida de los cómicos (la). No lo da Mireille Coulon. La BHM indica que existe un autógrafo de este sainete del año 1770 (BHM 1996, 38. También en Cotarelo 1899, 321)

Despropósitos (los). No lo da Mireille Coulon. La BHM indica que existe un autógrafo de este sainete del año 1786 (BHM 1996, 38. También en Cotarelo 1899, 322)

Destinos errados (los)

Devoción engañosa (la). Para la BHM su título alternativo es *La falsa devoción* (BHM 1996, 38). Cotarelo añade en su catálogo que Cruz lo tituló primero *La falsa devoción* en los manuscritos para luego cambiarlo por *La devoción engañosa* cuando lo imprimió en su colección de sainetes (Cotarelo 1899, 323)

Diablo autor aburrido (el)

Discreta y la boba (la)

Disputa en la tertulia (la). La BHM lo incluye en su relación (BHM 1996, 39), en cambio Coulon no señala este sainete con la autoría de Cruz (Coulon 1993, 39). Tampoco Emilio Cotarelo lo incluye en su catálogo

Don Patricio Lucas, El Caballero de Sigüenza. Según Mireille Coulon, este sainete es de probable atribución a Cruz (Coulon 1993, 586). La BHM no incluye esta obra en su catálogo. Tampoco en Cotarelo 1899.

Don Soplado: Ver *Petimetre (el)*. La BHM indica también que el sainete *Don Chicho* es una variación del título de este sainete (BHM 1996, 40)

Doncella, viuda y casada

Donde las dan las toman. En el catálogo de la BHM se añade el siguiente subtítulo: *Donde las dan las toman, los zapateros y el renegado* (BHM 1996, 40). Ese subtítulo también aparece en el catálogo de Emilio Cotarelo (Cotarelo 1899, 325)

Dos embarazadas (las). Mireille Coulon no relaciona esta introducción. En cambio, la BHM sí la incluye en su catálogo (BHM 1996, 40). Emilio Cotarelo añade que esta pieza menor sirvió de introducción para una fiesta de verano titulada *Primero amigos que amantes* (Cotarelo 1899, 325)

Dos libritos (los). Es un Fin de Fiesta (BHM 1996, 40)

Dos sombreros (los): Ver *Majo escrupuloso (el)*

Dos viuditas (las). Es una Introducción (BHM 1996, 41)

Duende (el)

Elección a cortejo (la)

Elefante fingido (el)

Embarazada ridícula (la)

En casa de nadie no se meta nadie, o El buen marido

Enferma de mal de boda (la)

Enfermo fugitivo (el) o la Jeringa, este último título es el designado por la Biblioteca Municipal (BHM 1996, 42)

Ensayo con empeño (el)

Ensayo sin ensayo (el). Mireille Coulon no relaciona este sainete. Tampoco lo incluye en su catálogo Emilio Cotarelo. En cambio, la BHM sí lo relaciona (BHM 1996, 42)

Entierro de la Compañía de Ribera (el)

Escarmiento sin daño y la paya madama (el). Mireille Coulon no relaciona este sainete. Cotarelo afirma que existe un autógrafo de Cruz del año 1786 (Cotarelo 1899, 330). Lo mismo se señala desde la BHM (BHM 1996, 43)

Escofieteras (las)

Escrúpulos de las damas (los)

Escuela de baile (la). Este sainete no está incluido en la relación de sainetes de Mireille Coulon, tampoco Emilio Cotarelo lo menciona. En cambio, la BHM sí lo incluye (BHM 1996, 43)

Espejo de las modas (el)

Espejo de los padres (el)

Estuche (el)

Examen de la forastera (el), con los siguientes subtítulos incluidos en el catálogo de la BHM: *El examen de los forasteros / El paje tonto y malicioso y discordia de criadas* (BHM 1996, 44), también en la obra de Emilio Cotarelo (Cotarelo 1899, 333)

Fachenda (el). No se encuentra relacionado en la BHM. Mireille Coulon referencia una cita de *Examen imparcial* en donde se le atribuye a don Ramón (Coulon 1993, 306). Cotarelo añade que se menciona este sainete acompañando a la representación de la zarzuela de Ramón de la Cruz, *Las labradoras de Murcia*, con una crítica satírica (Cotarelo 1899, 333)

Falsa devota (la)

Familia nueva (la)

Fandango de candil (el)

Fantasma (la). La BHM le asigna el subtítulo de *La fantasma del lugar* (BHM 1996, 46). También en Cotarelo (Cotarelo 1899, 334)

Farsa italiana (la)

Fastidiosos (los)

Feria de los poetas (la)

Fiesta de los novillos (la)

Fiesta de pólvora (la). La BHM le asigna el subtítulo de *La fiesta de pólvora, la noche de fuegos* (BHM 1996, 47)

Fiestas útiles y de repente (las). Es un fin de fiesta (BHM 1996, 47)

Fineza en los ausentes (la)

Fingida Arcadia (la)

Foncarraleras (las)

Fonda del Escorial (la). No lo registra Mireille Coulon. La BHM indica que existe un autógrafo de este sainete del año 1790 (BHM 1996, 48. También en Cotarelo 1899, 339)

Forastero prudente (el)

Frioleras (las)

Fuente de la felicidad (la)

Función completa (la)

Galán viejo (el)

Gallegas celosas (las). Mireille Coulon no lo relaciona. En el catálogo de la BHM sí se incluye este fin de fiesta (BHM 1996, 50). Cotarelo añade que es un fin de fiesta para la comedia *El viejo y la niña* (Cotarelo 1899, 342)

Gallego burlado (el). Mireille Coulon no lo relaciona. Cotarelo sí lo incluye (Cotarelo 1899, 342). También la BHM lo menciona (BHM 1996, 50)

Garrido celoso

Garzón fingido: Ver *Todo el año es Carnaval*

Genios encontrados (los). No lo registra Mireille Coulon. Tampoco Emilio Cotarelo. En cambio, sí se encuentra consignado en el catálogo de la BHM (BHM 1996, 50)

Gitanilla honrada (la)

Gitanillas (las)

Gitanos festivos (los). Es fin de fiesta (BHM, 1996, 51)

Gozo en el pozo (el)

Gozo en el pozo y muerto resucitado (el)

Gracioso engaño creído del duende fingido. Según Mireille Coulon, este sainete es de discutible atribución a Ramón de la Cruz (Coulon 1993, 587). Emilio Cotarelo también lo relaciona como discutible (Cotarelo 1899, 345). Sin embargo, la BHM afirma la autoría de Cruz (BHM 1996, 51)

Gracioso picado (el)

Guante de la nueva (el)

Gutibambas y Mucibarrenas: Ver *Casamiento desigual (el)*

Hablador (indiscreto) (el)

Heredero loco (el)

Hijo (o hijito) de vecino (el)

Hombres con juicio (los)

Hombres solos (los)

Hospital de la moda (el)

Hospital de los tontos (el)

Hostería de Ayala (la)

Hostería del buen gusto (la)

Huésped consolado (el)

Ilustres payos (los). La BHM añade el subtítulo de *Los ilustres payos o los payos ilustres* (BHM 1996, 54). También en Cotarelo (1899, 350)

Impulsos del placer (los)

Inesilla la de Pinto

Intermedio primero en la comedia heroica *Ezio.* No existe en Coulon. Sí en Cotarelo, con autógrafo del año 1767 (Cotarelo 1899. 351), también en BHM (BHM 1996, 55)

Intermedio primero. Primera introducción para *La Señora Polonia y Chinita*. No, en Coulon. Sí, en Cotarelo, quien añade que existe un autógrafo del año 1777 (Cotarelo 1899, 351. También en BHM 1996, 55)

Intermedio segundo para el aria de *La Señora Mayora*. No, en Coulon, sí en Cotarelo, con manuscrito autógrafo del año 1777 (Cotarelo 1899, 351. También en BHM 1996, 55)

Intermedios de la comedia *El malgastador*. Son cuatro intermedios. Solo se encuentra relacionado en Cotarelo 1899, 352

Intermedio y fin de fiesta para la ópera cómica *El tutor enamorado*. No, en Coulon. No, en Cotarelo. Sí lo incluye la BHM (BHM 1996, 55)[63]

Introducción [cuyo primer verso es]: *Se han de hacer cuatro sainetes*. No Coulon, tampoco Cotarelo. La BHM señala que existe un manuscrito autógrafo de este intermedio, sin mencionar el año (BHM 1996, 55)

Introducción [cuyo primer verso es]: *Vamos, descansen un rato*. No Coulon, tampoco Cotarelo. La BHM de nuevo indica que existe un manuscrito autógrafo, aunque sin hacer constar el año (BHM 1996, 56)

Introducción a la función intitulada *Por no hallar el gusto unidos, irle a buscar divididos*. No Coulon. Cotarelo si la incluye en su catálogo (Cotarelo 1899, 357). La

[63]Creo que esta introducción o intermedio está relacionado con el registro (vid. nota 65), cuando se relaciona el fin de fiesta *Las majas de Lavapiés* (acompañando a la zarzuela u ópera cómica *El tutor enamorado*), tanto por Mireille Coulon como por Emilio Cotarelo.

BHM señala que existen dos manuscritos de esta introducción, sin mencionar el año (BHM 1996, 56)

Introducción para *El casero burlado*. No, en BHM. En cambio, Emilio Cotarelo sí la relaciona (Cotarelo 1899, 352)

Introducción a la tragedia ridícula de *Manolo*

Introducción a los cuatro intermedios de la *Ifigenia.* No lo relaciona Coulon. Sí lo reseña Emilio Cotarelo, con un autógrafo del año 1772 (Cotarelo 1899, 353). También se incluye en el catálogo de la BHM indicando el mismo autógrafo (BHM 1996, 56)

Introducción para la fiesta de *La espigadera*. Mireille Coulon no lo incluye en su relación. Emilio Cotarelo sí lo relaciona con un autógrafo del año 1778 (Cotarelo 1899. 355). También la BHM lo consigna con el mismo autógrafo (BHM 1996, 56)

Introducción para empezar las diversiones en la noche del verano del año 1780 por las dos Compañías de cómicos de Madrid. Coulon no lo incluye, Emilio Cotarelo en cambio lo anota con un autógrafo del año 1780 (Cotarelo 1899, 356). Lo mismo en el catálogo de la BHM (BHM 1996, 57)

Introducción para la comedia *El maestro de la niña*. No lo incluye Mireille Coulon. Emilio Cotarelo sí lo relaciona en su catálogo (Cotarelo 1899, 355). También la BHM (BHM 1996, 57)

Introducción para la comedia *El Triunfo del interés*. Coulon no lo relaciona. Emilio Cotarelo sí lo incluye en su catálogo (Cotarelo 1899, 356). También La BHM (BHM 1996, 57)

Introducción para la comedia *La bella madre*. Mireille Coulon no la menciona.[64] Cotarelo en cambio sí la incluye (Cotarelo 1899, 356), al igual que la BHM (BHM 1996, 57)

Introducción para la zarzuela *El Farfulla*. Mireille Coulon no lo relaciona. Tanto Cotarelo, como la BHM sí la incluyen (Cotarelo 1899, 353 y BHM 1996, 57)

Introducción para la tragedia *Numancia destruida*. Mireille Coulon no la menciona. Cotarelo en cambio sí la incluye (Cotarelo 1899, 354), al igual que la BHM (BHM 1996, 58)

[64] Ignoro la razón por la que Mireille Coulon no relaciona esta introducción, a pesar de considerarla como muy importante en la producción de los sainetes de Ramón de la Cruz, como se verá más adelante en esta tesis. Quizás la consideraba más un prólogo que una introducción debido a su corta extensión (solo de tres páginas).

Introducción para la tragedia que representará la Señora María Bermejo con la Compañía de Eusebio Ribera en el Coliseo de la Cruz este año de 1783. Esta introducción no la relaciona Mireille Coulon. En cambio, Emilio Cotarelo sí indica que existe un autógrafo del año 1783 (Cotarelo 1899, 353). También la relaciona la BHM con el mismo autógrafo (BHM 1996, 58)

Introducción para repetir la fiesta de *El licenciado Farfulla* por la Compañía de Ponce en 1780. No existe en la relación de Coulon. Sí, en Cotarelo (1899, 357) y en BHM (1996, 58)

Introducción para la zarzuela *El Farfulla*, por la compañía de Ribera. Esta introducción solo se incluye en el catálogo de Emilio Cotarelo (Cotarelo 1899, 355)

Introducción para repetir la zarzuela de*l Farfulla*. Mireille Coulon no la menciona. Emilio Cotarelo sí la consigna (Cotarelo 1899, 356), también la BHM (BHM 1996, 58)

Introducción para una función dispuesta de repente por un fracaso. No en el catálogo de Coulon. Emilio Cotarelo la relaciona con un autógrafo del año 1780 (Cotarelo 1899, 357). Lo mismo indica la BHM (BHM 1996, 59)

Introducción segunda para Farfulla cuando se repitió. No existe en el catálogo de Coulon. Emilio Cotarelo sí la relaciona (Cotarelo 1899, 354), al igual que la BHM (BHM 1996, 59)

Introducción segunda para una fiesta de verano para la compañía de Eusebio *Ribera*. No, en Coulon. Sí aparece, tanto en el catálogo de Emilio Cotarelo (Cotarelo 1899, 353), como en el de la BHM (BHM 1996, 59)

Invisible apaleado (el). No lo registra Mireille Coulon. Tampoco Emilio Cotarelo. En cambio, en el catálogo de la BHM sí se encuentra (BHM 1996, 59)

Italiano fingido (el)

Jardín divertido (el)

Jardineros del Buen Retiro (los). Mireille Coulon no lo incluye en su estudio, tampoco Emilio Cotarelo lo menciona en su catálogo. La BHM sí considera este sainete escrito por Ramón de la Cruz (BHM 1996, 60)

Juanito y Juanita

Juez de letras (el). No aparece en la lista de Coulon. Para la BHM existe un manuscrito autógrafo del año 1780 (BHM 1996, 60. También en Cotarelo 1899, 360)

Junta de aficionados (la). La BHM añade a este sainete el siguiente subtítulo: *La junta de aficionados para elección de comedia* (BHM 1996, 60)

Junta de los payos (la)

Labrador y el usía (el)

Ladrones robados (los)

Locos con juicio (los). No lo registra Mireille Coulon. En cambio, en el catálogo de Cotarelo se incluye este sainete explicando que un manuscrito se lo atribuye a Ramón de la Cruz (Cotarelo 1899, 371). En la BHM también se encuentra relacionado (BHM 1996, 65)

Maestra de niñas (la)

Maestro de música (el)

Maestro de rondar (el)

Maja majada (la)

Majas de Lavapiés (las). No se encuentra relacionado en la BHM. Mireille Coulon afirma que es un fin de fiesta perteneciente a Ramón de la Cruz (Coulon 1993, 338). Cotarelo también afirma que es un fin de fiesta de la zarzuela *El tutor enamorado* de Ramón de la Cruz (Cotarelo 1899, 372)[65]

Majas forasteras (las)

Majas vengativas (las)

Majo de repente (el)

Majo escrupuloso (el)

Majos de buen humor (los)

Majos vencidos (los)

Mal casado (el). La BHM añade el subtítulo de *El mal casado y yesero* (BHM 1996, 67)

Mal de la niña (el)

Maniático (el)

Manolo. La BHM menciona dos partes, primera y segunda (BHM 1996, 68). También en (Cotarelo 1899, 376)

Mañana de San Juan (la). La BHM menciona que es fin de fiesta (BHM 1996, 69). Cotarelo afirma que la variación del título: *La noche de San Juan* es el mismo sainete (Cotarelo 1899, 387-388)

Marido discreto (el)

[65] Relacionado con la introducción (vid., nota 63). Al existir dudas sobre el título de este fin de fiesta, dado que no se menciona ni en el catálogo de la BHM ni en el de Fernández Gómez, he decidido, en consecuencia, no incluirlo en el estudio de los fines de fiesta de Ramón de la Cruz del capítulo final de esta tesis.

Marido sofocado (el)

Maridos engañados y desengañados (los)

Máscaras (las)

Matrimonios (los). No lo incluye Mireille Coulon. La BHM indica, sin embargo, que existe un autógrafo de este sainete del año 1779 (BHM 1996, 70. También en Cotarelo 1899, 378)

Médico de la locura (el). Emilio Cotarelo añade el siguiente subtítulo a este fin de fiesta: *El médico de la locura y las mujeres disculpadas* (Cotarelo 1899, 378. Fin de fiesta, BHM 1996, 70)

Médico extranjero (el)

Médico y los cautivos (el)

Mercader vendido (el)

Mercado del lugar (el)

Merienda a escote (la). No se encuentra relacionado en la BHM. Mireille Coulon sí afirma que este sainete pertenece a Ramón de la Cruz (Coulon 1993, 93). También Emilio Cotarelo incluye este sainete entre los de Cruz (Cotarelo 1899, 380)

Merienda del jardín (la)

Mesón de Villaverde (el)

Mesón en Navidad (el)

Molinera espantada (la). No aparece en la lista de Coulon. La BHM lo relaciona con un autógrafo del año 1781 (BHM 1996, 72. También en Cotarelo 1899, 382)

Muda enamorada (la)

Mundo remediado (el). No aparece en la lista de Coulon. La BHM señala que existe un autógrafo del año 1776 (BHM 1996, 73. También en Cotarelo 1899, 383)

Muñecas (las). En el estudio de Mireille Coulon no aparece este sainete. La BHM sí afirma que su autor es Ramón de la Cruz (BHM 1996, 73). Cotarelo también lo menciona (Cotarelo 1899, 383)

Mujeres defendidas (las). El catálogo de la BHM afirma que este sainete también es conocido como *Las damas defendidas* (encontrándose relacionado en su orden alfabético) (BHM 1996, 72). Mireille Coulon lo relaciona solo como *Las mujeres defendidas* (Coulon 1993, 589). Emilio Cotarelo afirma que ambos títulos designan el mismo sainete (Cotarelo 1899, 383)

Muñuelo (el)

Música a oscuras (la)

Música al fresco (la)

Músico de repente (el)

Músicos y danzantes (los)

Nacimiento a lo vivo (el): Ver *Adorno del nacimiento (el)*

Naranjeras en el teatro (las)

Niñería (la)

No (el). La BHM indica que se trata de un fin de fiesta (BHM 1996, 74). También Emilio Cotarelo señala que se trata de un Fin de fiesta (Cotarelo 1899, 386)

No hay candados para amor cuando es bien correspondido, y petimetre escondido

No puede ser guardar a la mujer

Nochebuena en ayunas (la)

Noticioso general (el). No lo relaciona Mireille Coulon. Sin embargo, la BHM indica que existe un autógrafo de este sainete en el año 1772 (BHM 1996, 76). No aparece tampoco en Cotarelo 1899

Novelero (el)

Novia muda (la): Ver Muda enamorada (la)

Novio rifado (el)

Novios espantados (los)

Ociosos (los). El catálogo de la BHM no relaciona este sainete. Mireille Coulon afirma que existe un manuscrito de este sainete en la Biblioteca Nacional (Coulon 1993, 84). También Cotarelo menciona este sainete, aunque no asegura que sea de Cruz (Cotarelo 1899, 390)

Oficial de marcha (el). No lo incluye Mireille Coulon. La BHM sí indica que existe un autógrafo de este sainete, del año 1783 (BHM 1996, 76. También en Cotarelo 1899, 390)

Oposición a cortejo (la)

Oposición a sacristán o el tío Tuétano (la)

Orquesta femenina (la)

Padrino y el pretendiente (el)

Pagar la burla a buen precio

Panderos (los). No aparece en la lista de Coulon. En la BHM se incluye con un autógrafo del año 1781 (BHM 1996, 78. También en Cotarelo 1899, 392)

Pasar la tarde a la moda. Mireille Coulon no lo relaciona. Tampoco Emilio Cotarelo. En el catálogo de la BHM se dice que es de Cruz (BHM 1996, 78)

Payas celosas (las)

Payo cómico (el)

Payo de centinela (el). No aparece en la lista de Coulon. Tampoco en el catálogo de Emilio Cotarelo. En la BHM sí consta este sainete de Ramón de la Cruz (BHM 1996, 78)

Payos ilustres: Ver Ilustres payos (los)

Payo ingenuo (el)

Payos críticos (los)

Payos en el ensayo (los)

Payos en la corte (los). La BHM incluye el título alternativo de *Los payos en Madrid* (BHM 1996, 78). Cotarelo también afirma que quizás se trate del mismo sainete (Cotarelo 1899, 395)

Payos hechizados (los). La BHM añade el siguiente título *Los payos inocentes o hechizados* (BHM 1996, 79)

Payos y los gitanos (los). Coulon no lo incluye. Tampoco Cotarelo. En la BHM sí está relacionado (BHM 1996, 80)

Payos y los soldados(los)

Pedrero apedreado (el)

Peluquero (soltero) (el)

Peluquero casado (2ª parte) (el)

Peluquero viudo (3ª parte) (el)

Pensiones de los nuevos (las)

Perdido bien hallado (el)

Petimetra en el tocador (la)

Petimetras (las): Ver *Sombrerito (el)*

Petimetre (el): Ver Atolondrados o Don Soplado (los)

Petimetres burlados (los). La BHM cree que es de Cruz (BHM 1996, 82). Cotarelo afirma que en el manuscrito de la BNE pone la autoría de Cruz. En cambio, Mireille Coulon afirma que este sainete pertenece a M. del Pozo (Coulon 1993, 590)

Petra y la Juana (la)

Picapedrero (el)

Picos de oro (los)

Plaza Mayor de Madrid por Navidad (la)

Plebeyo noble o Mamaochi (el). En el catálogo de la BHM este sainete sí está incluido (BHM 1996, 82). También Emilio Cotarelo se lo asigna a Cruz (Cotarelo 1899, 400). Sin embargo, Coulon no le otorga su autoría (Coulon 1993, 590)

Pleito del pastor (el)

Pobres con mujer rica (los): Ver *Picapedrero (el)*

Poeta aburrido (el)

Poeta y sus compañeros (el). Mireille Coulon no relaciona este sainete en la nómina de los de don Ramón. Emilio Cotarelo tampoco lo hace. La BHM sin embargo sí se lo atribuye (BHM 1996, 83)

Poner la escala para otro

Pradera de San Isidro (la). Es fin de fiesta (BHM 1996, 84)

Prado por la noche (el). Es fin de fiesta (BHM 1996, 84)

Pragmática (la). La BHM indica que existe una primera y una segunda parte (BHM 1996, 84. También en Cotarelo 1899, 402)

Preciosas ridículas (las)

Premio de las doncellas (el)

Presumida burlada (la)

Presumido burlado (el). Coulon no incluye este sainete entre los de Cruz, tampoco Emilio Cotarelo lo reseña en su catálogo, en cambio la BHM sí se lo asigna al sainetero (BHM 1996, 84)

Presumidas burladas (las). El catálogo de la BHM no lo relaciona. Cotarelo sí lo incluye en su relación, aunque afirmando que es desconocido (Cotarelo 1899, 404)

Propósitos de las mujeres (los)

Provincias españolas unidas por el placer (las). Es fin de fiesta (BHM 1996, 85)

Prueba feliz (la)

Pueblo quejoso (el). En el catálogo de la BHM este sainete no está incluido. En cambio, Coulon afirma que es un intermedio dramático de Ramón de la Cruz (Coulon 1993, 29). También Cotarelo lo incluye en la nómina de los de Cruz (Cotarelo 1899, 405)

Pueblo sin mozas (el). El catálogo de la BHM no lo relaciona. Mireille Coulon lo considera escrito por don Ramón (Coulon 1993, 131). Don Emilio también lo relaciona entre los de Ramón de la Cruz (Cotarelo 1899, 406)

Puerta del Sol (la). Coulon no menciona este sainete en su lista, tampoco Emilio Cotarelo lo incluye en su estudio; en cambio el catálogo de la BHM lo considera de Cruz (BHM 1996, 86)

Quien de ajeno se viste donde quieren le desnudan

Quien dice mal de la pera, aquel se la lleva

Rastro por la mañana (el)

Recepción de los nuevos (la). No aparece en la lista de Coulon. Sí, en la Biblioteca Municipal (BHM 1996, 87). También, en Cotarelo; don Emilio afirma que la portada del sainete lleva la rúbrica de Cruz (Cotarelo 1899, 407)

Recibimiento de Juan Ramos (el)

Refrescos a la moda (los)

Refunfuñador (el)

Regimiento de la locura (el)

Repente de los cómicos (el)

República de las mujeres (la)

Residencia de los danzantes (la)

Resultas de las ferias (las)

Resultas de los saraos (las)

Retrato (el)

Retreta (la)

Reverso del sarao (el). La BHM proporciona el siguiente título alternativo: *El reverso de la medalla de un inocente sarao* (BHM 1996, 89. También en Cotarelo 1899, 411)

Robo de Plasencia (el). No aparece en la lista de Coulon. La BHM indica que existe un autógrafo del año 1761 (BHM 1996, 89). También, en Cotarelo, aunque se dice que es autógrafo sin fecha (Cotarelo 1899, 411)

Sainete interrumpido (el)

Sainete nuevo. No en BHM. Sí en Cotarelo (Cotarelo 1899, 415)

Sainete para empezar. No, en BHM. No, en Cotarelo

Sainete para la comedia de las señoras. Coulon no menciona este sainete. Sí se relaciona en cambio en el catálogo de la BHM (BHM 1996, 90). Cotarelo, en su estudio, también lo menciona (Cotarelo 1899, 414)

Sainete que da menos que promete

Sanar de repente. El título alternativo que incluye la BHM es *Sanar de repente por ir al baile* (BHM 1996, 90). Emilio Cotarelo también lo relaciona (Cotarelo 1899, 416). No obstante, Mireille Coulon sostiene que este sainete fue escrito por L. de Sedano (Coulon 1993, 216)

Sarao (el)

Sarao de Chinita (el)

Segadores festivos (los). Es fin de fiesta (BHM 1996,91)

Segundones (los) Ver: *La avaricia castigada*

Señorías de moda (las). No se relaciona como sainete de Cruz en la BHM. En cambio, Cotarelo señala un autógrafo de este sainete con el título alternativo de *Las vistas del novio* (Cotarelo 1899, 418)

Señorita displicente (la)

Serranas de Toledo (las)

Simple discreto (el). La BHM afirma que pertenece a Ramón de la Cruz (BHM 1996, 92). Cotarelo lo incluye también en su en su ensayo (Cotarelo 1899, 419). Sin embargo, Coulon opina que este sainete es de A. Espinar (Coulon 1993, 591)

Soberbia castigada o La baronesa (la). La BHM incluye este subtítulo: *El zapatero y la baronesa* (BHM 1996, 100)

Sobresalientes (los)

Sombrerito (el). El título alternativo dado por la BHM es *Las petimetras* (BHM 1996, 92)

Sordo y el confiado (el)

Soriano loco (el)

Sosa (la). La BHM no relaciona este sainete de entre los de Ramón de la Cruz. Emilio Cotarelo por su parte lo incluye, pero señalando que es desconocido (Cotarelo 1899, 421). Coulon en cambio afirma que este sainete se puede también identificar con el sainete *La discreta y la boba* de Cruz (Coulon 1993, 535)

Sueño (el)

Superfluidades (las)

Teatro por dentro (el)

Temores de las nuevas (los). No aparece en la lista de Coulon. La BHM menciona que existe un autógrafo, aunque se tienen dudas del año de su creación (BHM 1996, 94). También aparece en Cotarelo, quien asegura que es autógrafo del año 1770 (Cotarelo 1899, 422)

Templos de amor y placer. Es fin de fiesta (BHM 1996,94)

Tertulia (la). La BHM le otorga el título alternativo de *La tertulia de oficiales* (BHM 1996, 94)

Tertulia de moda (la)

Tertulia discreta (la). Es una introducción (BHM 1996, 95)

Tertulia hecha y deshecha (la)

Tertulias de Madrid (las) o El porqué de las tertulias; el subtítulo lo indica la BHM (BHM 1996, 95. También en Cotarelo 1899, 424)

Tintorero vengado (el)

Tío Felipe 1ª parte (el), La Biblioteca Municipal menciona solo una parte (BHM 1996, 95. Lo mismo en Cotarelo 1899, 424)

Tío Felipe 2ª parte (el): Ver *Cuenta de propios y arbitrios (la)*

Tío Tuétano (el): Ver *Oposición a sacristán (la)*

Todo el año es Carnaval

Tordo hablador (el). La BHM lo incluye con este subtítulo: *Los criados simples o el tordo* (BHM 1996, 96). También Emilio Cotarelo indica el subtítulo alternativo de *Los criados simples o el tordo hablador* (Cotarelo 1899, 425)

Tornabodas en ayunas (la)

Tramposo (el). Este sainete lo relaciona la BHM, en cambio Coulon dice que no es de Cruz, sino de Vázquez (Coulon 1993, 592). En relación a su autoría, Emilio Cotarelo opina que por los rasgos de la letra pertenecería a Cruz, aunque no está seguro (Cotarelo 1899, 426)

Tres, y de las tres ninguna: Ver *De tres ninguna*

Tres graciosas (las): Ver *Válgate Dios por Garrido*

Tres sacristanes (los). No lo incluye Coulon, tampoco Cotarelo. La BHM sí que lo considera de Cruz (BHM 1996, 97)

Triunfo del interés (el)

Usías contrahechos (los)

Usías y las payas (los)

Válgate Dios por Garrido: Ver *Tres graciosas (las)*

Veneno fingido (el): Ver *Burlador burlado (el)*

Venganza del Zurdillo (la): Ver *Bandos de Lavapiés (los)*

Viejo a la moda (el)

Viejo burlado (o lo que son criados) (el)

Viejos a la moda (los)

Viejos burlados (los)

Viejos fingidos (y españolas extranjeras) (los)

Visita de duelo (la)

Visita del hospital del mundo (la)

Víspera de San Pedro (la)

Vistas de novio (las): Ver *Señorías de moda (las)*

Viuda burlada (la)

Viuda hipócrita y avarienta (la)

Viuda y el letrado (la)

Viudo (el)

Volatines (los)

Vuelta del arriero y boda fingida (la). La BHM lo incluye en su catálogo (BHM 1996, 100). Por su estilo, Emilio Cotarelo piensa que podría ser de don Ramón (Cotarelo 1899, 432), en cambio Mireille Coulon afirma que no es de Cruz sino de Vázquez (Coulon 1993, 592)

VI.3.2. **Las raíces entremesiles de los sainetes de Ramón de la Cruz**

Después de la exhaustiva nómina anterior de los sainetes de Ramón de la Cruz, y antes de acometer directamente el estudio de estas breves piezas, comparándolas con las comedias de Molière, creo que se hace necesario recordar aquí el bagaje o la herencia entremesil, en los temas y personajes de los sainetes de don Ramón, para de esa manera discriminar las influencias foráneas francesas y de Molière, de las que son propias de los entremeses tradicionales.

Para esta labor, me ha servido de gran ayuda la obra de don Emilio Cotarelo: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, en su primer tomo, del año 1911.

En primer lugar, quiero destacar que la burla contra los médicos, tema tan abundante en la obra de Cruz, es una constante en la historia del entremés. Así, en el siglo XVI, en *Los dos físicos* de Gil Vicente se ridiculizan cuatro tipos de médicos. Añade don Emilio que la sátira médica también es frecuente en los entremeses del siglo XVII (Cotarelo 1911, LXI). Parece ser que el paradigma u obra culminante de la sátira contra los médicos lo ostenta Francisco de Quevedo, quien escribió un entremés titulado

El médico, en donde se utiliza el motivo hilarante, después copiado por otros autores, de cambiar el vino por la orina del enfermo para ejecutar la burla (LXXIII).

Siguiendo con la parodia de los médicos que se realizaba en los entremeses, como defectos generales, se les caracterizaba de ignorantes, entrometidos, amigos del dinero y crueles e indiferentes con los enfermos, ridiculizando su ciencia y su lenguaje, en la mayoría de los casos (CLII). Mi intención es determinar la influencia de Molière en los sainetes de Ramón de la Cruz, objeto de esta tesis, y, en concreto, desde el punto de vista del tema de la mofa de la profesión médica, así como de la construcción de los personajes médicos. Creo que esa posible ascendencia del comediógrafo francés habría que analizarla teniendo en cuenta el tratamiento que se efectuaba en el entremés tradicional de ese tipo de temática y de personajes, matizando, en su evolución, la posible influencia de las comedias de Molière, en donde se satiriza también a la profesión médica, e identificando esas semejanzas. En capítulos posteriores de esta tesis se procederá a identificar esas afinidades.

Entre los temas de los que más reiteradamente se ocupaban los autores de entremeses destaca, en primer lugar, el amor adúltero, que impregnaría la pieza de un matiz de inmoralidad. En segundo lugar, destacan los entremeses de circunstancias que tienen un gran valor histórico, así como también los entremeses sin argumento, destinados a fiestas reales (CXLV).

Otro asunto que se repetía hasta la saciedad en los entremeses tradicionales era el del galán que, no pudiendo ver a su amada, burlaba a su padre, médico o letrado, quien la mantenía encerrada, y al que acudía para consultarle alguna dolencia ficticia o asunto inventado. En total, comenta Emilio Cotarelo, existen unas veinte piezas sobre este tema. También, el motivo del convidado gorrón fue bastante prolífico; en el siglo XVIII se transformará en una de las principales características de algunos abates, convertidos en personajes diana por Ramón de la Cruz, con su consiguiente crítica. Igualmente, se imitaron mucho los entremeses de Cervantes, sobre todo *La cueva de Salamanca*. No obstante, Emilio Cotarelo añade que una gran cantidad de temas de los entremeses tradicionales proceden del folklore o de los cuentos populares (CXLVI).

Cuando se analicen las piezas de Molière se verá que el autor francés utilizaba con profusión la burla del padre autoritario por parte del galán de turno, así como el escarnio por el comportamiento de ciertos abates interesados. También Ramón de la Cruz recogerá el testigo de estas temáticas y personajes, y habrá que dilucidar y matizar esas influencias.

Asimismo, las burlas a los alcaldes fueron motivo recurrente en muchos entremeses, remedo de *Los alcaldes de Daganzo* de Cervantes; esos personajes son siempre ridiculizados. El modelo principal de todos esos alcaldes simples era el personaje de Juan Rana. Los alguaciles son también motivo de mofa. Estos personajes eran siempre déspotas, crueles y mal hablados. Los arbitristas también serán ridiculizados en los entremeses por los remedios absurdos que proponían para ciertos males, además de los astrólogos, también escarnecidos. Los avaros no aparecen sino en el entremés *El miserable*. El personaje del barbero era un tipo muy común también en los entremeses tradicionales (CXLVIII).

Otros personajes como las beatas, el bobo y el boticario (este último realizaba con frecuencia el papel de amante ridículo) fueron emblemáticos del antiguo entremés, así como los criados que, al contrario que en la comedia, representan en el entremés el papel de simple. En el polo opuesto se encuentra el personaje del escribano, que encarna al personaje de más juicio y cultura de los entremeses. Por otra parte, el personaje del estudiante es cómico, burlón y cobarde.

Los personajes franceses también eran personajes tratados en estos entremeses (CL). Los gitanos solo aparecen generalmente para amenizar las fiestas, para bailar y cantar. Los personajes de las gorronas y los hidalgos son muy maltratados en estas piezas. Tampoco la alta nobleza se libra de la sátira entremesil, como por ejemplo en el entremés *El Marqués de Alfarache* y *El indiano* (CLI).

Los maridos, en los entremeses tradicionales, son de dos tipos: el marido aldeano, tonto de capirote, deslenguado e irrespetuoso con su mujer, y el marido de ciudad, razonable pero desesperado por las manías de su cónyuge. Muchas veces, estos son víctimas de burlas. Los personajes de los negros se utilizaban fundamentalmente para representar danzas y bailes, como ocurría también con los gitanos. Los padres, ya lo hemos señalado anteriormente, son figuras ridículas en el entremés, al igual que los hermanos, que son celosos, tontos y también grotescos. Los personajes que representan a los pajes son hambrientos y siempre golosos (CLII).

Un dato interesante que nos aporta don Emilio es que en los entremeses tradicionales van a aparecer los primeros petimetres, como por ejemplo en *La oposición a las bodas* (1739), donde también hacen su aparición las primeras majas. Estos personajes, junto con los majos, serán mucho mejor tratados por Ramón de la Cruz en la segunda mitad del siglo XVIII, convirtiéndose en sus personajes predilectos.

El personaje del sacristán es uno de los que más abunda en los entremeses, cuyo rasgo más habitual es su constante fortuna con las mujeres. Así, en *La guarda cuidadosa* de Cervantes, las mujeres lo preferirán al soldado, al barbero, al boticario, e incluso, a los hidalgos (CLIII y CLIV).

El tipo del vizconde no aparece hasta fines del XVII y primeros años del XVIII. Este personaje va a ser sustituido, en el blanco de la ridiculización de los entremesistas, por los antiguos hidalgos, porque como aquellos es pobre, vanidoso y sucio (CLV).

VI.3.3. **Entre los siglos XVII y XVIII: entremeses, sainetes y bailes inspiradores de las piezas de don Ramón**

He seleccionado en este apartado solo aquellos entremeses que, desde mi punto de vista, presentan analogía temática con los sainetes de Ramón de la Cruz.

- Entremeses anónimos de la primera mitad del XVII

El buen marido es una sátira contra los maridos pacientes (CXXVII), tópico frecuente en los sainetes de Ramón de la Cruz.

En *El casamentero* interviene el célebre actor del siglo XVII, Juan Rana. El tema de *El casamentero* es el siguiente: un viejo, que quiere casarse con una niña, pide ayuda a una vieja tercera. Vemos que el tema de los viejos libidinosos era también, en el siglo XVII, muy común y recurrente. En el entremés de *Los dos Juan Rana*, el protagonista homónimo compite con un sacristán por el amor de una dama. Al final, como no podía ser de otro modo, será el sacristán quien la seduzca (CXXVIII).

En el entremés de *Los Sacristanes*, imitación según Emilio Cotarelo de otro de Quiñones de Benavente, una hija, novia de un sacristán, se burla de su padre tildándole de judío (CXXXI). Representaba una convención, por su recurrencia, que el personaje del sacristán, en los entremeses del siglo XVII, fuese la diana de las críticas más exacerbadas por parte de los escritores. Quizás se podría establecer una relación de este tipo de entremeses con los sainetes de Ramón de la Cruz en donde su autor satirizaba a ciertos abates, herederos en el dieciocho de los sacristanes, como sabemos.

- Entremeses anónimos de la segunda mitad del XVII

En esta época, la gran mayoría de los entremeses terminan con un baile, generalmente en seguidillas, como ocurre en muchos sainetes de Ramón de la Cruz.

El *Entremés del arca* también trata los amores de un sacristán (CXXXI). Está claro que en esta segunda mitad del XVII todavía el polémico personaje sigue atrayendo el interés de los entremesistas.

En *La cabellera y los muertos* se ridiculiza la moda de las pelucas, tendencia en boga que se empezaba a introducir desde Francia (CXXXII). Este entremés recuerda mucho también a aquellos sainetes de Cruz que satirizan las modas extranjeras, y en concreto sobre peinados, como en *Las escofieteras*.

En *El doctor soleta*, un padre, que es médico, tiraniza a su hija, por lo que será engañado por otro personaje que se finge enfermo, mientras que la hija se fuga con su amante. Al final, todos bailan (CXXXII). Este entremés recuerda muchos elementos desarrollados por Cruz relacionados con la sátira médica. Y, por último, *Los degollados*, que trata del adulterio cometido por una mujer con un sacristán (CXXXII).

- Sainetes de costumbres de la primera mitad del XVIII

El entremés *El monstruo nuevo* tiene ciertas características comunes a los sainetes de costumbres: salen ciegos, estudiantes, gorronas, soldados, y una dama crítica. También el protagonista es un sacristán, como siempre enamorado y favorecido por la mujer de un bobo (CXXXVII).

En *La plaza de Madrid para Navidad*, como en *La plaza del Retiro*, *La plaza de Madrid*, *La noche de toros*, *La noche de San Pedro*, *La noche de San Juan*, entre otros, sus títulos enmarcan lugares y fechas emblemáticos de las costumbres del pueblo de Madrid. Según Cotarelo, se trata de sainetes que servirían para un estudio del cambio de costumbres entre un siglo y otro (CXXXVII). También estos entremeses desarrollan una temática análoga a la de aquellos sainetes de costumbres madrileñas que Ramón de la Cruz escribió en las últimas décadas del siglo XVIII. Hasta los títulos son muy semejantes: *La mañana de San Juan*, *La Pradera de San Isidro* o *El Prado por la noche*.

- Luis Quiñones de Benavente, precursor de Ramón de la Cruz

Un capítulo aparte merece Quiñones de Benavente, prolífico autor de entremeses del siglo XVII y maestro del género. No se sabe a ciencia cierta cuántos entremeses llegó a componer, pero hasta el año 1620 ya se contaban unos 300 entremeses de su puño y letra. Probablemente llegaría a escribir unos 900 entremeses (Cotarelo 1911, LXXVI, LXXVIII). Quiñones describió diferentes tipos de la sociedad española: el

hidalgo pobre y ridículo, el que "se pudre de todo", o está hastiado de todo, el casamentero, el murmurador, el viejo casado con mujer moza, la marisabidilla, el marido flemático, los avaros, los gorrones, los doctores, los alcaldes, los bobos, etc. (Cotarelo 1911, LXXVIII). Sus piezas fueron imitadas en el siglo XVIII. Por ejemplo, afirma Cotarelo que *El remediador* de Ramón de la Cruz se basa en *El hambriento* de Quiñones de Benavente, aunque este, a su vez, se inspire en un cuento popular (LXXVIII).

Me ha parecido muy interesante la siguiente afirmación de don Emilio Cotarelo: La música, el canto y el baile dieron origen por sí mismos a una forma de intermedio que nada debería al entremés tradicional, del que hasta entonces formaba parte: ese entremés se representó entre la primera y la segunda jornada del espectáculo, mientras que este nuevo "juguete" se iba a representar entre la segunda y la tercera. Se trataba de unir en un mismo bloque la música, el canto y el baile mediante una letra, un asunto o argumento acorde a la melodía. ¿Cuándo se hizo? -se pregunta Cotarelo- alrededor de 1616, ¿y por quién? Por Luis Quiñones de Benavente.

Sin embargo, estos bailes, a los que alude Cotarelo en el párrafo anterior, denominación primigenia de la novedosa composición, ya se practicaban desde la antigüedad clásica, como el ditirambo griego. No obstante, Quiñones actualizó esta nueva pieza musical, a la que denomina entremés cantado (CLXXXIII). En efecto, este novedoso entremés constaba de nuevas formas de bailes, más en consonancia con el argumento de las piezas a las que estaban unidos, que no eran ni danzas aristocráticas ni bailes del pueblo, sino que eran mudanzas y evoluciones que los actores hacían durante prácticamente toda la pieza, como giros, cruces, vueltas, paseos y caprichos mímicos que expresaban relaciones amorosas, celos o desdenes. Estos bailes figuraban en las acotaciones del texto del entremés con nombres extraños. No obstante, añade don Emilio, esta nueva fórmula de baile teatral no nació en España, sino que, probablemente, proviniese de los *intermedii o concerti* que se representaron en Florencia en 1599, con ocasión de las bodas de Fernando de Médicis con Cristina de Lorena (CXCI).

En relación con el párrafo anterior, Carmelo Caballero Fernández-Rufete afirma en su estudio "La música en el teatro clásico" que Quiñones de Benavente escribió entremeses con finales de baile, como *Los cuatro galanes* o *Los vocablos*, en donde su autor desarrolló un nuevo tipo de obra en la década de los 30 en que mezcla rasgos pertenecientes a piezas de géneros menores con otras obras manifiestamente festivas

con las siguientes acepciones: la loa entremesada, el entremés cantando y el baile entremesado. El producto obtenido por Benavente fue un *melange* de tres artes o disciplinas en el que dicción poética (manifestación dramática textual), música y danza se unen de forma orgánica e indisoluble, que se puede denominar baile como género dramático (Caballero Fernández-Rufete 2003, 710-711).

Otros autores que también compusieron bailes, además de Quiñones de Benavente, fueron Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto (CXCI-CXCII). También Sebastián de Villaviciosa compuso un baile titulado *El Médico de amor*, en donde delante de un gracioso disfrazado de médico van desfilando galanes y damas enamorados, a quienes el falso doctor ordena remedios hilarantes. Junto al anterior, figura también Francisco de Monteser, quien escribió *El loco de amor*, baile todo cantado. Por último, Juan Francisco Diamante también escribió bailes. (Cotarelo 1911, CXCIV).

El baile como género dramático es un intermedio literario en el que además interviene la música, el canto y sobre todo el baile. Puede ser monologado o dialogado, pero siempre es de duración más corta que el entremés. Los bailes en parte hablados se llamaron entremesados, junto a los bailes cantados. Existen testimonios de Marcial, Juvenal y Horacio sobre su antigua existencia. También en la Edad Media existieron bailes, según textos de San Isidoro. La palabra baile, refiriéndose al baile popular, era ya conocida desde mediados del siglo XIII. Testigo de ello fue el *Libro de Apolonio*, según Emilio Cotarelo (Cotarelo 1911, CLXIV).

Las voces bailar y danzar no eran sinónimas como ocurre hoy en día, porque las danzas consistían en movimientos más mesurados y graves, mientras que los bailes admitían gestos más libres de los brazos y de los pies conjuntamente. Cotarelo afirma que hay ejemplos de ello en *El Quijote* (CLXV).

Quevedo opinaba que las danzas serias y graves quedaron marginadas desde el momento en que aparecieron los bailes populares (CLXV). Comenta Emilio Cotarelo que también Lope de Vega en *La Dorotea* hablaba de la decadencia de las danzas aristocráticas en favor de los bailes. Así, hablaba de las chaconas, compuestas de acciones gesticulares y movimientos lascivos, de gran ofensa para la virtud y la castidad, echando de menos la alemanda y el pie de gibao, que tantos años estuvieron honrando los saraos.

Termina diciendo Emilio Cotarelo que no solo el baile sino también la música y el canto tenían tanta importancia que incluso existían en los autos sacramentales (CLXXVII).

A mediados del siglo XVI ya existían en Castilla maestros que enseñaban a danzar y a bailar (CLXXVIII). El propio Cervantes introdujo el baile en bastantes de sus entremeses como en *El rufián viudo*, *La Castañera*, en *Los Alcaldes de Daganzo*, donde danzan cuatro gitanos (CLXXXI).

Los teólogos y moralistas siempre vieron con malos ojos a los bailes, o mejor dicho, su ejecución Así, en 1615, cuando se decretó la reforma de las comedias por el Consejo de Castilla, se ordenó que no se representasen bailes ni géneros lascivos, sino solo las danzas y bailes antiguos, quedando prohibidos las chaconas, zarabandas y escarramanes, bajo pena de destierro, aunque tal prohibición no fue llevada a efecto (CXC).

Los temas preferidos de los bailes fueron aquellos que provocaban la sátira social. Así salieron al tablado los oficios de doctor, letrado, maestro, herrero, etc., en los que se resaltaban las críticas (CCXXI).

Posteriormente surgieron otra clase de bailes, los llamados pastoriles, que eran bailes cortesanos; moda importada de Francia. Como reacción al bucolismo exagerado de los bailes pastoriles, nacerán, en el terreno opuesto, los bailes de jácara, pero estos bailes no perduraron, porque a fines del XVII se produjo la decadencia de los bailes en general, ya que el género degeneró al reducir a mínimos lo literario, volviendo a ser el baile aquello que en origen había sido: solo música y baile (CCXXII).

A modo de conclusión, debo advertir que todas estas tendencias y elementos reflejados en estos últimos capítulos dedicados a Luis Quiñones de Benavente y a los bailes, serán tenidos en cuenta a la hora de analizar los sainetes de Ramón de la Cruz, especialmente, los fines de fiesta, para señalar y discriminar influencias autóctonas o tradicionales del entremés, de aquellas foráneas provenientes de Francia, y en concreto de las comedias *ballet* de Molière.

VI.3.4. **Un punto de inflexión en la obra de don Ramón: la creación del nuevo sainete**

Mireille Coulon marca el año 1764 como el del inicio de la creación del nuevo sainete. En efecto, el sainete pionero de esa nueva época del teatro breve español es *La*

Bella Madre, de este año, que entronca con las numerosas traducciones que Ramón de la Cruz realizó del teatro francés porque son inmediatamente posteriores a esta fecha, excepto *La muda enamorada* que se representó en el año 1762 (Coulon 1993, 529-530).

Así, nos dice la autora en el prólogo del sainete *La bella madre*, que Ramón de la Cruz define esta comedia como una gran novedad en su producción dramática porque ya no es solo un intermedio cómico, sino una comedia de caracteres en un acto. Por consiguiente, existe una brecha cronológica en la obra de Ramón de la Cruz que va a determinar la naturaleza y las características de sus sainetes. Me hago eco en esta investigación de lo anunciado por Mireille Coulon en su estudio preliminar de los sainetes de Ramón de la Cruz, incluido en la edición de los sainetes de Ramón de la Cruz por Sala Valldaura del año 1992. En efecto, a partir del año 1760, se va a producir una ruptura entre el intermedio tradicional y el sainete de Ramón de la Cruz (Coulon XVII, 1992) y, en concreto, tras la fecha de la representación de la obra *La bella madre* en el año 1764. Efectivamente, en la introducción del sainete, Granadina, actriz de la compañía, se lamenta que, ante "la falta del entremés," hay "*una novedad nueva*", y sigue diciendo que:

Granadina: ¿No te acuerdas que tenemos
ensayada una comedia
de carácter, en un breve
acto escrita, como aquellas
que los griegos inventaron
y otras naciones remedan,
y, si bien he oído, tienen
nombre de pequeñas piezas?

A lo que Mariquilla, la directora de la compañía, replica que es una comedia de asunto serio (Cotarelo 1915, I, 138-139):

Mariquilla: Sí me acuerdo; pero, hija,
ha de picar algo en seria.

Transcribo, por su interés para la nueva concepción del sainete dieciochesco, todo el resto de la introducción del sainete:

Nicolás: Y el argumento ¿cuál es?

Mariquilla: *La bella madre*; pero esta
es ironía, porque antes
pinta una madre ligera
de cascos, que de dos hijas
locas los genios aprecia
y castiga las virtudes
de otras dos hijas discretas.

Todos: ¡Bello asunto!

Ponce: Y es retrato
que puede ser no carezca de original en Madrid.

Todos: Salga luego.

Mariquilla: Vaya flema.
Es asunto en que no hay majos
vizcondes de la Corchuela,
conceptos de carcajadas
que valen menos que suenan;
ni figurones de trapo;
pues aunque tiene la idea
despropósitos, son todos
muy a propósito de ella.
Además de esto, son solas
diez personas las que entran,
y es fuerza que las demás
se sienten, callen y vean.

Nicolás: Uno y otro inconveniente
me parece se sujetan
muy fácilmente: el primero
con las largas experiencias
que el público nos ha dado
de que las obras que llevan
ilación, nervio y doctrina
las estima más que aquellas

que van de la extravagancia
mal sostenidas y expuestas.
En cuanto al segundo, yo
seré el primero que ceda
y renuncie de papel.

Todos: Todos somos de la mesma
opinión (Cotarelo 1915, I, 138-139).

Esa denominación que Ramón de la Cruz otorga a su sainete de "pequeña pieza" enlaza con el objetivo principal de esta tesis que no es otro que el de comparar los sainetes de Cruz con la obra, en general, de Molière. Efectivamente, el autor francés también denominará *petite pièce* a su obra, y en concreto, la primera vez que lo hizo fue en su comedia *La escuela de los maridos* (*L´École des maris*) en el momento de su estreno en París en 1661, con gran éxito, delante de Monsieur, el hermano de Luis XIV, y de Henriette, su esposa. Esta pequeña comedia, que consta solo de tres actos, se diferencia así de la gran comedia clásica francesa o comedia de cinco actos (Armiño 2014, 26).

Pero volviendo al extracto copiado más arriba de *La bella madre*, vemos que se trazan en compendio los nuevos derroteros por los que, a partir de esa fecha, de 1764, seguirá el moderno entremés o sainete de Ramón de la Cruz.

Así, si reparamos en el comentario que el actor llamado Ponce realiza cuando dice que el argumento de la obra muestra, en esencia, la educación de la mujer en la sociedad de la época "es retrato que no carece de original en Madrid", vemos que el sainete dieciochesco será -o pretenderá ser- un reflejo de la realidad cotidiana, como bien apunta Sala Valldaura en el prólogo a su edición de los sainetes de Cruz. Por otra parte, la innovación fundamental del sainete de Cruz estriba en la crítica de las novedades o modas extravagantes que, provenientes de Francia, se introducirán en España durante el siglo XVIII (Sala Valldaura, 1992, XVIII, XLIV).

En relación con lo expuesto en el párrafo anterior, Mireille Coulon enlaza la temática elegida por Cruz para los sainetes con la problemática social y económica de su época, centrándose don Ramón en los asuntos propios de una incipiente burguesía madrileña y no como contrariamente opinaba la crítica anterior, quienes relacionaban los sainetes de Ramón de la Cruz con los valores tradicionales y castizos del pueblo madrileño. Concluye Mireille Coulon diciendo que el sainetero logró abrir con su obra

el camino a la comedia moderna (Coulon 1993, 568). Logrando así que el sainete de Cruz reduzca la distancia que separaba el entremés de la realidad cotidiana española (Coulon 1993, 204).

Para argumentar a su favor, Mireille Coulon trae a colación el testimonio de un crítico español del dieciocho, Montiano y Luyando, quien estaba a favor de incorporar en nuestro teatro las pequeñas piezas francesas. Así lo expone en su obra *Discurso II sobre las tragedias españolas*, en donde dice que "Se puede practicar lo que también se hace en París, y se reduce a representar una pequeña Pieza (según allí se llama), y es en suma una comedia pequeña reducida a un acto, a dos, o a tres, que tiene su fábula, o asunto perfecto como principio, medio y fin, aunque sin episodios, o pocos o muy breves: con lo que se conseguirá endulzar aquella amargura en los que la consideren por tal" (Montiano y Luyando 1750, 43-44). En relación con la cita anterior, Mireille Coulon opina que Ramón de la Cruz seguirá las recomendaciones de Montiano y Luyando a la hora de incorporar a su obra la técnica de las pequeñas piezas francesas (Coulon 1993, 531).

Coulon añade que las *petites pièces* eran muy diferentes de los entremeses que el público madrileño acostumbraba a ver. No obstante, será el arte de Ramón de la Cruz quien aclimatará las pequeñas piezas francesas a los sainetes dieciochescos españoles (Coulon 1993, 530-531).

Siguiendo con el texto de la introducción de *La bella madre*, el personaje Mariquilla también menciona que ya no hay en estas nuevas piezas "conceptos de carcajadas que valen menos que suenan". Sin duda Cruz quiso aquí expresar un nuevo concepto de la comicidad al servicio de la sátira de costumbres, del mismo modo que Molière, su maestro francés, lo había utilizado en sus comedias y farsas. Ahora, el nuevo sainete rechaza el modelo del "entremés de cachiporra" con sus risas fáciles, y, en consecuencia, se abandona la farsa para acercarse a la comedia (Sala Valldaura, 1992, XIX). Si seguimos profundizando en el citado texto teatral de don Ramón, verdadera nueva poética del moderno sainete dieciochesco, podemos comprobar que se abunda en la importancia de la acción de estas pequeñas piezas o comedias, algo que en el antiguo entremés apenas existía, así como también en la reducción del número de personajes que participan en estos nuevos sainetes, porque ahora estos dejan de formar parte de un desfile casi interminable. Se termina diciendo que el público va a aceptar con agrado ambos asuntos:

(…) de que las obras que llevan
ilación, nervio y doctrina
las estima más que aquellas
que van de la extravagancia
mal sostenidas y expuestas (…)
Además de esto, son solas
diez personas las que entran (Cotarelo 1915, I, 138-139).[66]

Otro de los puntos de concomitancia entre el sainete y la *petite pièce* es su origen. Como señala Cotarelo, el sainete proviene remotamente de Grecia, de donde pasa a Sicilia en el siglo V a. C. Se trata de unas piezas cortas, los llamados "mimos", escritas por Sofrón y Jenaro que el mismo Platón imitó en sus *Diálogos.* También Teócrito escribió tres mimos, incluyéndolos en sus *Idilios*. En el teatro latino, Pomponio a esos mimos los llama "atelanas".

Sin embargo, las atelanas serán de naturaleza bien distinta a los mimos griegos, porque el argumento, contrariamente a los mimos, desarrolla temas íntimos e incluso obscenos con un desenlace a base de persecuciones multitudinarias. Sigue diciendo Cotarelo que estas atelanas degenerarán, en el ocaso del imperio, en la "pantomima" (Cotarelo 1899, 1-2, 4 y 5).

Afirma además don Emilio que ese tipo de pantomima, cuya característica fundamental era la casi ausencia de diálogos, fue la que se introdujo en España en el siglo XIII, a través de las compañías italianas, denominándose "juegos de escarnio". No obstante, Juan del Encina persistirá, afortunadamente para nuestras letras, en el componente literario. Así, en su auto *El Repelon*, el autor retoma además el lenguaje rústico de los campesinos como ocurría en las atelanas.

De la misma naturaleza dramática serán las farsas de Lucas Fernández y Gil Vicente. Añade Cotarelo que Lope de Rueda bautiza estas farsas con el nombre de "pasos", denominación que no triunfará, sustituyéndose por el nombre de "entremés", con el que ya convivía. Otras modalidades del entremés son la loa, la jácara, la jácara

[66] Al tratarse del corpus de la tesis (sainetes comparados con la obra de Molière), procedo al final del capítulo a referir el ejemplar principal y más cercano a la vida del autor y su localización en el correspondiente archivo y su signatura. Como he hecho hasta ahora, citaré los textos generalmente por Cotarelo o Sala Valldaura (preferentemente por Emilio Cotarelo puesto que en su obra introduce unas reflexiones previas de don Ramón de la Cruz). En el caso de no contenerse el sainete citado en la obra de los estudiosos, citaré por otras ediciones modernas. Solo cuando no haya edición moderna citaré por el manuscrito o impreso antiguo convenientemente referido.

entremesada, la mojiganga y el baile. La jácara cantada es la que, en el siglo XVIII, va a dar lugar a la tonadilla (Cotarelo 1899, 5 y 6).

La *petite pièce* francesa también proviene de la farsa medieval, cuyos antecedentes clásicos son los descritos en párrafos anteriores, por lo que sainete y *petite pièce* surgirían del entronque común farsesco. Como es sabido, desde sus orígenes el teatro francés es musical, cuyos ancestros se encuentran en los coros de las tragedias griegas. En cambio, en el teatro español la incorporación de la música a la escena fue más tardía, pues hasta el siglo XV con Juan del Encina, no tenemos evidencias directas de teatro propiamente musical (Cotarelo 1899, 47).

Además, otra diferencia con el entremés español es su distribución dentro de la representación del espectáculo, que, en el caso francés, iba al final de este, como atestigua Charles Mazouer en *Théâtre français de l'âge classique* (Mazouer 2010, 265 y 404). Sin embargo, los entremeses se ubicaban entre los intermedios de las comedias a las que acompañaban.

La música de las comedias en España, ya desde finales del XVI y en el XVII, se circunscribía solo a la ejecución vocal de algún villancico o romance por un coro audible pero ausente en el tablado, y poco o nada tenía que ver con la trama de la obra, paralizando la acción y significando solo el estado anímico del personaje en cuestión. Sin embargo, en los géneros menores -aclara Emilio Cotarelo- la música se situará en el mismo nivel que el texto escrito. Por ejemplo, las jácaras, que fueron luego precursoras de las tonadillas, eran piezas totalmente cantadas en forma de diálogo (Cotarelo 1899, 47).

La información anterior es muy significativa a la hora de demostrar, y esa es mi intención, que en los sainetes de Ramón de la Cruz la música era inherente a la trama de la obra, como ocurría con las comedias *ballet* de Molière. Efectivamente, Molière concibió sus comedias *ballet* inicialmente para un marco suntuoso, las fiestas para las efemérides reales y cortesanas; no obstante, nuestro escritor francés las representó también para el público en el Palais Royal. En relación con esto último, Molière manifestó en el "Prólogo al Lector" de su comedia *ballet L'amour médicin* (1665) (*El amor médico*) su deseo de que este tipo de comedias se representara siempre con los ornamentos que las acompañaban (Couton 1971, vol. II, 95), es decir, la música, el canto y el *ballet*. Todas estas cuestiones de índole musical se desarrollarán en profundidad en el último capítulo de esta tesis.

Nathalie Bittoun-Debruyne profundiza en las relaciones entre estas obras en su artículo "Petite pièce y sainete" (1996). La investigadora piensa que el sainete de Ramón de la Cruz será el heredero directo de la *petite-pièce*. Para la autora, la *petite-pièce* se autodefine como pequeña comedia de uno a tres actos frente a la gran comedia que consta de cinco actos, como sabemos. En Francia, esta pequeña comedia cerraba el espectáculo teatral, y su argumento estaba relacionado con la comedia que acompañaba. En cambio, nos recuerda la profesora Bittoun-Debruyne, el entremés o el sainete se representaba entre los actos de la comedia principal, y no estaba relacionado temática ni argumentalmente con la obra principal (Bittoun-Debruyne 1996, 95-98).

VI.3.5. **La impronta de Molière en los sainetes de Ramón de la Cruz: análisis comparativo**

Aparte de las traducciones y adaptaciones ya citadas y analizadas en su capítulo de las comedias *ballet* de Molière realizadas por Ramón de la Cruz, y que son, como ya sabemos: *Le médicin malgré lui* (*El médico a la fuerza*) de 1666, que Ramón de la Cruz tradujo como *La muda enamorada* (1762). De *Le mariage forcé* (1664) trasladó el título a *El casado por fuerza* (1767); *Les précieuses ridicules*, que no es una comedia *ballet*, la tradujo literalmente como *Las preciosas ridículas* en el año 1767. A *L'amour médicin* (1665) Cruz la llamó *El mal de la niña* (1768). *Jorge Dandin* (1668) fue convertida en *El casamiento desigual* (1769), aunque también, en algunas ediciones, como la de Guarinos y Sempere, este sainete se llamó *Los Gutibambas y Mucibarrenas*. Por último, *Les fâcheux* (1661) la tradujo como *Los fastidiosos* (1775). Procedo ahora a estudiar los sainetes de Ramón de la Cruz en los que existen similitudes con la obra del escritor francés.

Una vez estudiados algunos de estos sainetes, lo que más me ha sorprendido de ellos es que, a pesar de que no son traducciones directas o declaradas de las comedias de Molière, se descubren gran cantidad de elementos que Cruz tomó del autor francés, en relación con temas, argumentos, personajes, situaciones, costumbres o modas. A continuación, procedo a analizar todos esos componentes.

A. TEMAS

A.1. La educación de la mujer

Este tema es novedoso en el repertorio de los sainetes de la segunda mitad del XVIII en general, y en particular en el corpus de sainetes atribuidos a Ramón de la Cruz. Por supuesto nada semejante se podrá encontrar en los entremeses tradicionales. Sí es constatable que la problemática de la educación de la mujer formaba parte de los postulados de los neoclásicos y de los gobiernos ilustrados, y que, muy probablemente, Ramón de la Cruz se inspirase en aquellas comedias de Molière que desarrollaban este tipo de temática, habida cuenta del vasto conocimiento que don Ramón poseía del comediógrafo francés, como he podido demostrar con anterioridad al analizar sus traducciones de comedias molierescas. A continuación, procedo a analizar esas influencias.

El sainete *El espejo de los padres* (1767) guarda muchas afinidades temáticas y de tipos de personajes con *La escuela de maridos* (L'é*cole des maris*) (1661) de Molière. En efecto, en *El espejo de los padres*, sus protagonistas, Espejo y Merino son dos hermanos que han educado a sus hijas de forma diferente, como ocurre en la obra de Molière con los hermanos Sganarelle y Ariste, si bien, en este caso, las hijas de ambos son dos huérfanas adoptadas. En el sainete, Merino educa a su única hija de forma recatada y tradicional, como lo hará Sganarelle con su pupila, mientras que Espejo instruirá a sus tres hijas a la moda (con maestros de baile, de música), del mismo modo que Ariste procederá con su ahijada.

También en el sainete *El médico de la locura* (1768), como tema secundario, se trata el problema de la educación de las mujeres, además de hacerse una crítica hacia los matrimonios desiguales. Así, el personaje de Paula, en representación del colectivo de las mujeres, se defiende y dice que ellas son infieles a sus maridos y que tienen cortejos porque los hombres han cambiado, apelando a la caballerosidad perdida de otros tiempos, como ocurría en el Siglo de Oro:

Paula: Cúlpasenos porque hablamos
con esos hombres ligeros
que se estilan: ¿acaso es
culpa nuestra la que es de ellos?
¿Dónde está la juventud
floreciente, los discretos,
los recatados, valientes,
políticos caballeros

que hicieron el Siglo de Oro
de nuestra España, atendiendo
en la guerra y en la paz
a su dama y sus empeños
con tanto honor, tan apriesa
formidables como tiernos,
tan soldados como amantes,
tan galanes como atentos?
¿Dónde está el hombre que gusta
solamente del aseo
de la mujer, y que hace
elección de lo modesto? (Cotarelo 1915, I, 477).

En *La bella madre*, sainete que, como hemos visto anteriormente, señala el punto de partida de la renovación de los sainetes de Ramón de la Cruz, una madre tiene cuatro hijas. Dos de ellas son petimetras, a las que prefiere, frente a las otras dos, a quienes desprecia porque son sencillas y modestas. La lección moral del sainete demuestra que las petimetras serán abandonadas por sus amantes, mientras que las hijas virtuosas tendrán éxito en sus matrimonios (Cotarelo I 1915, 138).

El mismo tema sobre la educación de la mujer subyace en el sainete *La discreta y la boba*, donde los personajes principales son dos hermanas. Una es ociosa y petimetra y la otra, laboriosa y sencilla. El final del sainete también demuestra que la mujer cuanto menos petimetra y más trabajadora sea tendrá un futuro mucho más feliz en su matrimonio (De la Cruz IV, 1787, 341).

En *Las mujeres defendidas* (1764) también se ponen de manifiesto las carencias en la formación y educación de las mujeres. En una tertulia en la casa de Espejo y Mariquilla, cuando llegan los hombres invitados, las mujeres que se encuentran también allí se quejan por lo maltratadas que se sienten. Ellas opinan lo siguiente sobre la deficiente educación que se imparte a las niñas:

Se reduce su crianza
en ir a una maestra necia
(…)
A los diez años

a algunas se le señalan
maestros de música y baile.
(…)
Van a la Comedia, bajan
al Prado
(…)
En fin, es casualidad que salgan
buenas o malas (Cotarelo 1915, I, 167).

Mariquilla también afirma que las mujeres en España solo pueden aspirar al matrimonio, puesto que no tienen instrucción, ni en artes, ni en comercio. Añade además, que la culpa del uso que las mujeres hacen de modas extravagantes, de afeites y lazos para el pelo la tienen los hombres, porque son ellos quienes lo fomentan para encontrarlas más atractivas. Su marido, Espejo le dará la razón en todo (Cotarelo 1915, I, 167).

En otros sainetes de Ramón de la Cruz, reseñados a continuación, se plantean también los temas de la educación de las mujeres, la tiranía de padres o tutores excesivamente autoritarios, ulteriormente burlados mediante justicia dramática, como también ocurría en *L'école des maris* (1661) y *L'école des femmes* (1663) de Molière.

Es el caso del sainete *El estuche*, inédito, y cuyo manuscrito autógrafo del año 1778 se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal. El argumento versa sobre las burlas de un galán al tío de una joven, porque aquel pretende conseguir hurtar la férrea vigilancia a la que está sometida su sobrina, para casarse con ella. Indico al final de este capítulo, en el apartado bibliográfico, el enlace del manuscrito digitalizado con signatura I/6 y localizado en la BHM.

También en el sainete *El juez de las letras*, manuscrito de 1780, un padre quiere casar a su hija contra su voluntad (de nuevo indico el enlace del manuscrito. digitalizado con su localización en la BHM de signatura I/8 al final de este capítulo).

De igual forma, en el sainete *El no* se plantea el problema de la educación de la mujer. El argumento es el siguiente: Laura, la protagonista, vive con sus tíos, Juan y Paca. Su tío es partidario de que su sobrina goce de libertades y de que se case cuanto antes. Sin embargo, Paca pretende mantener a Laura encerrada, a lo que Juan se opone diciendo: La mujer es como/las cuerdas de la guitarra/que aquellas que más se estiran/son las que más pronto saltan" (Durán, I 1843, 257).

A.2. **La sátira contra los médicos y la medicina**

El médico de la locura presenta, como argumento principal, importantes paralelismos con aquellas comedias de Molière que satirizan a los médicos y a la profesión médica, como es el caso de *L'amour médecin*, *Le médecin malgré lui* (1666) (*El médico a palos*), *Le médecin volant* (1645) (*El médico volador*) e, incluso, con la obra cumbre del género: *Le malade imaginaire* (1673) (el enfermo imaginario).

Las dos primeras, *L'amour médecin* y *Le médecin malgré lui*, ya hemos visto que fueron traducidas por don Ramón con los títulos de *El mal de la niña* y *La muda enamorada* respectivamente.

En *El médico de la locura*, Chinita, el célebre actor español del XVIII que interpreta al protagonista del sainete, se hace pasar por un médico, artificio reiterado en las citadas comedias de Molière, a fin de menospreciar la profesión médica. En efecto, Chinita aprovecha el ofrecimiento que le brinda el alcalde de su pueblo, del que ha estado ausente durante diez años, para ocupar el puesto vacante de médico. Chinita, que, no obstante, va a ser descubierto enseguida por sus vecinos, está seguro de poder curar la locura del "mal de moda" que afecta a muchos de sus conciudadanos, según él causada por la evaporación de los sesos:

> … hay locura que procede
> de evaporación de sesos
> como en músicos, poetas,
> petimetres, peluqueros,
> abates, agentes y otros
> racionales imperfectos (Cotarelo 1915, I, 475).

Aquí se hace obligatorio efectuar algunas observaciones con respecto al tema del escarnio de la profesión médica, como temática muy abundante en los sainetes de Ramón de la Cruz, que ilustra de manera muy fehaciente el sainete que he elegido para su comentario *El médico de la locura.* En efecto, se debe retrotraer aquí que la burla a los médicos era tratada con profusión por los entremesistas de los Siglos de Oro sin otra finalidad que la de ridiculizar a esos personajes tan denostados en su tiempo, para provocar la risa fácil de un auditorio que no creía en la profesión médica. Es decir, la

única función en sí misma de este tipo de sainetes era la comicidad rústica y la burla grosera. En cambio, en *El médico de la locura* de Ramón de la Cruz, se advierte que, a través de Chinita (el fingido médico) se va a intentar curar la locura del mal de moda que afectaba a la sociedad del dieciocho: petimetres, abates y poetas desnortados, realizando una crítica social contra esos personajes cuyas conductas eran muy poco ejemplares.

Otro sainete de Ramón de la Cruz que reúne las características mencionadas anteriormente es *El médico extranjero* (1787). Señalo al final del capítulo el enlace de la digitalización llevada a cabo por la BHM del manuscrito, cuya signatura es I/8.

Cotarelo indica en su Catálogo que la trama de *El médico extranjero* gira en torno a un truhan que se finge médico francés para embaucar a un padre que quiere casar a su hija contra su voluntad junto a dos ayudantes, que son, en realidad, sus pretendientes (Cotarelo 1899, 378).

El hecho de fingirse médico es un elemento funcional que se repite con profusión en las comedias de Molière para burlar la tiranía paterna por un matrimonio impuesto y no deseado.

En efecto, en *Le médecin volant*, una dama finge una enfermedad para escapar de un matrimonio no deseado. Al principio, el criado de la dama se presta a representar el papel de médico. Además, en *L'avare* (1668), Harpagón quiere casar también a su hija contra su voluntad; entonces Valerio, mediante argucias, convence a Harpagón de que Elisa, su hija, está enferma, con un falso diagnóstico médico (Armiño 1998, 186).

También el sainete *La embarazada ridícula* (1767) contiene una sátira contra los médicos. El personaje de don Celedonio, que es médico, va a casa de doña María, que está embarazada, la cual tiene unos antojos imposibles:

> **María**: En balde ustedes se cansan,
> que nada he de comer mientras
> mi marido no me traiga
> lo que he pedido:
> agua de limón asada
> en parrillas (…) (Cotarelo 1915, I, 365).

El *modus operandi* del médico de María recuerda mucho a los personajes médicos de Molière, en concreto, al médico Filerin de *L'amour médicin*, que Ramón de

la Cruz tradujo como *El mal de la niña*. En efecto, Filerin abochorna la profesión médica con su actitud cínica e hipócrita, porque no empatiza con sus pacientes, y al que solo le interesa granjearse la credulidad de los enfermos para ganar dinero, como es el caso de Celedonio, el médico personaje de *La embarazada ridícula* al que le es indiferente la salud de sus pacientes:

Celedonio: Y yo no
soy como otros migas blandas,
que están con observaciones
moliéndole las entrañas
al enfermo; yo receto
todo cuanto me da gana;
porque si el enfermo muere,
luego dicen en la casa:
"¡Si el doctor era un borrico!
¡Sobre que no mandó nada!"
Y aunque muera, si les queda
algún ciento de garrafas,
de gatuperios y emplastos,
le añaden a un hombre fama,
diciendo: "Sin duda que
su muerte de Dios estaba;
porque el médico no pudo
hacer más; dejó apurada
la botica; once sangrías
le hizo; creemos que pasan
de cuarenta las ayudas;
hasta ventosas sajadas
y catáridas le echó." (Cotarelo 1915, I, 363).

El médico, al final, le da la razón en todo a la enferma aduciendo que en los libros de medicina no encuentra soluciones a su problema, instando a la familia a que, si no le satisface sus caprichos, el niño que espera podría sufrir de malformaciones al nacer:

Celedonio: Pues es cierto que se hallan
poquitos casos, en los
autores de embarazadas
que han parido mamarrachos
por antojos, verbigracia.
Una preñada miró,
cierto día que pasaba
por la calle de Valverde
con la vista levantada,
la media naranja de
los Basilios: fue a su casa,
y malparió un niño con
una verruga en la cara
tan grande ni más ni menos
como la media naranja,
con su chapitel y todo.
Ándense ustedes con chanzas (Cotarelo 1915, I, 367)

También en *Las tertulias de Madrid* (1770) los médicos poseen nombres cómicos, como don Gil Ventosa o don Agustín Jalapa (la "jalapa" es una planta de efecto purgante):

Chinita: La fama de los doctores
es como la de las damas,
que aquella que tiene más
visitas es más nombrada
y suele ser la señora.
Merino: Señores, vengan ustedes,
que ha bebido la tisana
sin derramar una gota,
y van a menos las ansias
(…)
Callejo: No es la noticia muy mala:

entremos, don Gil Ventosa

Carr.: Vamos, don Antón Jalapa (Cotarelo 1915, II, 152).

En *Le Malade imaginaire*, comedia *ballet* y obra maestra en su género, aparecen también los médicos con nombres ridículos, como Monsieur Purgon, sin embargo, este, a pesar de ser un médico ridículo e incompetente, cree en su profesión de galeno (Couton 1972, II, 111).

Purgon abandona y amenaza a Argon, el protagonista, con dispepsias y malas digestiones por no seguir sus prácticas con multitud de lavativas:

Señor Purgon: Tengo que deciros que os abandono a merced de vuestra mala salud, a vuestra intemperancia intestinal, a la contaminación de vuestra sangre, a la acritud de vuestra bilis y a la flatulencia de vuestros humores.[67]

Incluso en la comedia *Dom Juan* de Molière (1665), existe una parodia médica. En efecto, en el acto III, don Juan y su criado, Sganarelle, se tienen que disfrazar para huir de la persecución de los hermanos de doña Elvira, a quien don Juan ha abandonado. Sganarelle se disfraza de médico, e incluso, hace prescripciones médicas a los lugareños, jactándose de que, por casualidad, quizás acierte en sus pronósticos. A lo que don Juan contesta que los verdaderos médicos también actúan de esa manera, porque, por suerte, a veces aciertan a curar enfermos:

Don Juan: ¿Y por qué no?, ¿cuál es la razón por la que no tendrías los mismos privilegios que los otros médicos? ¿No tienen ellos los mismos medios que tú para la curación de los enfermos? Toda su sabiduría se reduce a puro artificio y no hacen nada que merezca la gloria de sus éxitos.[68]

La misma parodia médica se relata en la pieza de don Ramón *El enfermo fugitivo o la jeringa*. Garrido, el protagonista, decide irse al hospital porque no se

[67] Monsieur Purgon: J'ai à vous dire que je vous abandonne à votre mauvaise constitution, à l'intempérie de vos entrailles, a la corruption de votre sang, à la âcreté de votre bile et à la féculence de vos humeurs (Forestier 2010, II, 730).

[68] Don Juan: Et pourquoi non, par quelle raison n'aurais-tu pas les mêmes privilèges qu'ont tous les autres Médecins? Ils n'ont pas plus de part que toi aux guérisons des malades, et tout leur art est pure grimace, ils ne font rien que recevoir la gloire des heureux succès (Forestier 2010, II, 873-774).

encuentra bien. Su mujer, Catuja, se queda en casa muy preocupada. La siguiente transcripción es la relación que hace Garrido de su experiencia en el hospital:

Garrido: Pues sabed, señores míos,
que mi suerte buena o mala,
me condujo al Hespital;
y apenas entré en sus salas,
apenas iba observando
aquellas difuntas caras,
conociendo por las quejas
la diferencia de causas;
apenas, pues, palpitando
el corazón, embargada
la respiración, la idea
confusa, torpe la planta,
iba teniendo lo propio
que yo allí solicitaba;
cuando por una escalera
(aquí la vida me falta)
veo venir... ¡oh, qué asombro!
un chirrión en forma humana,
un practicante asesino,
¡válgame, santa Susana!,
con un birretillo blanco,
pardo chupetín, sin mangas,
un mandil por delantero
defensorio de las bragas,
zapato bajo de hebilla,
y medias alagartadas.
Traía en la mano zurda
un… ¡el aliento desmaya!,
un… ¡el discurso tropieza!
Un… ¡válgame santa Olaya!
Un… ¡válgame el Calendario!

Un…un…un…arma vedada,
un arma de punta en ojo,
un puñal, una guadaña,
una ayuda, que ella es sola
de sí misma semejanza;
una jeringa traía,
con una punta tamaña,
con unos medios tan gruesos,
y capaces, que rematan
en un zoquete torneado,
con que ajusta y afianza
la mano derecha toda
esta máquina inhumana (Cotarelo 1915, II, 334).

No obstante, el extracto anterior, en palabras del personaje Garrido, recuerda más a la burla o mofa de la profesión médica sin ningún alcance de crítica social. En efecto, la experiencia médica del personaje solamente denota el ánimo jocoso e hilarante que nos remite a la descripción de tipos, en este caso de los médicos característico del antiguo entremés. Por lo tanto, y como conclusión a este apartado, se puede apreciar en los sainetes de Ramón de la Cruz de temática médica esa alternancia entre, por un lado, la descripción tipológica burlesca tradicional y un tratamiento más moralista hacia la sátira de costumbres, como reminiscencia de Molière.

A.3. **La avaricia**

El tema de la avaricia se trataba raramente en los antiguos entremeses, como hemos visto en capítulos anteriores. Sin embargo, se ha podido constatar, a través de las abundantes lecturas de los sainetes de Ramón de la Cruz, que el autor madrileño sí escribió sobre los avaros y la avaricia, muy probablemente influenciado por Molière. Así, por ejemplo, el sainete *La avaricia castigada* (1761) se puede relacionar con *L'avare* de Molière.

Don Policarpo, el protagonista del sainete, es un gran avaro. Y solo casará a su hija mediante un matrimonio de conveniencia. Por eso rechaza a Fernando, el

pretendiente, porque no tiene dinero, aunque sí lo tiene el hermano mayor de Fernando, que es el heredero del mayorazgo familiar.

Fernando está desolado, y sus amigos intentan consolarlo dándole consejos. Una amiga traza un plan, en el cual se fingirá viuda del hermano de Fernando, engañando así a Policarpo al comunicarle que Fernando, al morir su hermano, lo ha heredado todo. Para cuando Policarpo descubra la mentira, su hija ya estará casada con Fernando:

Policarpo: Ya está
de mi casa despachado.
Guárdese de entrar en ella
que le romperé los cascos.
Amigo 2º: ¿Por qué delito?
Policarpo: Por pobre.
Amigo 2º: El ser pobre no es pecado.
Policarpo: Para casarse lo es
(…)
Policarpo: ¿Al pelón?
¿Al Fernandillo de Trapo?
¿Que se ha muerto? ¡Vaya, vaya!
Téngale Dios en descanso (Cotarelo 1915, I, 30).

Pero cuando le burlan diciéndole que quien ha muerto es su hermano mayor, Policarpo cambia radicalmente de actitud y accede a casar a su hija con Fernando:

Policarpo: (…)
¿Diez y ocho mil? ¡Qué guapo!
¡Cómo se llena la boca!
Bien lo merece el muchacho
¡Qué galán; qué generoso;
qué discreto y cortesano! (Cotarelo 1915, I, 30).

Hay que aclarar que la acción del sainete *La avaricia castigada* es mucho más reducida que la de *L'avare* de Molière. Tampoco existe en el sainete de Ramón de la

Cruz la recurrente argucia de la hija de Harpagon de fingirse enferma para evitar casarse con un viejo.

A.4. **Los celos**

En la catalogación que Emilio Cotarelo realiza de los sainetes de Ramón de la Cruz, hace constar que el sainete *Los celos aparentes* (1778) pudiera estar basado en *Le cocu imaginaire* (*El cornudo imaginario*) (1660) de Molière (Cotarelo 1899, 305).

En la obra de Molière, *Le cocu imaginaire*, comienza el llamado por Georges Couton "ciclo del cornudo", así como también los temas del malcasado y de la educación de las mujeres, temática que se seguirá con las "escuelas": *L'école des maris*, *L'école des femmes* (Couton 1972 II, 297).

Gorgibus, el protagonista de *Le cocu imaginaire*, pretende someter a su hija a su poder absoluto porque quiere casarla por dinero y contra su voluntad. Pero también Gorgibus es un celoso compulsivo, y, a causa de un malentendido, cree que su mujer está enamorada de otro porque la ha sorprendido sosteniendo en su mano el retrato de un hombre, que no es otro que el enamorado de su hija.

Al final, se descubren los equívocos y todo se arregla porque la hija de Gorgibus ya no tiene que casarse a la fuerza, dado que el prometido que le quería imponer su padre se ha casado con otra mujer.

En *Los celos aparentes* de Ramón de la Cruz la trama es la misma que la de *Le cocu imaginaire,* aunque en el caso del sainete el equívoco lo provoca una carta que recibe la hija de su pretendiente, que se le cae a aquella accidentalmente de la faltriquera donde la esconde. Entonces, el padre encuentra la carta y cree, erróneamente, que pertenece a un amante de su mujer. Al final, Manuela, la hija, les explica que la carta era para ella, contando con el testimonio de Salustiano, su enamorado:

¿A ti muchacha?

(le pregunta si es a ella a quien va dirigida la carta). A lo que Manuela asiente:

Sí padre

Entonces, su padre quiere saber la identidad del pretendiente y cuando aquella se lo confirma responde:

¿vos señor don Salustiano
me la pedís y de veras?

A lo que Salustiano responde:

con todo mi corazón (p. 13 bis).[69]

A.5. **Crítica a los matrimonios de conveniencia y a los matrimonios desiguales**

La crítica a los matrimonios concertados fue uno de los temas habituales en muchas de las comedias de Molière. A mi modo de ver el paradigma de este tipo de comedias es *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), comedia *ballet* de la que ya se habló, en relación con las comedias que Ramón de la Cruz tradujo del comediógrafo francés.

De la misma manera, en el sainete de Ramón de la Cruz *El caballero de Medina* (1764), a Isabel la quiere casar su padre con un forastero, pero don Lindo, que es el enamorado de Isabel, idea junto a sus amigos una serie de chanzas. En efecto, el personaje Blas se hará pasar por el caballero de Medina ante el padre de Isabel, que todavía no lo conoce, fingiendo ser un simple y un pedante. El tema es análogo al de la comedia de Molière, aunque las bromas a que se somete a Pourceaugnac se han sustituido en el sainete de Ramón de la Cruz por la suplantación de su identidad.

Otro de los temas principales que Molière planteó en sus comedias, con su consiguiente sátira, fue el de los matrimonios desiguales, cuyos cónyuges pertenecen a clases sociales diferentes. Modelo de comedia que sirve de base a este tópico teatral fue *Georges Dandin* (1665). Según explica Georges Couton, el tema, un marido burlado por su mujer, escandalizó grandemente en sus sucesivas representaciones, primero en Versalles, en su estreno, donde formaba parte del espectáculo en honor de Luis XIV, *Le Gran Divertissiment Royal*, para luego representarse ante el público de París en el Palais Royal (Couton 1972, II, 446-447).

El tema del marido burlado ya fue tratado por Molière en una obra anterior: *La Jalousie de Barbouillé* (1660), a su vez tema recurrente en la *commedia dell'arte* y también en bastantes piezas de Boccaccio (Couton 1972, II, 448).

El argumento de *Georges Dandin* es el siguiente. Angélica, la mujer de Dandin, piensa que el matrimonio implica renunciar al mundo. Alega que el suyo es un matrimonio de conveniencia, concertado por sus padres, nobles arruinados, porque Dandin, aunque perteneciente a una clase inferior a la suya, es un burgués adinerado.

---

[69] Transcribo el enlace del texto arriba copiado al final de este capítulo, y que se corresponde con el manuscrito del sainete, localizado en la BHM con la signatura I/4

Ramón de la Cruz tradujo *Georges Dandin* con el título de *El casamiento desigual* o *los Gutibambas y Mucibarrenas* (1769); en palabras de Emilio Cotarelo *El casamiento desigual* o *los Gutibambas y Mucibarrenas* es "de traducción muy abreviada" (Cotarelo 1899, 304). No obstante, Cruz utilizó ese tópico teatral de su época para introducirlo en muchos de sus sainetes.

En efecto, el mismo tema aflora en el sainete *El mal casado* (1767). Aunque en este sainete no se hace mucho hincapié en las diferencias de clase entre el matrimonio, sí se acentúa el engaño de Marta, la mujer. En efecto, Marta engaña a su marido Paco, de profesión albañil, gastándose todo el jornal de su cónyuge en su persona y en pretendientes (aquí se les llamará "usías"), que introduce en su casa. Un juez interviene en el conflicto ordenando que registren la casa, descubriéndose cofres y arcones repletos de ricas telas, así como de los regalos de los amantes de la dueña de la casa:

Juez: Basta.
¡Alguaciles!
(…)
Registradme bien la casa,
cofres, arcas y baúles.
Alguacil 2º: En este arca
hay telas ricas, hay sedas…
Alguacil 3º: Y en este varias alhajas,
un reloj, dos aderezos.
Paco: ¡Tanta riqueza en mi casa,
y yo rabiando de hambre!
¡Oh, mundo, y lo que en ti pasa! (Cotarelo 1915, I, 389).

Otras versiones sobre el mismo tema son *Chirivitas el yesero* (1774) y *El picapedrero* (1767). Es de reseñar que, según Mireille Coulon, *El picapedrero* pertenecería a Sebastián Vázquez, otro gran sainetista del dieciocho español (Coulon 1996 vol. I. 274); lo mismo opina Emilio Cotarelo (Cotarelo 1899, 318). No obstante, la BHM sí se lo adjudica a don Ramón (BHM 1996, 30), como ya se vio en la relación efectuada en esta tesis de los sainetes pertenecientes a Ramón de la Cruz.

Aparte, otro sainete en donde se hace escarnio de los matrimonios con diferencia de edad es *El viejo burlado* (1770). Aquí, una madre quiere casar a su hija de catorce

años con don Lope que tiene setenta. La hija aprovecha la ocasión de encontrarse a solas con don Lope para confesarle que quiere a otro, pero el caballero quiere comprobarlo con sus propios ojos, dado que Mariquita, su prometida, ha crecido recluida en un convento. Para ello, Chinita, que en la comedia hace el papel de criado, propone a don Lope que se ponga una careta de una joven de dieciocho años y que acuda a un baile de máscaras que va a tener lugar en la casa. Es entonces cuando don Lope descubre perplejo que es su propio hijo de quien Mariquita está enamorada, y les deja libre el paso para que se casen (Cotarelo 1918, II, 155-160).

También en el sainete *De tres ninguna* (1771) se plantea la crítica a los matrimonios desiguales o de conveniencia. Don Tadeo (interpretado de nuevo por el comediante Chinita) decide casarse con una viuda, pero esta ya se ha casado con otro. Contrariado, resuelve casarse con alguna de las hijas de la viuda, que tienen quince y doce años respectivamente. Como la mayor tiene un enamorado que le propone matrimonio para librarla del cincuentón, don Tadeo fija sus ojos en la pequeña de doce años, que también se las ingenia para salir del trance utilizando a otro pretendiente que la reclame, pese a ser ambos dos adolescentes. Al final, don Tadeo desistirá en sus pretensiones, ante lo desproporcionado de estas (Cotarelo 1918, II, 161-167).

El sainete *El estuche* recuerda mucho también a la comedia de Molière *L'école des femmes*. En efecto, en la comedia de Molière, Arnolfo ha educado en un convento a Inés, su pupila y joven huérfana; en la actualidad, la tiene recluida en una casa bajo la vigilancia de dos criados con intención de casarse con ella.

En *El estuche* (1778) se trata la burla de un galán, quien, junto a su criado, se mofa de un viejo que tiene encerrada a su sobrina. Es un sainete en el que, como sucede en la gran mayoría, Cruz utiliza los nombres de los actores de la compañía para designar a los personajes. Así, Coronado es el tío de Nicolasa, quien, a su vez, con la ayuda de su criada, esconde en su casa a su enamorado porque este quiere hacerla su esposa y de esa manera librarla de la tiranía de su tío. Pero Coronado, cuando sospecha que le están burlando, amenaza con pegarle cuatro tiros a quien ose desautorizarle:

> Sacando de mis bolsillos
> las dos pistolas cargadas
> y metiendo a cada uno

en el cuerpo cuatro balas.[70]

Finalmente, todo se soluciona porque el pretendiente de su sobrina le da a Coronado palabra de casamiento.

En *El juez de las letras* (1780), un padre quiere casar a su hija contra su voluntad. Este personaje, de profesión juez de letras, es riguroso y autoritario, y promete en matrimonio a su hija con el sobrino de un juez de Madrid que es procurador. Pero su mujer, junto a su criada, urde un plan para burlarle porque el ama de la casa quiere casar a su hija con un pariente lejano, Anastasio, de quien la hija está enamorada. Entonces, Anastasio se hace pasar por un cliente que va a casa del juez a consultarle un caso. Será una consulta profesional en donde Crespo, el padre autoritario, tendrá que emitir su voto por escrito dando su veredicto al asunto que le plantea Anastasio. Crespo le da la razón y aprueba con su dictamen el proyecto de burlar al padre abusador (¡que no es otro que él mismo!):

Crespo: Pues ella tiene razón:
y hará en romper los candados
de su prisión grandemente
la muchacha, porque cuando
abusan de su poder
los padres, y son tiranos,
o ridículos, merecen
por castigo [iguales chascos].
Dígale usted a su amigo
que acabe lo que ha empezado
con valor; que si le ponen
pleito yo tomo a mi cargo
la sentencia.

Merino: Con efecto
lo aprueba usted.

Crespo: Sin reparo:
más de setenta doctrinas

[70] Texto sacado del manuscrito del año 1778 localizado en la BHM con signatura I/6, pp. 4-5. El enlace directo se muestra al final del capítulo.

me ocurren en que apoyarlo.
¡Qué figura hará el tal padre
cuando vea le han burlado![71]

En *Las cuatro novias* (1773), un viudo quiere casarse con una joven llamada Isabel. Para escarmentarlo, su madre, su hija, y su hermana urden una burla consistente en amenazarlo con casarse ellas también de forma poco conveniente, en concreto, las tres dicen que se casarán con el mismo pretendiente, que no es otro que aquel a quien quiere Isabel:

Espejo: Quedemos en una cosa
fijamente; porque a un tiempo
no puede ser mi padrastro,
y mi cuñado y mi yerno (Cotarelo II 1928, 314).

Finalmente, Espejo desistirá de su empeño.

También en el sainete *La familia nueva* (1772), el protagonista, Nicolás, pretende casar a su sobrina con un viejo. Su hija tiene un pretendiente que se llama Narciso, a quien los criados de Nicolás ayudarán para introducirse en la casa. Al enterarse este de que sus sirvientes lo traicionan los echa de su casa. No obstante, ellos se las ingeniarán para disfrazar a Narciso de mujer, para poder entrar al servicio de Raboso, la hija, y burlar los propósitos desatinados de su padre (Cotarelo II 1928, 202-208).

En el sainete *El marido sofocado*, el personaje don Juan está desalentado porque su mujer le tiraniza. En este caso, diferente de *George Dandin*, es la mujer la que tiene el dinero. Un amigo del infeliz marido le aconseja que debe "domesticar" a su mujer. Pero no le da tiempo a poner en práctica esa desatinada recomendación porque muere de un infarto al enterarse de que está en la ruina por el continuo despilfarro de su dinero. Su mujer, Lucrecia, se comporta de forma cruel con él y no sufre por su muerte, ya que piensa que su marido ha sido la causa de la dilapidación de su fortuna.

[71] Texto sacado del manuscrito del año 1780 localizado en la BHM con signatura I/8, p. 6. El enlace directo se muestra en la bibliografía del capítulo.

B. PERSONAJES

B.1. **Las criadas**

En muchas comedias de Molière las criadas poseen un gran protagonismo porque, a través de estos personajes secundarios, se va a desarrollar la burla en la comedia, ya que estas sirvientas urden planes para ridiculizar a los locos de sus amos.

Tal es el caso de Frosine, la sirvienta entrometida de Harpagon en *L'avare* (*El avaro*), quien idea una treta disfrazándose de marquesa viuda para que su amo abandone su idea de casarse con Mariana, la prometida del hijo de Harpagón (Forestier 2010, II, 50). También, cabe destacar el personaje Martine de *Les femmes savantes* (1672), que representará la sabiduría popular y el sentido común frente a la locura, en este caso de sus amas, ya que aquellas sienten una predilección por los sabios petulantes e impostores, alegando Martine que una mujer se casa con un hombre, no con sus libros:

> **Martine**: Para mí, yo nunca elegiría un hombre cultivado porque los libros casan mal con el matrimonio, y yo quiero que mi marido me prefiera a mí antes que a ningún libro.[72]

El personaje de la sirvienta Claudine en *George Dandin* (1668) es muy importante para los objetivos que Molière quiere alcanzar con la pieza porque simboliza el sentido común; por ejemplo, al comienzo de la obra confiesa que es inconcebible desconfiar de una mujer para mortificarla (Couton 1972, II, 479-480).

De la misma manera, la criada Dorine de la comedia *Tartuffe* (1664) es un personaje imprescindible porque es la consejera de los hijos de Orgon, Damis y Mariana frente a la manipulación de que es víctima su padre por parte de Tartuffe. Así, Dorine advierte a Orgon que los matrimonios de interés terminan con infidelidades por parte de las mujeres:

---

[72] Martine: (…)Et pour mon mari, moi, mille fois je l'ai dit.
Je ne voudrais jamais prendre un homme d'esprit
(…)
Les Livres cadrent mal avec le Mariage
(…)
Et je veux…
Un mari qui n'ait point d'autre Livre que moi (Forestier 2010, II, 620).

Dorine: Quien entrega su hija a un hombre que ella odia, es responsable ante el cielo de las faltas que ella cometa[73].

Buscando las semejanzas de esos personajes de la obra de Molière, encontramos que, en el sainete *La falsa devota* (1783) de Ramón de la Cruz, el personaje de la criada de la casa denota un realce y un protagonismo inusitado y nada común en los entremeses tradicionales. En efecto, la criada de *La falsa devota* es una entrometida, que incluso tiene delirios de grandeza con el fin de epatar a sus amas.

Por ejemplo, en el sainete se explica que la hija de la "falsa devota" tiene un maestro de salterio, declarando la criada de forma pretenciosa su intención de aprender a tocarlo para interpretar un minué que ella misma ha compuesto:

Criada: Antes quisiera que usté me diera
una lección a hurtadillas
Maestro: ¡De salterio!
Criada: ¿Pues qué piensa
que no adelantara más
que mi ama si quisiera?
Vaya, hágalo usté, que yo
le daré un par de pesetas
cada mes de mi salario.
(…)
Criada: ¿Quiere usté oír un minuete,
que yo me he sacado a fuerza
de estudiar cuando mis amas
en casa sola me dejan?

Cuando la dueña de la casa la sorprende en sus afanes, la regaña, pero la criada le responde descaradamente. Este personaje secundario tiene mucho protagonismo en el sainete. Es también muy manipuladora, hasta el punto de engañar a su ama para que la deje sola con la visita de un majo del que está enamorada:

[73] Et qui donne à sa fille un homme qu'elle hait,
est responsable au Ciel des fautes qu'elle fait (Forestier II, 121).

Criada: Señorita, si usté quiere
váyase a las otras piezas
con los señores, que viene
una visita molesta
de cumplimiento a esperar
a mi amo
(…)

Criada: Se la pegué: porque quiero
estar yo con convivencia
aquí de tertulia, con
el dueño de mis potencias (…)
Adelante, Sebastián.[74]

B.2. **Los abates**

Molière esgrimió en sus comedias muchas críticas contra los abates. Buena prueba de ello es la sátira contra el abate Cotin, representado en el ridículo personaje del abate Crissotin de su comedia *Les femmes savantes.*

Georges Forestier comenta que fue Boileau quien en sus *Satires* (1660) abriría la veda para los ataques *ad hominem,* bajo la forma de invectivas concretas contra personalidades de su época (Forestier 2010, II, 1520.). Tanto Boileau como Molière compartieron enemistad contra el tal abate Cotin. De la misma manera, en los sainetes de Ramón de la Cruz existe una constante crítica hacia el personaje del abate, que llegó incluso a encabezar los títulos de algunas de sus obras, como es el caso de *El abate diente-agudo* (1775): evidentemente, por el apelativo con que Cruz designa a este personaje, y sin entrar en más detalles, nos podemos imaginar el epigrama del sainete.

Tras la lectura de *El abate diente-agudo*, destaco el carácter interesado de este personaje que solo busca aprovecharse de los dueños de todas las casas que visita, y, en un sentido literal, pretende comer gratis en todas ellas.

[74] *La falsa devota*, edición de José Ferrer de Orga, en Valencia, 1813. (El texto se encuentra en la edición digitalizada por CVC en el enlace consignado al final de este capítulo).

Sin embargo, Ramón de la Cruz intenta explicar en el prólogo a la edición de sus sainetes que solo critica a aquellos abates que se comportan de manera poco decorosa, poniendo el ejemplo contrario en el sainete *Los hombres con juicio* (1768), en donde se remarca esa distinción positiva del personaje (Cruz, 1786-1791, vol. I, LXVI).

Sala Valldaura aclara que el primer sainete en donde hace acto de presencia el personaje del abate es en *La república de las mujeres* (1772). No obstante, la censura no se opondrá a la presencia del abate en los sainetes de Cruz porque su autor se limita en sus obras a la exaltación cómica del personaje sin nexo de unión con la autoridad eclesiástica a la que representa (Sala Valldaura 1996, II, 721-722).

De todos es sabido que el personaje del abate dieciochesco, heredero del sacristán de los entremeses tradicionales, era objeto en nuestro teatro menor de un tratamiento mordaz, por su comportamiento inapropiado, con la diferencia de que, en el caso del abate, habrá que sumar a ello el matiz de irreverente por tratarse de personajes eclesiásticos tonsurados con órdenes menores, y porque también se efectuaba la representación dramatúrgica de religiosos provenientes generalmente de Francia e Italia, o que habían permanecido durante una larga estancia en estos países. Estos personajes eran amanerados y sometidos a las modas extranjerizantes, no pudiendo descartarse tampoco la influencia de Molière en la pintura que Ramón de la Cruz realizaba de ellos.

VI.6.4. Noticia bibliográfica de las piezas analizadas

A continuación, indico las referencias bibliográficas de todas las obras citadas y analizadas en este capítulo. Las referencias bibliográficas básicas las he tomado del Catálogo de Fernández Gómez, anotando y actualizando solo la información de los ejemplares que se encuentran en el Catálogo de la BHM, puesto que es una referencia bibliográfica esencial de esta tesis:

La bella madre (Fernández Gómez 1993, 88)

MSS

- Tea 1-162-21 (BHM 1996, 23) comedia en un acto o entremés. Copia antigua con introducción, año 1764 (posible imp. por Cotarelo en el T. I de

los S. de Cruz). En esta entrada bibliográfica la BHM apunta que existe un ejemplar manuscrito y otro autógrafo, en algunas partes incluyendo tres hojas de una introducción para la comedia *La bella madre* (BHM 1996, 23)

- 14517-15 (BNE) comedia en 1 acto, anónimo, letra de fines del XVIII. Entremés ídem anterior
- T. II.B.CDLXXI-7 (ITB). Sainete nuevo, letra del XVIII. Ídem anterior
- M.65-10 (BHM). Entremés con fragmentos musicales, partitura anónima de 1764; se representó en la comedia de Pascuas *Andrómaca* y *Pirro.* (De esta entrada la BHM no señala nada. Se intuye que, al tratarse de un documento musical, su reseña se consigna en un catálogo musical diferente del bibliográfico. Sin embargo, me ha parecido apropiado incluir aquí la referencia del catálogo de Fernández Gómez por la deriva y el interés musical de esta tesis)

IMPRESOS

- Cotarelo, T. I de los S. de Ramón de la Cruz (1915), con una introducción (p. 138)

El espejo de los padres (Fernández Gómez 1993, 283-284)

MSS

- Tea 1-164-40 (BHM 1996, 44) S., copia antigua 2 ejs. (Fue impr., por Cotarelo en el T. I de los S. de Cruz)
- 14498-40 (BNE) S., año 1767, ídem anterior
- 47141 (ITB) S., nuevo, copia del ms., del año 1795 de la BHM, letra del XIX
- CDLXXVI-4 (ITB) S., letra del XVIII, año1792, ídem anterior
- 22/42 (Museo Lázaro Galdiano) S.

IMPRESOS

- Cotarelo, T. I de los S. de Ramón de la Cruz (1915) (p. 367)

El médico de la locura
El médico de la locura y las mujeres disculpadas (Fernández Gómez 1993, 426-427)

MSS

- I 8,11. Olim 1-165-38 (autógrafo, 1768), Tea 1-165-38 (2 ejemplares mss.), uno de ellos autógrafo (BHM 1996, 70) S., autógrafo de 1768 (es el impr., por Cotarelo en el T. I de los S. de Cruz)
- Tea 1-212-21 y 22, (1 ejemplar) (BHM 1996, 70). Fin de fiesta de 1768, ídem anterior
- 14598-2 (BNE) S., año 1769, ídem anterior
- 47153 (ITB) S., copia del ms. de la BHM de 1768, letra del XIX, ídem anterior
- 67448, S., copia de Pedro Nieto, correc. de Villavicencio, año 1777

IMPRESOS

- Cotarelo, T. I de los S. de Ramón de la Cruz (1915) (p. 472)

Las damas defendidas o Las mujeres defendidas (Fernández Gómez 1993, 449)

MSS

- Tea 1-183-34 (un ejemplar ms.) y Tea 1-209-28 (un ejemplar ms.) (BHM 1996, 36). Sainete
- BNE, 14601-8, letra del siglo XVIII

INÉDITO

El estuche (Fernández Gómez 1993, 290-291)

MSS

- I 6,10. *Olim* 1-155-38 (autógrafo, [1778] del "Intermedio quarto") Tea 1-155-38 (un ejemplar ms., de los intermedios primero, segundo tercero y cuarto., cuatro intermedios para una fiesta de cinco actos (BHM 1996, 44). Solamente el 4º está autógrafo, pero los demás también son de Cruz
- 67382 (ITB) intermedio 1º, año 1778, es posiblemente autógrafo
- 67383 (ITB) intermedio 2º, letra del XVIII
- 67384 (ITB) intermedio 3º

- 67385 (ITB) intermedio 4º, autógrafo firmado, letra del XVIII

IMPRESOS

- Valencia, Ildefonso Mompié, 1825 (BNE, T.14652). Ídem anterior
- Madrid [sic], s.i., [Puesto de don José Sánchez], s.a. (211-101 BHM); T.8565 (BNE). Ídem anterior

El juez de las letras (Fernández Gómez 1993, 373)

MSS

- I 8, *Olim*. 1-156-30, Tea 1-156-30 (un ejemplar ms.) (BHM 1996, 60) S., autógrafo de 1780
- 14595-14 (BNE) S., letra del XVIII
- 67463 (ITB) S., letra del XVIII, año 1780, ídem anterior
- M.65-15 (BHM) S., con fragmentos musicales, partitura de Laserna. La BHM no realiza reseña bibliográfica en el apartado del catálogo bibliográfico

INÉDITO

El médico extranjero (Fernández Gómez 1993, 427)

MSS

- I 8,12. *Olim* 1-157-17 (autógrafo, 1787), Tea 1-157-17 (dos ejemplares mss.) (BHM 1996, 71) S.
- 62-23 (BHM) S., con fragmentos musicales, partitura de Pablo Esteve del año 1787 (música incompleta en el ms.). En su apartado bibliográfico la BHM no reseña esta partitura
- 83039 (ITB) S., letra del XVIII, ídem al ms., de la BHM, 157-17
- 67444 (ITB) S., año 1787, letra del XVIII
- CDLXXX-8 (ITB) S., año 1791, letra del XVIII
- CDLXXX-14 (ITB) S., año 1791
- 14529-18 (BNE) S., año 1787

INÉDITO

La embarazada ridícula (Fernández Gómez 1993, 263-264)

MSS

- Tea 1-155-29 (un ejemplar ms.) (BHM 1996, 41)
- Tea 1-164-42 (tres ejemplares mss.) (BHM 1996, 41) S., copia antigua de 1767

IMPRESOS

- T. I del *Teatro* de Cruz, Madrid, Impr. Real, 1786. CESXVIII, V.D.11 (es el imp. por Cotarelo, ídem (es el impr. por Cotarelo en el T. I de los S. de Cruz)
- Valencia, J. F. de Orga, 1810 (BHM, Tea 1-21-10 un ejemplar impreso); (BHM 1996, 41); (BNE, T.27412). Ídem anterior
- Valencia, Estevan, 1814, (M. y Pelayo, 32896; BNE, T.ll0; Sevilla, Fac. de Letras, Caja 166-42). Ídem anterior
- T. II de la *Colección* de S. de Cruz, por Durán, Madrid, Yenes, 1843, (BUO, I1-316). Ídem anterior
- La BHM añade la siguiente referencia impresa: B 22656,1 (un ejemplar impreso) (BHM 1996, 41)
- Cotarelo, T. I de los S. de Ramón de la Cruz (1915) (p. 361)

Las tertulias de Madrid o el porqué de las tertulias (Fernández Gómez 1993, 624)

MSS

- Tea 1-168-46 (un ejemplar ms.) (BHM 1996, 95), copia antigua sin año. (es el impr. por Cotarelo en el T. II de los S. de Cruz)
- Tea 1-170-3 (tres ejemplares mss.) (BHM 1996, 95), año estimado, 1770. Ídem anterior

IMPRESOS

- Madrid, Impr. Real, 1789, T. VIII del Teatro de Cruz, BUO, II-316 (CESXVIII V. D. 18)
- T. II de la Colección de S. de Cruz por Durán, Madrid, Yenes, 1843

- Cotarelo, T. II de los S. de Ramón de la Cruz (1928) (p. 148)
- (BHM 1996, 95) Tea 235-11 (un ejemplar impreso)

El enfermo fugitivo o la jeringa (Fernández Gómez 1993, 267)

MSS

- I 6,5. *Olim* 1-155-32 (autógrafo, año 1773) Tea 1-155-32 (dos ejemplares mss.) (BHM 1996, 42) (es el impr. por Cotarelo en el T. II de los S. de Cruz)

- ITB, 67397, S, letra del XVIII, ídem anterior

IMPRESOS

- Madrid, s.i. [Benito Cano], 1791, (BNE T.8565; ITB, 59551, 62006 y 62527; BHM, Tea 1-164-45 (dos ejemplares impresos) (BHM 1996, 42); (164-45; British Library); 1342. F.5-49 y 11725.C.21 CESXVIIL XXXII. D.25), ídem anterior
- Alcalá, s.i., 1799
- Valencia, José Ferrer de Orga. s.a. (Valencia, Bibl. Municipal, Serrano Moreno, A-2C.42 (12), ídem anterior
- Barcelona, Piferrer, s.a. (lTB, 595003)
- Cotarelo, T. II de los S. de Ramón de la Cruz (1928) (p. 329)

La falsa devota (Fernández Gómez 1993, 294)

MSS

- Tea 1-155-23 (dos ejemplares mss.) (BHM 1996, 45), S., año 1783
- 82675(ITB), S., autógrafo del 1783

IMPRESOS

- T. I del *Teatro* de Cruz, Madrid, Impr. Real, 1786 (CESXVIII, V.D.11)
- Valencia, J. Ferrer de Orga, 1813 (BNE, T.8565; T .15030-28; ITB, 62522), ídem anterior
- Valencia, Estevan, 1817 (ITB, 59448)

- T. II de la *Colección* de S. de Cruz, por Durán, Madrid, Yenes, 1843 (BUO, II-316), ídem anterior T. I de su *Teatro,* con ortografía moderna
- La BHM añade la siguiente información: B 22656,21 (un ejemplar impreso) (BHM 1996, 45)

La avaricia castigada o los segundones (Fernández Gómez 1993, 71)

MSS

- Tea 1-161-15 (un ejemplar ms., tres impresos) (BHM 1996, 21), S., año 1762
- Tea 1-87-11 (un ejemplar ms.; un impreso) y Tea 1-211-59 (un ejemplar impreso) (BHM 1996, 45)
- T.2-26 (BNE) S., año 1761
- M.60·5 (BHM) S., para *El arca de Noé,* con fragmentos musicales, partitura de Antonio Guerrero, año 1761. Esta partitura no la relaciona la BHM en este apartado

IMPRESOS

- Madrid, s.i. [Benito Cano], año 1791, (BNE, T.8563; BHM, 87-11; CESXVIII, XXXII.D.25). (Es la ed. seguida por Cotarelo en el T. I de los S. de Ramón de la Cruz)
- Madrid, s.i. [Quiroga], año 1792, (BNE, T.25407; BHM, 87-11; British Library, 1342. F.5-117 y 11725.C.21-6), ídem anterior
- Barcelona, Juan Francisco Piferrer, s.a. (CESX·VIII, XXXIID.24; BNE, T.25357). Ídem a la ed. de Madrid, año 1791
- La BHM añade la siguiente referencia: B 22656,37 (un ejemplar impreso) (BHM 1996, 45)
- Cotarelo, T. I de los S. de Ramón de la Cruz (1915) (p. 27)

El abate diente agudo (Fernández Gómez 1993, 26)

MSS

- I 3,1. *Olim* I-151-38 (autógrafo, año 1775); Tea I-151-38 (un ejemplar ms.) (BHM 1996, 17) S., año 1775

- 14519-24 (T.7-259 (BNE) S., año 1775, ídem anterior
- Tomo I.A.CDLXIX-3 (ITB) S., 1775 “copia de Joseph Morales”, ídem anterior

IMPRESOS

- Barcelona, s.i., año 1795 (ITB, CDLXIX-3)
- Berkeley, University of California, 1925, Ch. E. Kany en *Ocho sainetes inéditos de D. Ramón de la Cruz*

Los celos aparentes El papel perdido [título tachado en el autógrafo]
(Fernández Gómez 1993, 154)

MSS

- I 4,10. Olim 1-160-30 (autógrafo, año 1778), Tea 1-160-30 (cuatro ejemplares mss.) (BHM 1996, 29) S.
- 67537 (ITB) S., año 1778, ídem anterior
- M.63-11 (BHM) S., con fragmentos musicales, libreto y censo de 1793, escrito por Comella, partitura de Pablo Esteve. Esta partitura no la relaciona la BHM en este apartado

IMPRESOS

- En Madrid, en junio de 1781 (sin más datos)

El caballero de Medina (Fernández Gómez 1993, 117-118)

MSS

- Tea 1-163-18 (cuatro ejemplares mss.) (BHM 1996, 25), S., año 1784. (Es el impr. por Cotarelo en el T. I de los S. de Cruz)
- 47127 (ITB) S., letra del XIX (copia ms. de la ed. Valencia, Estevan, 1816.) ídem ed. citada (que coincide con la que editara Durán en los *S. de* D. *Ramón de la Cruz,* en el tomo I, p. 61 y ss.)
- M.66-11 (BHM) S., con fragmentos musicales, partitura de José Castel del año 1766, titulado: *El caballero de Medina de Pomar*. Esta partitura no la relaciona la BHM en este apartado

IMPRESOS

- Madrid, s.i. [B. Cano], año 1791 (BHM, Tea 1-163-18, un impreso y 203-35; BNE, 25499; BUO, P.74; CESXVIII, XXXII.D.25; British Library, 1342. F.5.24 y 11725.C.21.8)
- Barcelona, Pablo Nadal, año 1801 (Montpellier, V.11642), ídem anterior
- Valencia, J. Ferrer de Orga, año 1813 (BNE, 15025-5), ídem al ms. de la BHM: Tea 1-203-35 (un ejemplar impreso)
- Valencia, Estevan, año 1816 (BNE, 27435 y T.8563) ídem a la ed. de Barcelona, año 1801
- Barcelona, Juan F. Piferrer, s.a. [XIX], nº 33 (CESXVIII, XXXII.D.24; Montpellier, V.11642), ídem a la ed. de Madrid, año 1791
- T. II de la *Colección de* S. de Cruz, por Durán, Madrid, Yenes, año 1843, Cruz (BUO, II-316), ídem ed. de Benito Cano, año 1791
- Se añade por parte de la BHM el ejemplar impreso B 22656,19 (BHM 1996, 25)
- Cotarelo, T. I de los S. de Ramón de la Cruz (1915) (p. 143)

El caballero de Sigüenza, don Patricio Lucas (Fernández Gómez 1993, 118-119). (La BHM no lo relaciona porque lo considera anónimo)

MSS

- 4064 (BNE), S., para la comedia *El Domine Lucas,* de Cañizares, año 1773
- 14594 (BNE) S., letra del XVIII, año 1788
- 159-6 (BHM) varios ejemplares, uno con fecha del año 1791
- 83002 (ITB) S., letra del XVIII, ídem anterior
- M.71-47 (BHM) S., con fragmentos musicales, ídem eds. sgtes. Esta partitura no la relaciona la BHM en este apartado

IMPRESOS

- Madrid, s.i. [B. Cano], año 1791 (BUO, P.74; BHM, 159-6), ídem anterior
- Valencia, J. F. de Orga y Cía., año 1811 (BNE, T.8563; BHM, 159-6), ídem a la ed. anterior de Madrid
- Barcelona, Juan F. Piferrer, s.a., n° 40 (CESXVIII, XXIII. D.24), ídem anterior

El mal casado y yesero (Fernández Gómez 1993, 408-409)

MSS

- Tea 1-157-26 (dos ejemplares mss.; uno de ellos autógrafo, según Cotarelo) (BHM 1996, 67) S., autógrafo del año 1767. Otro ej., copia, ídem, con aprobaciones de 23 de diciembre de 1767 (es el impr. por Cotarelo en el T. I de los S. de Cruz)
- Tea 1-211-44 (dos ejemplares mss.) (BHM 1996, 67) S.
- 67457 (ITB), letra del XVIII
- 14518-617 (BNE) S., año 1770, ídem anterior
- 661 (CTAE) S., letra del XVIII

IMPRESOS

- T. I de la Colección de S. de Cruz, por Durán, Madrid, Yenes, 1843 (BUO, 11-315)
- Cotarelo, T. I de los S. de Ramón de la Cruz (1915) (p. 383)

El viejo burlado o lo que son los criados (Fernández Gómez 1993, 668)

MSS

- I 11,17. *Olim* 1-161-31 (autógrafo, año 1770) y Tea 1-161-31 (un ejemplar ms.) (BHM 1996, 98), S., otro ejemplar., año 1770 (es el impr. por Cotarelo en el T.II de los S. de Cruz)
- 47175 (ITB), S., es copia del ms., autógrafo de la BHM, letra del XIX

IMPRESOS

- Cotarelo, T.II de los S. de Ramón de la Cruz (1918) (p. 155)

De tres ninguna

De tres ninguna y de ninguna tres cosas (Fernández Gómez 1993, 218)

MSS

- Tea 1-154-1 (tres ejemplares mss.) (BHM 1996, 37) S., año 1771 (algunas de Ignacio López de Ayala), es el impr. por Cotarelo en el T. II de S. de Ramón de la Cruz)
- Tea 1-208-58 (un ejemplar ms.) (BHM 1996, 37), año 1812
- 14526-33 (BNE) S., año 1828, ídem anterior
- 67471 (ITB) S., letra del XIX, ídem anterior, salvo diferente ortografía
- M.65-5 (BHM) S., con fragmentos musicales, partitura anónima. Esta partitura no la relaciona la BHM en este apartado

IMPRESOS

- En Madrid del 12 al 14 y el 16 de mayo de 1839 (no más datos)
- Cotarelo, T. II de los S. de Ramón de la Cruz (1915) (p. 161)

Las cuatro novias (Fernández Gómez 1993, 544)

MSS

- I 5,9. *Olim* 1-159-15 (autógrafo, 1773) (BHM 1996, 35)
- Tea 1-159-15 (un ejemplar ms.) (BHM 1996, 35)
- Tea 1-162-31 (dos ejemplares mss.) (BHM 1996, 35)
- 14498-28 (BNE) S., verso, autoría, letra del XVIII
- 159-15 (BHM) S., verso, autógrafo de 1773
- 162-31 (BHM), S., verso, autoría. de 1777. E. Ídem ms. 159-15 de la BHM
- CDLXXIV-8 Tomo VI (ITB), S., verso, anón., letra del XVIII. Lic., de impresión en Madrid, 17 de julio de 1792. E. Ídem ms. BNE
- 67467(ITB), S., verso, letra del XVIII

IMPRESOS

- Cotarelo, T. II de los S. de Ramón de la Cruz (1915), basándose en el ms. de la BHM. Cruz se inspiró para este S., en *La famille extravagante*, de Legrand

La familia nueva (Fernández Gómez 1993, 296)

MSS

- I 6,12, *Olim* 1-15543 (autógrafo de 1772) (BHM 1996, 46)
- Tea 1-155-13 (dos ejemplares mss.) (BHM 1996, 46)
- Tea 1-49-7 (dos ejemplares mss.) (BHM 1996, 46)
- 155-13(BHM), S., verso, autógrafo de 1772, para la Cía. de Martínez, 2 E. (Es el impr. por Cotarelo en el T. II de los S. de Cruz)
- 14520-25 (BNE), S., verso, anón., con censo original de 1776
- 14530-11 (BNE), S., verso, anón., letra del XIX
- 14548-13 (BNE), S., verso, anón., letra del XVIII. E. Ídem anterior
- 155-13 (BHM), otro ej., S., verso, anón., censo de 1818, autógrafo
- 49-7 (BHM), S., verso, anón.
- 82677 (ITB), S., verso, anón., para la Cía. de Martínez, censo de 1772. E. Ídem ant.
- CDLXXVI-8 (ITB), S., verso, anón., copia de C. A. B. (Casimiro Ángel Bonsellas), 1827

IMPRESOS

- Cotarelo, T. II de los S. de Ramón de la Cruz (1915), basándose en el ms. de la BHM

El marido sofocado (Fernández Gómez 1993, 419)

MSS

- Tea 1-167-8 (dos ejemplares impresos) (BHM 1996, 69)
- Tea 1-157-27 (dos ejemplares mss.; tres impresos) Tea 1-209-6 (dos ejemplares impresos) (BHM 1996, 69)
- B 22661,10 (un ejemplar impreso (BHM 1996, 69)
- 157-27 (BHM). Tragedia jocosa, en 1 acto, verso, autoría, 3 ejs., uno con reparto de 1774, otro de 1779, y otro de 1801
- 9-31-7-7034 (7) Madrid, Academia de la Ha., S., verso, tragedia jocosa, de 1774

IMPRESOS

- T. III del Teatro de R. de la Cruz, Madrid, Impr. Real, 1786, (CESXVIII, V.D.13)
- Madrid, s.i. (Benito Cano), 1791. T. II de su col. (ITB, 57190, 62029 Y 62056; BNE, T.14652, T.27313 y V.8885; British Library, 1342.F.5-70 y 11725.C.21; BMM, 157-27, 167-8 y 209-6). E. Ídem ant.
- Barcelona, Nadal, 1800 (BHM, 167-8)
- Valencia, Estevan, 1816, (BNE, T .6999). E. Ídem
- T. II de la Colección de S. de Cruz, por Durán, Madrid, Yenes, 1843. (BUO, II-316). E. Ídem ed. del T. III del Teatro de Cruz
- S.L., s.i., n.a. (BHM, 157-27)

La discreta y la boba (Fernández Gómez 1993, 236-237)

MSS

- Tea 1-163-39 (dos ejemplares mss.) (BHM 1996, 39)
- Tea 1-154-44 (un ejemplar ms.; tres impresos) (BHM 1996, 39)
- Tea 1-22-5 (un ejemplar ms.) (BHM 1996, 39)
- B 22656,2 (un ejemplar impreso) (BHM 1996, 39)
- 163-39 (BHM), S., verso, copia antigua con aprobación. y licencia de 6,10 y 13 de octubre de 1787. 2 ejs.
- 22-5 (BHM), S., verso, anónimo
- 154-44 (BHM), S., verso, anónimo, más otro ejemplar impreso perteneciente a una colección destruida, con censo manuscrito de 1818
- 67415 (ITB) S., verso, fecha de 1787, letra del XVIII. E. Ídem
- M.62-12 (BHM) S., con fragmentos musicales, partitura de Mariano Bustos, 1790
- M.62-13 (BHM), S., con fragmentos musicales, partitura de P. Esteve y Grimau, 1788-1789. Otro, M.62-13 bis, de Pablo del Moral. E. Ídem

IMPRESOS

- Tomo IV del Teatro de Cruz, Madrid, Impr. Real, 1787 (CESXVIII, V. D.14)
- Valencia, J. F. de Orga y Cía., 1811 (BNE, T. 8564 y 25354). E. Ídem

- Valencia, Estevan, 1816 (BNE, 12649). E. Ídem T. I de la Colección de S. de Cruz, por Durán, Madrid, Yenes, 1843 (BUO, II,315). E. y A. Ídem ed., de Madrid del propio autor

VI.6.5. Bibliografía

AA.VV., *Ramón de la Cruz en la Biblioteca Histórica Municipal. Materiales para su estudio*, Biblioteca Histórica Municipal, Madrid, 1996.

Bittoun-Debruyne, Nathalie, "*Petite pièce* y sainete" en *Teatro español del siglo XVIII*, Josep María Sala Valldaura (coord.), Universidad de Lleida, 1996, pp. 95-114.

Caballero Fernández-Rufete, Carmelo, "La música en el teatro clásico", en Historia del teatro español, J. Huerta Calvo (ed.), tomo I, Gredos, Madrid, 2003, pp. 677-715.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. *Ensayo biográfico y bibliográfico*, Imprenta de José Perales y Martínez, Madrid, 1899.

Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, tomo I, Editorial Bailly/Baillière, 1911.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo I, Editorial Bailly/Baillière, Madrid, 1915.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo II, Editorial Bailly/Baillière, Madrid, 1928.

Coulon, Mireille, "Estudio preliminar", en *Ramón de la Cruz, Sainetes*, Josep María Sala Valldaura (ed.), Crítica, Barcelona, 1992.

Coulon, Mireille, *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la* Cruz, Publications de l'Université de Pau, 1993.

Coulon, Mireille, "De lo difícil que es devolverle al César de los saineteros lo que le pertenece", en *Teatro español del siglo XVIII*, Josep María Sala Valldaura (coord.), Universidad de Lleida, vol. I, 1996, pp. 265-287.

De la Cruz, Ramón, *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz, entre los Arcades Larisio,* 10 vols., Imprenta Real, Madrid, 1786-1791.

De la Cruz, Ramón, *Sainetes*, Josep María Sala Valldaura (ed.), Crítica, Barcelona, 1992.

Fernández Gómez, Juan, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Instituto Feijóo de estudios del siglo XVIII, Oviedo, 1993.

Mazouer, Charles, *L'apogée du classicisme* en *Le théâtre français de l'âge classique*, vol. II, Honoré Champion, Paris, 2010.

Montiano y Luyando, Agustín de, *Discurso sobre las Tragedias españolas*, José de Orga, Madrid, 1750-1753.

Molière, Œu*vres Complètes*, Georges Couton (dir.), éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, II, París, 1971.

Molière, *Tartufo o el impostor*, Mauro Armiño (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1994.

Molière, *Las preciosas ridículas / Las mujeres sabias*, Mauro Armiño (ed.), Cátedra, Madrid, 1995.

Molière, *Don Juan / El avaro*, Mauro Armiño (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1998.

Molière, Œ*uvres Complètes*, Georges Forestier (dir.), éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2 vol., París, 2010.

Molière, *La escuela de mujeres / La escuela de maridos*, Mauro Armiño (ed.), Cátedra, Madrid, 2014.

Sala Valldaura, "El papel del abate en Ramón de la Cruz", Sala Valldaura (ed.), en *Teatro español del siglo XVIII*, Universidad de Lleida, Vol. II, 1996, pp. 707-734.

Teatro español del siglo XVIII, Josep María Sala Valldaura (coord.) Universidad de Lleida, Vol. I y II, 1996.

ENLACES Web:

Los celos aparentes, Colección de Manuscritos de la BHM en el Archivo de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe, en Biblioteca digital *memoriademadrid* con multitud de digitalizaciones de partituras, manuscritos, y libros hasta el año 1957, organizados en colecciones y provenientes del Archivo de la Villa, la Biblioteca Histórica, la Hemeroteca Municipal, el Museo de Historia, la Biblioteca Musical y la Imprenta Municipal:

http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=108340&num_id=2&num_total=2

Colección del Fondo Antiguo digitalizado por la Universidad de Oviedo. Archivos digitales. Patrimonio Bibliográfico Digitalizado.

http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/2740/1/1094137.pdf

El estuche, Colección de Manuscritos de la BHM en Archivo de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe, en Biblioteca digital *memoriademadrid* con multitud de digitalizaciones de partituras, manuscritos, y libros hasta el año 1957, organizados en colecciones y provenientes del Archivo de la Villa, la Biblioteca Histórica, la Hemeroteca Municipal, el Museo de Historia, la Biblioteca Musical y la Imprenta Municipal:

http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=115185

El médico extranjero, Colección de Manuscritos de la BHM en Archivo de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe, en Biblioteca digital *memoriademadrid* con multitud de digitalizaciones de partituras, manuscritos, y libros hasta el año 1957, organizados en colecciones y provenientes del Archivo de la Villa, la Biblioteca Histórica, la Hemeroteca Municipal, el Museo de Historia, la Biblioteca Musical y la Imprenta Municipal:

http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=115218

El juez de las letras, Colección de Manuscritos de la BHM en Archivo de comedias de los teatros de la Cruz y del Príncipe, en Biblioteca digital *memoriademadrid* con multitud de digitalizaciones de partituras, manuscritos, y libros hasta el año 1957, organizados en colecciones y provenientes del Archivo de la Villa, la Biblioteca Histórica, la Hemeroteca Municipal, el Museo de Historia, la Biblioteca Musical y la Imprenta Municipal:

http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=115207

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Fondo bibliográfico con obras de Literatura, Historia, Ciencias, etc., de libre acceso. Incluye trabajos de investigación, catálogo en otras lenguas y bibliotecas del mundo. En la Sección de Literatura se incluye una página dedicada a don Ramón de la Cruz en donde se encuentra el catálogo

de su obra, con la digitalización de muchos sainetes, su bibliografía, estudios sobre el autor, así como enlaces de interés:

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-falsa-devota-sainete-nuevo-para-once-personas--0/html/ff142b06-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html

CAPITULO VII.- LA ESTETICA DE LA RECEPCIÓN. EL CASO DE LAS PIEZAS DE JEAN BAPTISTE MOLIERE Y DE LOS SAINETES DE RAMON DE LA CRUZ

VII.1. Postulados teóricos. Reflexión inicial

Procedo a continuación en este capítulo a establecer y justificar el marco teórico-literario de la estética de la recepción, cuyo manifiesto fue postulado por Hans Robert Jauss en el año 1967, para relacionarlo, tanto con la obra de Molière como con la de Ramón de la Cruz.

El manual básico que he consultado es *Pour une esthétique de la réception* (1978) de Hans Robert Jauss en su traducción del alemán al francés. No obstante, y por tratarse de un libro excesivamente conceptual y teórico y de árida lectura que puede dificultar su comprensión, para interpretar los principios fundamentales de la estética de la recepción me han servido de gran ayuda varios libros que explican dicha corriente, cuyos autores, Jesús Maestro, José Antonio Mayoral y Luis Morón Hernández, son grandes conocedores de la obra de Jauss.

Las bases principales de esta nueva estética son las siguientes: 1) el carácter dialéctico de la obra literaria y 2) la función social de la literatura. Procedo a aplicarlas en las obras de nuestros dos autores:

VII.2. Carácter dialéctico de la obra literaria

Luis Morón Hernández[75] explica que en el año 1960 se crea la hermenéutica fenomenológica, teoría precursora de la estética de la recepción de Jauss, cuyos postulados hermenéuticos se fundamentan en la dialéctica e interacción en toda obra literaria, y cuyos autores son Heidegger y Hans Georg Gadamer, en Alemania, y Paul Ricoeur, en Francia (39-40). Ciertamente es así porque Jauss también preconiza esa relación dialéctica entre el arte y la sociedad (Jauss 1978, 268).

La hermenéutica fenomenológica sostiene que la obra literaria, hasta que no es leída, solo tiene existencia virtual. Es por lo tanto en la experiencia del lector donde la obra

[75] https://es.scribd.com/document/210407723/Estetica-de-la-recepcion-literaria-Luis-Moron-Hernandez.

cobra sentido y significado completo (concepto dialéctico); en consecuencia, el lector se erige en protagonista absoluto de la teoría dialéctica literaria (49). Otra premisa de la hermenéutica fenomenológica es que todo intento de fijar el significado de un texto es una tarea inútil, porque el texto, como fuente de entendimiento, es inagotable, y el conflicto de sus múltiples interpretaciones, inevitablemente forzoso (45). Jauss adopta y amplifica en su estética de la recepción la nueva dimensión fenomenológica de un texto, cuyos ejes principales son el texto y el lector exclusivamente. Esta teoría fue conjuntamente formulada con Wolgang Iser (48).

Otro estudioso de la estética de la recepción de Jauss, Jesús G. Maestro, opina en su estudio "La Estética de la Recepción reinterpretada desde el Materialismo Filológico como teoría de la literatura" que la teoría que nos ocupa, así como la hermenéutica fenomenológica, difieren fundamentalmente de dos doctrinas precedentes; el estructuralismo y formalismo ruso. Así, Jauss preconiza la universalidad de la recepción, al no idealizar a los receptores de una obra literaria, porque, para su nueva estética literaria todo el público es valioso, y en esa novedosa concepción solo se va a cambiar la forma de percepción de la obra desde el punto de vista sociológico y también psicológico. Es decir, Jauss aboga por una democratización de la obra literaria, en donde ya no existe un público tan erudito o académico, como por el contrario sí se exigía en las teorías literarias de siglos anteriores. Por lo tanto, ahora la tríada base de la interpretación literaria de Jauss en la estética de la recepción se va a constituir de la siguiente manera: AUTOR/OBRA/LECTOR O PÚBLICO, en donde se va a marginar al intérprete (Maestro 2010, 21-23).

La teoría literaria de Jauss otorga plenos derechos a la conciencia del lector para la interpretación literaria. Es decir, la interrelación entre lector/espectador es una hermenéutica textual libre, y esa interpretación vendrá traducida por sectores de población claramente dispares: feministas, nacionalistas, etc. (36).

Para Jauss, el lector ideal es aquel que está por encima de los demás elementos de la recepción de un texto, como el autor, texto e intérprete. Es decir, el lector, para Jauss, será un lector inmanente al mismo texto (62-67).

Por su parte, José Antonio Mayoral, en su libro *Estética de la Recepción, compilación de textos*, explica que Jauss sostiene que la obra literaria no es nada sin su impacto en los lectores, sin su recepción, y, en consecuencia, el juicio del público va a condicionar la producción de los autores, lo que implica una retroalimentación autor-público en base a un alto nivel de diálogo entre esos dos actores de la comunicación

literaria (Mayoral 1987, 73-74). En efecto, todo lo inmediatamente referido sería la aplicación práctica de uno de los postulados prácticos de la estética de la recepción: su carácter parcial, dado que no se puede definir la naturaleza histórica de una obra marginando los efectos que ella produce, y más todavía, nos dice Jauss, si se trata de una obra literaria o de teatro. Porque se hace necesario basar la estética de la producción (autoría) y de la representación (producto) sobre una estética de la recepción (público) (Jauss 1978, 268).

También he querido introducir a continuación algunas ideas importantes sobre la estética de la recepción sacadas del libro de David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria.*

La estética de la recepción desvía la historia de la literatura desde la perspectiva del receptor (Viñas Piquer 2002, 495), cuando anteriormente el punto de vista estaba enfocado en el autor. Viñas Piquer afirma que el polaco Roman Ingarden está considerado como el principal precursor de la estética de la recepción, desde el punto de vista de la hermenéutica.

En efecto, Ingarden, cuyas tesis aparecieron en la década de los años 30 del pasado siglo, fueron un punto de unión entre la hermenéutica de Heidegger, la fenomenología de Husserl y la teoría literaria, influyendo en los miembros de la escuela de Constanza, a la cual pertenecían Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss. Ingarden postulaba que en toda obra literaria existen lugares de indeterminación que deben ser rellenados por el lector, en un claro reconocimiento a la subjetividad del receptor-lector, que Ingarden denomina concretización, dotando al receptor de un papel totalmente activo en la interpretación literaria (2002, 496).

Jauss recogerá el testigo de esa interpretación hermenéutica de los textos literarios, y además hace suya y desarrolla la teoría del relativismo histórico y cultural del valor estético, siendo sus precursores Mukarovsky y Vodicka, pertenecientes a la escuela de Praga, quienes preconizaban que los cambios socioculturales determinan las distintas recepciones de una obra literaria, lo que equivale a decir que los juicios estéticos cambian según las épocas, estando condicionados por múltiples causas de naturaleza extraliteraria. Como ejemplo de ello, Mukarovsky pensaba que las obras literarias no pueden ser aisladas de la historia (2002, 496).

Por lo tanto, en ese proceso histórico en el que se encuentra inmerso el fenómeno literario, son las colectividades, el público de una época quien rellenará esas lagunas de información que el escritor no ha expresado y concretado, según las normas

socioculturales y estéticas que rigen un momento determinado de la historia literaria (Viñas Piquer 2002, 497).

El profesor Viñas Piquer afirma también que otro precursor de la teoría de la recepción fue Jean-Paul Sartre, a quien incluso Jauss reconocerá el mérito de abrir el camino a la rehabilitación del lector como coautor, junto con el escritor-creador, para establecer la dialéctica en una obra literaria, anunciando ya la fenomenología de la lectura, que Wolfgang Iser llevará a su culminación (2002, 497).

Según todo lo expuesto hasta aquí, existirían dos elementos fundamentales en la estética de la recepción, y que son, en primer lugar, la recepción o el lector histórico, y en el segundo, el llamado proceso de interpretación hermenéutica, debida al lector fenomenológico o implícito (2002, 499). Para Jauss, su estética de la recepción solo puede reivindicar la prioridad hermenéutica en lo que concierne la función productiva y la función representativa de la praxis estética. Teoría abierta a las teorías de la comunicación, de la acción y de la sociología del conocimiento para poder comprender cómo el arte, factor de la praxis social, contribuye a crear historia (Jauss 1978, 282).

En ese marco histórico de la interpretación textual, el análisis ideal se lleva a cabo, no mediante patrones y a veces prejuicios vigentes en el presente, sino a través de un desplazamiento hacia el horizonte histórico de la época a la que pertenece la obra en cuestión. Por lo tanto, en toda interpretación hermenéutica entran en juego dos horizontes, el horizonte histórico y el propio horizonte en la actualización de la lectura. En consecuencia, el resultado del fenómeno de la comprensión textual será el producto de la fusión de esos dos horizontes, tesis -señala Viñas- que procede de Gadamer, teórico de la universidad o escuela de Constanza, al cual sucederá Jauss en sus análisis (Viñas Piquer 2002, 501-502), como hemos visto anteriormente.

Uno de los postulados fundamentales de Hans Robert Jauss en el marco de la estética de la recepción es la del lector histórico, ya anunciado por Gadamer. Porque una parte importante de los estudios de Jauss están dedicados a las relecturas históricas, es decir, a la recepción de una obra en distintas épocas históricas. Para ello, el teórico de Constanza va a formular una serie de tesis, de las cuales solo nos interesan las siguientes:

1.- La estética de la recepción se sitúa en contra del objetivismo histórico.

2.- Horizonte de expectativas: el lector se enfrenta al texto a través de una serie de prejuicios, o lo que es lo mismo, existe una predisposición frente el texto por educación, formación, ideología, etc.

3.- La diferencia entre el horizonte de expectativas y la forma concreta de una determinada obra la denomina Jauss distancia estética, es decir, la distancia estética se sitúa entre el previo horizonte de expectación y la obra nueva. Esta distancia produce modificaciones en el horizonte de expectativas personal o propio.

4.-Es necesario reconstruir las preguntas a las respuestas que daba el texto en su época. Porque así sabremos cómo interpretaba la obra el lector del pasado. En resumen, la historia literaria es para Jauss una sucesión dialéctica entre preguntas y respuestas.

Las tres últimas tesis: 5, 6 y 7 suponen el planteamiento para Jauss sobre cuestiones de metodología para la realización de una historia literaria.

Para Viñas Piquer, la segunda tesis, el desarrollo del horizonte de expectativas, es el meollo de los postulados de la estética de la recepción, que se traduce como el bagaje de conocimientos e ideas con las que el público de cada época recibe y valora la obra literaria. Y en cada momento histórico se realizarán, de una misma obra, distintas lecturas, con la posibilidad de múltiples reactualizaciones de un mismo texto (Viñas Piquer 2002, 503).

Tres factores determinan además para Jauss el horizonte de expectativas. Ellos son en primer lugar, la poética del género literario al que pertenece la obra, porque el lector espera que una obra se ciña y respete los rasgos fundamentales del género al que pertenece; dos, las relaciones de la obra con otras obras de la tradición literaria, y tres, la oposición entre ficción y realidad, porque el uso literario de una lengua nada tiene que ver con la lengua hablada (2002, 504).

La distancia estética que mencionábamos en párrafos anteriores puede desembocar, en el mejor de los casos, en un cambio de horizonte de esa obra nueva que, a su vez, produciría nuevos caminos estéticos (2002, 504). En efecto, una obra literaria puede romper con las expectativas de los lectores/y o espectadores, expectativas enmarcadas en una tradición literaria temporal, al usar una forma estética novedosa o inédita. Un ejemplo de ello es la escritura impersonal, o lo que es lo mismo, el narrador impersonal en la novela *Madame Bovary* de Flaubert (Jauss 1978, 87).

La importancia para Jauss del género literario es indispensable para probar que existe un único horizonte de expectativas. Porque el lector en el acto de leer una obra literaria la adscribe a un género literario que, a su vez, está sometido a un sistema de convenciones con una estructura determinada. Por lo tanto, su horizonte de expectativas estará determinado por el grado de conocimientos que un determinado lector posee de un género literario dado. Jauss se plantea cómo reconstruir el horizonte de expectativas

de una determinada época, y explica la importancia que tiene el hecho de analizar documentos en donde se analice la reacción del público ante una obra. Pero añade Jauss que estos documentos escasean y cuando existen pueden ser testimonios subjetivos e interesados; así sucede en aquellos casos en que un escritor se pronuncia sobre la obra de otro escritor, ya que limita la verdadera recepción de una obra, y en definitiva, no refleja la verdad histórica de esa recepción. En consecuencia, la noción de género para Jauss es la manera más fidedigna para determinar un verdadero horizonte de expectativas (Viñas Piquer 2002, 506).

Por último, en la estética de la recepción el peso de la crítica ya no recae en el juicio del crítico-intérprete, sino en las normas estético-literarias. En textos contemporáneos puede llevarse a cabo un estudio riguroso, atendiendo a la reacción del público lector, teniendo en cuenta diversos factores como el nivel de formación intelectual, la profesión, el sexo y la clase social (2002, 506).

Mi propósito es demostrar en esta tesis que ese diálogo o interacción entre la obra literaria y el lector, que emana de la teoría de la recepción de Jauss, es aplicable, en primer término a Molière como una hermenéutica o interpretación de toda su obra, siempre bajo el prisma o la óptica del público y su horizonte de expectativas y, por ende en la recepción que realiza Ramón de la Cruz de esa comedias de Molière para adaptarla a sus sainetes.

En mi opinión, en el conjunto de la obra de ambos autores, el factor de la democratización de la obra literaria es bien patente, así como el grado de prevalencia que ese gran público popular va a tener en la creación y producción, tanto de las *petites pièces* de Molière, como de los sainetes de Ramón de la Cruz**.**

Para ello, y dado que Jauss ejemplifica su teoría de la recepción en relación con el género novelístico, no obstante, considero de gran interés para los objetivos de esta tesis, trasladar los postulados de esa nueva estética al género teatral, en donde el actante lector pasaría necesariamente a denominarse actante espectador.

Es obligado retrotraer aquí opiniones autorizadas sobre el marco teórico que nos ocupa en este capítulo, en relación con la estética de la recepción de Jauss. En efecto, el estudioso de la obra de Ramón de la Cruz, Sala Valldaura, afirma que esa interacción entre el público y la obra teatral se encuentra canalizada a través de la identificación que los espectadores experimentaban al presenciar las comedias de Molière y de Ramón de la Cruz. Así pues, Valldaura, en su libro *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de Talía* afirma que el éxito de los sainetes de Cruz se basó en la

identificación que el público percibía al ver representadas sus obras en el teatro (Valldaura 1994, 42). Efectivamente, tanto Ramón de la Cruz como su modelo francés, Molière, obtienen, del aplauso popular, el éxito de sus comedias. Los receptores del producto teatral son además los mismos que van a dictar los temas y los personajes, es decir, que el público va a imponer de alguna manera al autor el mensaje y el código de la pieza teatral (Valldaura 1994, 42-43).

Vemos gratamente que del estudio de Sala Valldaura se puede deducir la aplicación práctica de los postulados teóricos de la teoría de la recepción de Jauss en las comedias de Molière y en el teatro menor de Ramón de la Cruz, porque, en relación con el sainetero, el maestro Sala Valldaura afirma que el teatro menor del siglo XVIII debe interpretarse bajo otros horizontes o perspectivas (Valldaura 1994, 29).

VII.2.1. **Aplicación de estos principios estéticos en las comedias de Molière: *La critique de* "*L'école des femmes*" y *L'impromptu de Versailles***

¿Cómo intentará cambiar Molière las expectativas del público que asiste a su teatro para ver sus comedias, cuando ese público estaba habituado a presenciar un teatro clásico regido hasta entonces por las tres unidades aristotélicas: acción, tiempo y espacio? Mauro Armiño, reputado traductor y estudioso de la obra de Molière, nos informa de lo siguiente. El periodista Donneau de Visé, fundador de la publicación *Le mercure galant* en 1690, denunciaba en su periódico el excesivo protagonismo del que el dramaturgo francés hacía gala en sus espectáculos, cuando se reservaba con frecuencia el papel de *orateur* en sus comedias, no solo para presentar la pieza en cuestión, sino también para granjearse el afecto del público (Armiño 2014, 21).

Con objeto de desarrollar la idea de la puesta en práctica por parte de Molière de esa preparación del público para la recepción de su teatro, me parecen interesantes los datos que aporta Mauro Armiño cuando afirma que, a través de Monsieur, protector del artista y hermano de Luis XIV, Molière obtiene la licencia real para representar, junto a su *troupe*, en el teatro Petit-Bourbon de París, trasladándose finalmente, por unas obras para la ampliación del palacio del Louvre, al Palais Royal. Pues bien, en el Petit-Bourbon, añade Armiño, Molière alternaba sus representaciones con las de la compañía italiana de Scaramouche hasta el año 1659, en el que esa compañía italiana se marchó de París. A partir de entonces, la compañía de Molière estableció plena competencia con los comediantes del teatro L'hôtel de Bourgogne, en donde se representaban las obras

de Corneille. En efecto, afirma Mauro Armiño, Molière y su *troupe* competirán con la compañía de actores de L'hôtel de Bourgogne, cuya actuación era ampulosa y grandilocuente porque estaba destinada a interpretar obras clásicas francesas por antonomasia. En cambio, la *troupe* de Molière ejecutaba sus piezas teatrales con una interpretación natural y espontánea, incluso para sus tragedias, viendo en ello los comediantes de L'hôtel de Bourgogne poco menos que una aberración teatral (Armiño 2014, 22-23 y 26).

Evidentemente Molière no tendrá nada fácil esa ruptura con las maneras de interpretación teatral tradicionales de su siglo, puesto que se expuso a la incomprensión de los teóricos del teatro de su época. En efecto, el crítico francés Charles Robinet, en su *Panégyrique* de "*L'école des femmes"*, en 1664, criticará de esa comedia de Molière su carencia de acción y la utilización constante de los monólogos y discursos, atentando, a su juicio, contra los principios de la buena comedia. Sin embargo, Mauro Armiño considera a Molière un genio porque, gracias al uso indiscriminado de los monólogos, humanizará a los personajes creando verdaderos caracteres que dotarán de solidez a la nueva comedia (Armiño 2014, 111).

Armiño realiza algunas observaciones interesantes sobre *L'école des femmes* (1662). Este autor considera que las "escuelas" del dramaturgo francés, es decir, tanto *L'école des maris* (1661), como *L'école des femmes*, representan, a través de sus personajes en liza, dos mundos enfrentados: el de la tradición feudal, frente al de la modernidad de su siglo, cuya seña es el espíritu galante de los salones, en donde el papel de la mujer se vivifica y cobra relevancia por su instrucción y su participación en la vida cultural de Francia. Es decir, se trataría de un teatro de tesis, según Armiño, cuyo triunfo conseguirá la renovación de las ideas en la vida y en el teatro, a través de la ridiculización de las tendencias anquilosantes de siglos anteriores (Armiño 2014, 97 y 120).

Efectivamente, en *La critique de "L'école des femmes"* (1663), carente de intriga, y cuyo objetivo es hacer una crítica de una obra anterior de Molière, *L'ècole des femmes*, son los mismos personajes de la comedia los que critican esta obra. Así, el personaje Climène, una preciosa que participa en una reunión del salón de Uranie, acaba de llegar del Palais Royal donde ha asistido a la representación de *L'école des femmes* y

se escandaliza porque la comedia está escrita mediante expresiones groseras, como por ejemplo *enfants par l'oreille.*[76]

También el personaje que representa a un marqués piensa que la obra es obscena y comenta que el público del *parterre*, al cual desdeña, no cesaba de reír durante toda la pieza. Mientras, Uranie y Élise van a defender con entusiasmo la comedia de Molière como una de las mejores de su autor (Couton I 1972, 643).

En esa misma línea de defensa está posicionado el personaje Dorante, quien va a abogar por el público del *parterre*, contrariamente a lo que opinaba el marqués, es decir, defiende a aquellos que se situaban de pie frente al escenario, aduciendo que el buen sentido y la sensatez nada tienen que ver con el lugar en que el público ocupa su lugar en el teatro (Couton 1972 I, 653), y por ende en la sociedad.

Por último, Lysidas, un poeta, denominará bagatela a la comedia de Molière, marginándola de las piezas serias como las tragedias, que ya no están de moda al haber sido desplazadas por estas comedias, y añade que estas obras atentan contra las reglas aristotélicas, a lo que Dorante (probable *alter ego* de Molière) responde que la regla de todas las reglas es agradar al público, porque, si las comedias no gustan, las reglas han de cambiarse, apostillando finalmente que el arte tiene que gustar (Couton I 1972, 660-664).

La comedia *L'impromptu de Versailles* (1663) es un ejemplo paradigmático de la llamada comedia de comediantes francesa, en donde se ponen de manifiesto los temas internos de la compañía de Molière. La comedia de comediantes, nos aclara George Forestier, se encuentra inserta en la tradición dramática. Surgió en 1633, cuando los dos teatros parisinos principales de entonces, Le Marais y L'hôtel de Bourgogne, se pusieron de acuerdo para representar conjuntamente una pieza titulada *La comédie des comédiens*, escrita por Nicolas Gouguenot de L'hôtel de Bourgogne y por Georges de Scudéry de Le Marais. En *La comédie des comédiens* los actores fundamentalmente discutían sobre asuntos propios de la compañía (Forestier II 2010, 1607).

Un dato interesante que aporta Forestier es la manera en que Molière conecta con la realidad y con la gente, con los espectadores, a través de *L'impromptu de Versailles*, en donde ese reflejo de realidad se verá reforzado por las escenas en las que los actores demuestran al público cuáles son las claves para representar a personajes de ficción (Forestier II 2010, 1607).

[76] Expresión soez para referirse a la concepción de los hijos.

En *L'impromptu de Versailles*, los actores no se saben sus papeles y se van a quejar por esta causa a Molière. El dramaturgo y director de la compañía les explica que tienen que ingeniárselas, porque el tiempo para la representación delante del rey apremia y es necesario improvisar los roles de cada personaje. Molière les explica que para acelerar el proceso de memorización de sus papeles cuentan con la valiosa ayuda de la prosa en que está escrita la obra porque, a diferencia del verso, aquella facilita la improvisación (Forestier II 2010, 823).

Molière establece un diálogo con sus actores en *L'impromptu*. Por ejemplo, el actor La Grange va a representar en la comedia el papel de marqués, y Mme. Molière, Armande Béjart, actriz y esposa del dramaturgo, se quejará diciendo que en casi todas las comedias aparece un marqués, a lo que Molière responde que este es un carácter agradable y necesario porque hace reír al auditorio:

Señora Molière: Siempre los marqueses.
Molière: ¿A quién diantres quieres que se tenga en el teatro por un rol agradable? Hoy, el personaje del marqués es el gracioso de la comedia.[77]

Molière aconsejará a todos sus actores en su comedia cómo tienen que actuar, recordándoles las características fundamentales de sus personajes. Así Molière, cuando mademoiselle Du Parc se queja de que no se identifica con el rol de *façonnière,*[78] la anima diciéndole que en eso se demuestra que es una verdadera actriz; de la misma manera, al actor Du Croisy, quien tiene que representar a un poeta pedante, le aconsejará que su tono de voz sea sentencioso, apoyando todas las sílabas al hablar (Forestier II 2010, 828).

Me parece interesante incluir aquí la opinión de George Forestier, cuando subraya la importancia que para Molière tenía la apropiada dicción en la creación de sus personajes, porque constituye la piedra de toque en que se basa el habla natural, en oposición al habla afectada y un tanto ridícula de la declamación que oponía la labor de sus actores frente a la interpretación pomposa de los comediantes de L'hôtel de Bourgogne (Forestier II 2010, 1609).

[77]Mademoiselle Molière: Toujours des marquis.
Molière: Oui, toujours des marquis, que diable voulez-vous qu'on prenne pour un caractère agréable de théâtre: le marquis aujourd'hui est le plaisant de la comédie (Forestier II 2010, 827).
[78] Personaje amanerado o que actúa con excesiva afectación.

Relacionado con el análisis argumental que se está desarrollando en estos párrafos, hago un inciso para explicar que Georges Forestier nos informa en su reseña o estudio sobre *L'impromptu de Versailles* que Molière creó esta comedia con el objetivo de contrarrestar las provocaciones de la sátira contra su obra de la *troupe royale* o de L'hôtel de Bourgogne, titulada *Le portrait du peintre ou la contre-critique de "L'école des femmes"* (1663), escrita por Edme Boursault.

En efecto, esta comedia satírica marcó un hito porque se trataba de la primera vez que unos comediantes denigraban en escena a un director de teatro de la competencia (Forestier II 2010, 1602, 1606). En la escena quinta de la comedia, Mademoiselle De Brie advierte a Molière que el personaje Lysidas, que representa a un poeta y que ya actuó anteriormente en *La critique de "L'école des femmes"*, le ha comentado que se ha escrito una comedia contra Molière titulada *Le portrait du peintre*, cuyo autor es Boursault:

Señora De Brie: He aquí al señor Lysidas, que acaba de advertirnos que se ha escrito una comedia contra Molière y que será representada por los grandes comediantes.[79]

A pesar de los temores de sus actores, a Molière no le preocupa la sátira *Le portrait du peintre*:

Molière: (…) puesto que ella (la comedia) ha tenido el honor de agradar a las personas entendidas (…) y cuando se ataca una obra, ¿no se ataca sobre todo el juicio de aquellos que la han aprobado, en vez del arte de quien la ha creado?[80]

VII.2.2. **Mismos principios estéticos en los sainetes de Ramón de la Cruz: *El pueblo quejoso*, *El poeta aburrido* y *Templos de amor y placer***

De la misma manera que Molière en *La critique de "L'école des femmes"*, en el sainete de Ramón de la Cruz *El pueblo quejoso* (1765), el público también es el

[79] Mademoiselle De Brie: (…) Voilà Monsieur Lysidas que vient de nous avertir qu'on a fait une pièce contre Molière, que les grands comédiens vont jouer. (Forestier II 2010, 836).
[80] Molière: (…) puisqu'elle (la comédie) a eu le bonheur d'agréer aux augustes personnes (…) et lorsqu'on attaque une pièce qui a eu du succès, n'est-ce pas attaquer plutôt le jugement de ceux qui l'ont approuvée, que l'art de celui qui l'a faite? (Forestier II 2010, 840).

protagonista absoluto de la pieza, en donde se va a poner de manifiesto la polémica de los sainetes de Cruz, en relación con el rechazo experimentado en su época.

Se inicia el sainete *El pueblo quejoso* con la opinión de la autora de la compañía, quien dice que al pueblo solo le interesan las bromas y los disparates, y el público contesta que es mentira. Los personajes que intervienen en el sainete son los nobles de la luneta y el público que ocupa el patio: un peón de albañil y un maestro de obra. El personaje llamado Ambrosio se erige en representante del pueblo:

> **Ambrosio**: Dice el pueblo, señores,
> que es insolencia
> decir que por él se hacen
> malas comedias;
> y que es manía,
> pues él es quien lo traga,
> no quien lo guisa (Cotarelo I 1915, 258).

El público de las gradas (gente que trabaja en oficinas) también se defiende diciendo que ellos no son bárbaros (Cotarelo I 1915, 259).

Es interesante recalcar que, finalmente, los espectadores de la tertulia apostillan que no es bueno herir al pueblo porque es quien mantiene el espectáculo (Cotarelo I 1915, 260).

La investigadora francesa Mireille Coulon, piensa que el principal vehículo de conexión del público con la obra menor de don Ramón tiene lugar a través de los sainetes de costumbres teatrales, donde los actores aparecen, no bajo la representación de un personaje, sino con su propia identidad de actores. Muchos de estos sainetes sirven para la presentación de las compañías, para informar al público de las nuevas incorporaciones, pero también para compartir con el auditorio los problemas internos que los aquejan, como nutrir de sainetes los espectáculos, debido a la gran demanda que de ellos solicitaba el público del parterre; lo mismo acontece en el caso de la comedia de comediantes de Molière. Mireille Coulon calcula que existen 107 sainetes de costumbres teatrales, sin contar con las introducciones a los sainetes, de los cuales 62 pertenecen a Ramón de la Cruz (Coulon 1993, 105).

Coulon añade que la representación de estos sainetes fue exitosa en general, y que en las temporadas de 1763 a 1766 y de 1775; 1783 a 1787 suponen el quince por ciento

de las piezas representadas en los coliseos madrileños. Añade también que en las loas y en las jácaras se encontrarían, en estado embrionario, los sainetes de costumbres teatrales. El creador de estos precedentes fue el escritor barroco Agustín de Rojas, al que siguieron Diamante, Quiñones de Benavente o Moreto (Coulon 1993, 207-208). En estos sainetes de costumbres teatrales abunda la interacción entre los actores y el público mediante alusiones e interrelaciones, como apelaciones a los mosqueteros, etc. (Coulon 1993, 213).

La investigadora francesa comenta que los sainetes de costumbres teatrales establecían entre los actores, las compañías, y el público un ambiente de familiaridad y de complicidad, en particular del *parterre*; es decir, se interactuaba con el público. Incluso los actores llegaban a acercarse físicamente al público que asistía a esos espectáculos, ocupando sitios destinados para el espectador, como en la tertulia; por ejemplo, el célebre actor Chinita, en *La bella madre* llegó a actuar desde allí.

También los actores ocupaban otros sitios como las gradas, el patio, etc. Parece ser que esa manera de congraciarse con el público no era un procedimiento nuevo, puesto que Quiñones de Benavente lo había ya utilizado en sus jácaras. Sin embargo, ahora, en los sainetes de costumbres teatrales, la finalidad cambia, porque lo que se busca es hacer partícipe al público de los problemas que aquejan a las compañías de teatro de la época (Coulon 1993, 233-234).

Mireille Coulon añade que Ramón de la Cruz, al inicio de su carrera, había despreciado los gustos del público popular. Sin embargo, al crear el sainete de costumbres teatrales, el sainetero rectificará su opinión, al establecer un ambiente de complicidad con el público, que va más allá de la *captatio benevolentiae*, como ocurría con las loas. Esto se puede ver claramente en algunos sainetes como *El teatro por dentro* (1768), cuando el personaje Fuentes, que representa a los mosqueteros, afirma: "en queriendo/nosotros no hay función mala", o cuando en *La disputa del teatro* (1776), los mosqueteros del patio se expresan de la siguiente manera: "no hay comedia mala/si el patio con furia olea" (Coulon 1993, 327). Esta clara alianza entre público y autor se oponía a las críticas de los neoclásicos, por la relevancia o soberanía del público popular, en contradicción con la idea neoclásica de masa inculta que había que reeducar (Coulon 1993, 328).

Para finalizar, Mireille Coulon afirma que la sociedad representada en los sainetes de Cruz no es la sociedad madrileña en su totalidad. En efecto, la aristocracia queda casi excluida de representación en los sainetes, porque la alta sociedad solo

eventualmente acudirá a los teatros. A lo sumo, se destaca la presencia del personaje del marqués en los sainetes de Cruz generalmente muy ridiculizado (Coulon 1993, 484-485).

Asimismo, en otro ejemplo de sainete de costumbres teatrales, *El poeta aburrido* (1773) de Ramón de la Cruz, los mismos actores van a hablar de la conveniencia de representar sainetes. Una actriz de la compañía pide a don Justo, un poeta y también *alter ego* de Cruz, que siga escribiendo sainetes y no comedias (Cotarelo 1928, II, 388). Incluso en el sainete aparece un abate, quien se queja de lo mal parados que aparecen estos personajes en escena. Sin embargo, el poeta le replica que "el pleito es vencido" porque en toda Europa es el personaje del abate objeto del ridículo en la comedia (Cotarelo 1928, II, 388). Acto seguido, se plantea a la compañía la conveniencia de vituperar, en los sainetes, a las petimetras. En este asunto el poeta dice que estos personajes son reprobables porque gastan más dinero en sus diversiones de lo que ganan sus maridos, a lo que los comediantes responderán, en defensa de las petimetras: "¿a quién le importa que gasten y se diviertan?" (Cotarelo 1928, II, 389). Sin embargo, don Justo declara que el ejemplo negativo del comportamiento de las petimetras es un "asunto" muy propio para la escena, en donde este mal ejemplo de comportamiento es recogido como una de las causas de un matrimonio infeliz: si hoy en día estos personajes provocan crítica y desazón, quizás en un futuro todo se arregle (Cotarelo 1928, II, 389); contraejemplo donde se pone también de manifiesto la existencia de la moralidad en los sainetes de Ramón de la Cruz. A continuación, el poeta sigue moralizando en el sainete y ahora les toca el turno a los matrimonios desiguales, en donde alega, con una metáfora: "lo desairada que está la nieve en la primavera". Ante esta afirmación retórica, los actores se oponen diciendo:

> No ha de sacar al tablado
> los vicios de nuestra era
> para que sirva de risa.

Acto seguido, el poeta se defiende diciendo que: "dos preceptos enseña todo lo contrario Horacio"; el conocido como enseñar deleitando (*prodesse et delectare*) (Cotarelo 1228, II, 389-390).

Templos de amor y placer es un sainete de costumbres teatrales cuyo argumento es el siguiente: una parte de los integrantes de la compañía de teatro, en concreto las

mujeres, están intentando ensayar una obra en la que interpretan a dos majas, una gallega, una viuda y un matachín, señalando que este personaje es de nuevo cuño. Se encuentran revisando los roles de la obra que van a representar, y al personaje Mariana se le plantean dudas acerca de encarnar a un vejete porque piensa que el público la puede apedrear (Ms., 3),[81] pero otra actriz, la señora Pérez, la tranquiliza diciendo que otras veces ha representado ese papel y fue aplaudida por su actuación. Además, la señora Pérez añade que ella se va a atrever incluso a representar a un sacristán. Otra actriz apunta que los personajes que van a interpretar están muy vistos, pero la señora Pérez sostiene que, ante la falta de inspiración teatral, es preferible ser conservadores y atenerse a lo ya experimentado. Otra actriz tiene interés en saber si las coplas que van a cantarse también serán tan rancias, y que el público, y en concreto los mosqueteros, se quejarán si "la comparsa femenina" no les ofrece un baile (Ms., 4).

A continuación, llegan los actores al teatro junto a Martínez, que es el director de la compañía. Este anuncia a las mujeres que les ha compuesto un fin de fiesta, que le ha costado muchos desvelos y cuidados (Ms., 4). Entonces, empiezan a discutir los actores con las actrices, y el director zanja momentáneamente la cuestión ordenándoles que lean y ensayen el baile que ha creado, pero las mujeres se niegan (Ms., 5). Finalmente, es Martínez quien lee el título de la pieza: *Lo de antaño*. El director de la compañía continúa explicando a sus actores los roles de la obra diciéndoles que, aunque ellos crean que los personajes asignados no sean idóneos a su apariencia y a su personalidad, ellos deben asumirlos con agrado porque su oficio es interpretar con maestría.

Por ejemplo, el actor Dionisio, que debe interpretar a un majo "crudo", se resistirá a interpretarlo porque dice que él no se siente tan salvajemente rebelde (Ms., 6).

Finalmente, la mujer del autor hace también acto de presencia, diciéndole a su marido que quiere participar de sus ganancias teatrales, y que le dé la llave del arca donde guarda el dinero, dado que tiene derecho a ello porque participa de bienes gananciales, y que, si no le hace caso, le va a poner un pleito (Ms., 10). Todas las demás mujeres la apoyarán alegando que necesitan el dinero para preparar la fiesta (Ms., 11).

Como bien se ha podido apreciar, el argumento de *Templos de amor y placer* se asemeja mucho a *L'impromptu de Versailles*. En efecto, en ambas comedias los actores

[81] Ms. *Templos de amor y placer*, BHM, Tea 1-184-5.

y actrices ensayan sus respectivos papeles y el director de la compañía explica la razón por la que deben interpretarlos.

VII.3. Función social y moral de la literatura en la Teoría de la Recepción de Jauss

Para Jauss, la literatura posee una función social y moral en la sociedad. Así Jauss reniega de las ideas formalistas e historicistas literarias, en donde esa función didáctica y formadora de la sociedad no existía. En consecuencia, la estética de la recepción va a estar al servicio de los valores de la sociedad (Maestro 2010, 41, 42). El narrador ahora se identifica con el autor porque el punto de vista de la obra coincide con el del lector (Mayoral 1987, 265).

Esa función didáctica se aprecia tanto en la obra de Molière como en los sainetes de Ramón de la Cruz. En efecto, el recurso que ambos utilizan para ejercer una labor pedagógica en el espectador es a través del humor y de la ridiculización de ciertos personajes.

Como apunta Mireille Coulon, bajo la influencia de Cruz, la óptica de los sainetes había cambiado porque la diversión sin mayores consecuencias de los entremeses tradicionales se ha convertido en la misión de instruir con el ejemplo, cuyo punto de partida sería el sainete *La bella madre* (1764) (Coulon 1993, 184), como ya hemos visto. Añade Coulon que en la Introducción del sainete *Los Picos de Oro*, Cruz propone una nueva comicidad que sirva de ejemplo al público para ridiculizar los vicios, y que tendrá como resultado final la sátira social, fijándose en los modelos franceses, sobre todo en Molière, sin dejar a un lado la influencia de Quiñones de Benavente o de Quevedo (Coulon 1993, 185- 186).

Mayoral añade un dato *ad hoc*, y es que en la comedia se excluye la identificación con la víctima de la intriga y de la burla porque existiría el riesgo de que grupos de espectadores podrían verse aludidos (Mayoral 1987, 268), y, desde mi punto de vista, en consecuencia, se daría al traste con esa ejemplarización.

VII.3.1. **Moralidad en los sainetes de Ramón de la Cruz**

Para corroborar la existencia de elementos morales en los sainetes de Cruz, Sala Valldaura afirma que el primer coetáneo que alabó la fábula y la moralización de los

sainetes de don Ramón fue el censor Santos Díez, en el año 1788, al que siguieron posteriormente Leandro Fernández de Moratín, Hartzenbusch, Durán, Cánovas del Castillo, Juan Valera, Pérez-Galdós y Emilio Cotarelo, quienes apostaron también por el realismo de los sainetes de Cruz, cuya naturaleza era ajena prácticamente a los elementos farsescos y carnavalescos de los viejos entremeses.

Por último, matiza Valldaura diciendo que Ramón de la Cruz había acercado su teatro breve a los postulados neoclásicos del XVIII, al dotarlo de utilidad moral, sirviendo de azote moral o escarnio contra las nuevas costumbres de ciertos colectivos afrancesados que los ilustrados consideraban perniciosas, como el cortejo, los petimetres y los abates (Sala Valldaura 2008, 701-705).

Esa nueva moralización de los sainetes de Cruz la lograba el sainetero con una mayor extensión en los versos de sus sainetes, y también a través de valores cívicos en los desenlaces (Sala Valldaura 2008, 713).

Explica Sala Valldaura en su estudio "La mueca de Thalia" que Cruz es el artífice que convierte el entremés tradicional amoral en sainete moral, desligándose así de la tradición entremesil. Por otro lado, esa moralización era exigida por los ilustrados en las representaciones escénicas. Por lo tanto, concluye Valldaura, no es posible hablar del sainete como sucesor en el tiempo del entremés, dada la formación neoclásica de Ramón de la Cruz. También añade Sala Valldaura que, cuando Ramón de la Cruz quiere moralizar en sus sainetes busca un *alter ego*, para lograr un efecto didáctico en el público que asiste para ver sus obras (Sala Valldaura 1994, pp. 36 y 53).

VII.3.2. **Personajes morales**

En efecto, se constata en los sainetes de don Ramón una distancia de características morales con el tradicional entremés. Probablemente ello se deba a la influencia de la obra de Molière. En concreto, quiero destacar aquí a aquellos personajes morales que acompañan y aconsejan al protagonista de sus comedias, no solo masculinos sino también femeninos en multitud de obras del autor francés, y que veremos posteriormente, al analizar ciertos sainetes de Cruz en donde existía una réplica paralela. Procedo primero a realizar una enumeración de las comedias de Molière en donde aparecen esos personajes secundarios que simbolizan el sentido común, la templanza, la bondad, la lucha contra las supercherías frente al personaje central de la pieza quien presenta algún tipo de enajenación personal o social:

L' avare: Alceste versus Harpagon (la generosidad frente a la avaricia)

Tartuffe: Cléante versus Orgon (el bienintencionado cuñado que aconseja al ingenuo de Orgon contra la impostura de Tartuffe)

Le malade imaginaire: Béralde versus Argan (el buen criterio del primero contra la hipocondría del segundo)

L'école des maris: Ariste versus Sganarelle (el primero de los hermanos es sensato frente a la sinrazón del segundo)

Les précieuses ridicules: Gorgibus versus las preciosas (el sentido común del padre frente a los caprichos de sus hijas)

Les femmes savantes: Ariste (hermano de Chrysale, el protagonista) quien le aconseja versus los excesos de su mujer, Philaminte, una de las sabihondas

Le mariage forcé: Géronimo versus Sganarelle (el amigo que aconseja al segundo que a su edad no debe casarse)

Le bourgeois gentilhomme: madame Jourdain y su criada Nicole versus Jourdain (aquellas quienes luchan por a Jourdain de sus ansias de nobleza)

L'amour médecin: Lucinde y su criada Lissette versus Sganarelle (ambos personajes femeninos luchan contra la locura de su amo)

De la misma manera, en los sainetes de Ramón de la Cruz vamos a encontrar estos ejemplos en las siguientes obras:

En *La bella madre*, el personaje Espejo, representa el sentido común frente a la madre. El desenlace de la obra será ejemplarizante; las hijas petimetras serán finalmente abandonadas por sus respectivos enamorados, mientras que las otras dos hijas se casan de forma conveniente. En el fondo, subyace en este sainete el modelo de educación de la mujer que propugnaba Ramón de la Cruz.

Podría considerarse al personaje Espejo como el personaje moralista en sus sainetes, salvo excepciones. Espejo es en realidad el nombre de un actor, y me atrevería a decir que podría ser el prototipo, e incluso *alter-ego* de Ramón de la Cruz en algunas de sus piezas cortas. He seleccionado algunos ejemplos extraídos de los resúmenes que Emilio Cotarelo realiza de algunos sainetes de Cruz en relación con estos personajes

morales, en *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos* I. Por ejemplo, en el sainete *Las bellas vecinas*, Chinica, el protagonista de la pieza va a acudir a Espejo, de profesión zapatero, para que le aconseje sobre su próxima boda con una novia, que él cree que es poco constante en sus afectos (Cotarelo I 1915, 331).

En otro sainete de Cruz llamado *El simple discreto*, otra vez Espejo mostrará a su hijo cuáles son los lastres de la sociedad imperfecta de su tiempo: médicos, abates, etc. (Cotarelo I 1915, 330).

También en el fin de fiesta *El Prado por la noche* (1765), que analizaremos en el último capítulo de esta tesis, Espejo lanzará una diatriba contra el pernicioso ambiente del Prado, en donde se concitan cortejos y madamas.

Incluso en las traducciones canónicas que Ramón de la Cruz realizó de comedias de Molière se aprecia esa misma tendencia a elegir a un personaje que aconseje al protagonista en sus tribulaciones, dotando así a sus sainetes de un mayor realce moral. Tal es el caso de *El casado por fuerza*, adaptación de la comedia *ballet Le mariage forcé* de Molière, en donde Cruz se separa de la trama original para introducir un personaje nuevo, Silverio, amigo del protagonista, a quien aconseja que no se case con una niña. (véase I. "Traducciones de Molière por Ramón de la Cruz").

VII.3.3. **Desenlaces morales**

También los desenlaces de los sainetes denotan ese mensaje moralizante de Ramón de la Cruz. En concreto, y sin abandonar las traducciones que Cruz realizó del comediógrafo francés, se observa, por ejemplo, en *El casamiento desigual, los Gutibambas y Mucibarrenas*, traducción de *George Dandin* de Molière, esa tendencia no solo al final sino también a lo largo de todo el sainete. En efecto, los personajes, en general, mantienen una actitud más ética, tal es el caso de la esposa del protagonista, Angélique, que en la obra de Molière termina tan desprestigiada moralmente. En cambio, en *El casamiento desigual, los Gutibambas y Mucibarrenas*, la mujer, que ahora se llama Mariana, será víctima de los malos consejos de su criada y de su amiga Ignacia. Para reforzar esa inocencia de Mariana, Ramón de la Cruz creará un personaje nuevo, Simón, el alcalde, defensor del comportamiento sin tacha de Mariana, que, con su intervención final en el sainete, lleva la paz al hogar de la pareja. (véase 1. "Traducciones de Molière por Ramón de la Cruz").

Vemos también en el sainete *El espejo de los padres* un final moralizante. Este sainete, versión libre de *L'école des maris* de Molière, se diferencia sin embargo de su modelo francés en que la conclusión del sainete es más moral que la comedia de Molière, porque las hijas de Merino van a ser raptadas para la vergüenza y el deshonor de su padre.

En el sainete *El marido sofocado* se observa también, como culminación a la pieza, un final moralizador en donde se alecciona sobre los matrimonios desiguales. En efecto, como colofón, interviene don Zoilo, el amigo del malhadado don Juan diciendo:

> Enterremos al muerto, y a los vivos
> escarmiente su boda y su epitafio. (De la Cruz III 1787, 197).

VII.4. Noticia bibliográfica de las piezas analizadas

El pueblo quejoso (Fernández Gómez 1993, 543)

MSS

- ITB, 67443, S., anón., del XVIII

IMPRESOS

- Fco. Xavier García, s.a. (¿1765?), Madrid (BNE T.14529). Es la edición de Emilio Cotarelo, T. I de los S., de Ramón de la Cruz (1915)

El poeta aburrido (Fernández Gómez 1993, 526)

MSS

- Tea 1-184-28 (un ejemplar ms., con anotación autógrafa) (BHM 1996, 83)

IMPRESOS

- Emilio Cotarelo, T. II de los S. de Ramón de la Cruz (1928)

Templos de amor y placer (Fernández Gómez 1993, 618)

MSS

- Tea 1-184-5 (dos ejemplares mss., con anotaciones autógrafas). Fin de fiesta para *El cubo de la Almudena* (BHM, 1996, 94)
- 47174 (ITB). Fin de fiesta, copia del ms., de la BHM, letra del siglo XIX. E. Ídem

IMPRESOS

INÉDITO

VII.5. Bibliografía

Armiño, Mauro (ed.), *La escuela de los maridos. La escuela de las mujeres*, Cátedra, Madrid, 2014.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo I, y tomo II, Editorial Bailly/Baillière, Madrid, 1915 y 1928.

Coulon, Mireille, *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la* Cruz, Publications de l'Université de Pau, 1993.

Molière, Œu*vres Complètes*, Georges Couton (dir.), éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, I, Paris, 1972.

Molière, Œu*vres Complètes*, Georges Forestier (dir.), éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, II, Paris, 2010.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception (Para una estética de la recepción)*, éditions Gallimard, Paris, 1978.

Maestro, G. Jesús, *Crítica al pensamiento literario de Hans-Robert Jauss*: *la estética de la recepción reinterpretada desde el Materialismo Filológico como teoría de la literatura*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2010.

Mayoral, José Antonio, *Estética de la Recepción, compilación de textos*, Arcolibros, Madrid, 1987.

Sala Valldaura, Josep María, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La Mueca de Talía*, ed. Universidad de Lleida, 1994.

Sala Valldaura, Josep María, "Los autores y las obras" en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 699-728).

Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002.

Ms. *Templos de amor y placer*, BHM, Tea 1-184-5.

CAPÍTULO VIII.- LA MUSICA EN LOS SAINETES DE RAMON DE LA CRUZ

VIII.1. Panorama de la música teatral en España en los siglos XVI y XVII

En este pequeño recorrido histórico sobre la música en el teatro español que procedo a realizar, me he basado en la magna obra póstuma de don Emilio Cotarelo, *Historia de la zarzuela* (1934), considerada una obra de referencia para el estudio, no solo de la zarzuela, sino también de la historia de la música del teatro en España. Asimismo, he tenido en cuenta los valiosos estudios más actuales de Álvaro Torrente: "La música en el teatro medieval y renacentista", y de Carmelo Caballero Fernández-Rufete: "La música en el teatro clásico" incluidos ambos en el volumen I de "*Historia del teatro español*" (2003), editado por Javier Huerta Calvo. También he consultado *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, el volumen 3 (2016), en concreto el estudio de Álvaro Torrente: "Del corral al coliseo" y he estudiado el volumen 4, *La música en el siglo* XVIII (2014), dirigido por Álvaro Torrente.

Álvaro Torrente inicia su estudio constatando la poca información que existe sobre el uso teatral de la música anterior al siglo XVII porque del primitivo teatro español solo se conserva algo más de una veintena de intervenciones musicales. No obstante, Torrente asegura que existe un número reducido pero significativo de autores y de obras en donde la música juega un papel singular. Uno de los elementos musicales más recurrentes que caracteriza toda las piezas dramáticas con música del siglo XVI es el villancico de cabo, colofón de este tipo de obras (Torrente 2003, I, 269-273). Así fue desde Juan del Encina, cuyas obras, como las églogas sexta y primera, terminan habitualmente con un villancico a cuatro voces, compuestas por dos tiples, un tenor y un contralto. Lo mismo sucede en las églogas de Lucas Fernández, que acaban también en un villancico; de la misma manera, Torres Naharro utilizó la música en sus composiciones, aunque, en general, se trata de puro ornato musical, sin relación con el drama, a excepción de *El auto de la pasión* de Lucas Fernández (Cotarelo 1934, 20-23). Sin embargo, Álvaro Torrente expone en su estudio algunos ejemplos que contravienen la opinión de Emilio Cotarelo relacionada con que la música que acompañaba las piezas del XVI solo aportaba realce u puro ornato. Tal es el caso de la *Égloga de Plácida y Victoriano*, que probablemente se trate de la última de las obras dramáticas de Juan del

Encina, que su autor crea tras una fórmula teatral acabada, iniciando nuevos caminos en la dramaturgia de este tipo de obras. En efecto, existe en la *Égloga de Plácida y Victoriano* una ampliación en el número de versos, frente a la extensión consabida, de 180 a 704 de toda su obra anterior, porque ahora, en esta fábula se alcanzan los 2576 versos, añadiéndose además del villancico de cabo otro intermedio en un intento incipiente de integración de la música en el devenir dramático de la pieza. Otro ejemplo que el profesor Torrente trae a colación es el *Auto de la sebila Casandra*, de la segunda década del XVI, escrito por Gil Vicente. En relación con el auto, Álvaro Torrente hace mención del estudio de Weber Kurht del año 1963, quien concluye que los bailes y los cantos insertos están integrados en la estructura dramática de la obra, señalando la aparición de los personajes en escena, e incluso la música sirve en la caracterización de aquellos, hasta el punto de que las canciones motivan la intriga, resultando de ello una verdadera función estructural de la música (Torrente 2003, I, 277-279). No obstante, las conclusiones de Álvaro Torrente sobre la significación de la música teatral en el periodo renacentista se adecúan a las que refiere Emilio Cotarelo (1934), es decir, en palabras del profesor Torrente, la música solo aparece como elemento conclusivo, broche y moraleja de la representación, salvo ciertas excepciones como por ejemplo, *El auto de la pasión* de Lucas Fernández, junto con otros experimentos puntuales señalados anteriormente que no van a tener ninguna transcendencia (Torrente 2003, I, 298-299), y el *Auto de la sebila Casandra*, y la *Égloga de Plácida y Victoriano*.

En cuanto a la música instrumental, en el siglo XVI solo se escuchaban en los escenarios instrumentos de cuerda: guitarras, vihuelas, e instrumentos de viento, como las chirimías, a excepción de los pasos de Lope de Rueda, antecesores de los entremeses, en donde solo se cantaban villancicos *a capella* (Cotarelo 1934, 28-29).

En relación con la música en los teatros en el siglo XVII, Álvaro Torrente, en su revelador estudio "Del corral al coliseo" (2016), afirma que la música juega un papel crucial en la dramaturgia barroca porque funciona como un recurso expresivo para articular los momentos decisivos del desarrollo dramático (Torrente 2016, I, 323), alejándose así con sus novedosas investigaciones de las teorías tradicionalistas de Emilio Cotarelo, quien solo destaca en su obra la nada desdeñosa utilización de la música por parte de Cervantes, al introducir en su comedia *La casa de los celos* música interpretada por flautas; además, dos personajes, acompañados de guitarras, cantan en alabanza al personaje Clori. Hay también música en *El rufián celoso*, en *La gran sultana*, y en *Pedro de Urdemalas*, así como en algunos entremeses cervantinos.

Cervantes, en opinión de Emilio Cotarelo, insistirá en ese nuevo rumbo poético de unir poesía y música, como lo hiciera Lucas Fernández en los siglos precedentes con *El auto de la pasión*. En cambio, su rival en los escenarios, Lope de Vega, concibe la música de su teatro como aditamento agradable, totalmente prescindible del argumento de la pieza, excepto en el caso de *El maestro de danzar*, en donde Lope dota a la música, al canto y al baile de un indiscutible protagonismo (Cotarelo 1934, 31-33). Sin embargo, esta última aseveración de Emilio Cotarelo en relación con la pobre utilización de la música por parte de Lope de Vega en sus comedias es rebatida por el estudio más actualizado de Álvaro Torrente cuando este autor afirma en el análisis que realiza en relación con la utilización de la música en la comedia nueva que se seguía la regla de la verosimilitud (Torrente 2016, 331). Este concepto de verosimilitud en la utilización de la música en el teatro español ya había sido acuñado por José Máximo Leza en su estudio "El teatro musical" en *Historia del teatro español*, Gredos, II 2003. El profesor Leza señala que el teórico de la ilustración, Luzán, estaba en contra de la utilización de la música en las comedias para evitar los efectos de la verosimilitud musical, decantándose por la expresión sencilla del texto desnudo que permitía transmitir mejor el mensaje moralizante que los ilustrados querían transmitir al auditorio (Leza 2003 II, 1689-1690).

Como consecuencia de la aplicación de la regla de verosimilitud, la música solo aparece para acompañar escenas religiosas (la liturgia es fundamentalmente musical), cortesanas, por su naturaleza festiva, o pastoriles, adecuadas a un género también musical, e incluso bélicas por procurar efectos de gran sonoridad. De ello se infiere un papel estructural de la música que se traduce en la relación de determinados instrumentos con situaciones de la vida real o cotidiana. Por ejemplo, nos ilustra el profesor Torrente que las chirimías se emplean en situaciones ceremoniales, como en los autos sacramentales. Por otro lado, los tambores y clarines son utilizados en escenas de guerra, así como las flautas y las gaitas resultan imprescindibles para desarrollar las escenas pastoriles (Torrente 2016, 331).

En cuanto a la presencia de música vocal en la comedia nueva y siguiendo ese halo de verosimilitud, se señala la importancia de los solos, excepto en escenas de carácter cortesano-religioso en que se utiliza la polifonía vocal (Torrente 2016, 331).

Un dato interesante que también aporta el profesor Torrente es que existe una mayor presencia de música en comedias con temática amatoria que en aquellas de índole histórica (Torrente 2016, 330).

Para finalizar, quiero incluir aquí algunos ejemplos del análisis musical que Álvaro Torrente realiza de las comedias de Lope de Vega y de Calderón de la Barca. En efecto, en primer lugar, el profesor asegura que los argumentos de las obras cumbre de Lope, *Fuenteovejuna*, y *Peribáñez y el comendador de Ocaña* están basados en la lírica popular. Y, en el caso de *Las manos blancas no ofenden*, y de *La desdicha de la voz*, su autor, Calderón incluyó numerosas secciones cantadas (Torrente 2016, 330).

Quiero destacar a continuación algunos ejemplos ilustrativos de la significación que la música ostenta en algunas comedias de Lope de Vega por parte de Álvaro Torrente, reflejados en su estudio con los que no puedo estar más de acuerdo. En efecto, en *El caballero de Olmedo*, argumento también basado en una copla popular, el Fénix de los Ingenios introduce piezas musicales en el devenir dramático para provocar una prolepsis o anticipo premonitorio de los sucesos más graves que acaecen en la comedia. También en *Fuenteovejuna*, Lope, a través del romance "Al val de Fuenteovejuna" relata el ultraje de Laurencia. Es decir, la música es algo más que pura ambientación porque se encuentra articulada en puntos clave de la acción dramática (Torrente 2016, 333) alcanzando con ello cotas de gran dramatismo. Otro autor que destaca la labor musical de Lope de Vega en sus comedias es Carmelo Caballero Fernández-Rufete, quien en su estudio "La música en el teatro clásico" destaca una función básica en las intervenciones musicales a la hora de articular los diferentes discursos escénicos en ausencia de división textual de las jornadas, utilizando canciones y bailes. De la misma manera, la música sirve para la presentación y la caracterización de los personajes (Caballero Fernández-Rufete 2003 I, 683-684).

Me parece importante reflejar en este párrafo el siguiente dato apuntado por Emilio Cotarelo porque también es controvertido. En efecto, don Emilio opina que la limitada importancia que la música tenía en las obras representadas se veía reflejada en la organización de las compañías teatrales, en donde solo la cuarta dama en importancia para la representación era la que estaba en disposición de cantar, y entre los galanes, a ninguno se le denominaba "cantor", con la excepción de representaciones teatrales para fiestas en palacio o en el Buen Retiro se aumentaba la nómina de músicos y cantantes (Cotarelo 1934, 33). Sin embargo, Álvaro Torrente afirma que el hecho de que la música fuese en el Siglo de Oro un elemento estructural en el teatro lo demuestra la presencia permanente de los músicos en las compañías, y también la importancia que se le daba a las habilidades musicales de las actrices, que favoreció el nacimiento, mediado el siglo, de una generación de actrices-cantantes para protagonizar los roles principales

de las comedias, zarzuelas y autos de Calderón en los teatros de Madrid (Torrente 2016, 330).

Por lo tanto, ante estas nuevas aportaciones de Álvaro Torrente, José Máximo Leza y Carmelo Caballero Fernández-Rufete relacionadas con la significación de la música, sobre todo en el Siglo de Oro, considero que, tanto Emilio Cotarelo como Eduardo Huertas Vázquez, otro autor y estudioso musical, quien corrobora en su libro que la música de siglos anteriores al XVIII no formaba una unidad orgánica con el texto, en *El teatro musical español en el Madrid ilustrado* (Huertas 1989, 17), no se ajustan en sus opiniones a las nuevas investigaciones en materia de investigación musical en nuestros teatros, y que esa idea preconcebida de que la música en el teatro de los siglos XVI y XVII era un mero acompañamiento agradable se encuentra superada en la actualidad.

En relación con el teatro breve, añade Cotarelo, la música no escaseaba en el siglo XVII en los géneros menores para amenizar la función, sobre todo en las jácaras, en los bailes y en los entremeses cantados. Las jácaras se crearon a principios del XVII para los intermedios de las comedias y contenían la primera relación musical de sucesos y castigos de maleantes cantados por una tiple. Comenta don Emilio que la jácara, por sus excesos y procacidades, cambiaría de naturaleza por una línea de contenido más piadoso o "a lo divino", desembocando en las jácaras entremesadas, que consistían en desarrollar a dos voces un diálogo recitado, e introduciendo en las mismas algo de acción. Parece ser que estas jácaras, semejantes a zarzuelas abreviadas, darán lugar a la tonadilla que, en origen, era una canción aislada que se cantaba al final de un entremés o un baile y que tendrá su periodo de culminación en el siglo XVIII (Cotarelo 1934, 34-35).

En relación con los entremeses cantados, estos se llamarán posteriormente bailes, como hemos visto en capítulos anteriores, y tendrán más importancia cuando intervengan en ellos más personajes, pasando a denominarse bailes entremesados. De manera que, en las funciones de teatro del barroco existían dos intermedios musicales ajenos a la trama de las comedias que acompañaban, compensando así la falta de música de las obras más serias o extensas, denominados bailes y las tonadillas (Cotarelo 1934, 35).

Carmelo Caballero Fernández-Rufete apunta que, desde el punto de vista morfológico, las canciones que estaban incluidas en las piezas breves podían tener o no

estribillo, dispuestas en estrofas de versos en romance y seguidillas y ejecutadas por solos, dúos o "a cuatros" voces (Caballero Fernández-Rufete 2003 I, 707).

El profesor Fernández-Rufete hace hincapié en su estudio que en el caso del teatro breve, contrariamente a lo que ocurría en la comedia nueva, a través de la música no se encuentran desarrolladas las funciones que se han reseñado en los párrafos anteriores, porque el canto y el baile solo aderezan y contribuyen a la vistosidad y espectacularidad de las piezas. Es decir, en las primeras décadas del siglo XVII las intervenciones musicales se unen a la trama sin relación temática alguna hasta llegar a la obra de Luis Quiñones de Benavente (Caballero Fernández-Rufete 2003 I, 708).

Dentro de las piezas breves, el entremés, según la información de las fuentes dramáticas -añade Fernández-Rufete- es el menos musical de los géneros menores. El profesor agrega que la razón de esa falta de elementos musicales en el entremés desde su formulación clásica, radica en el hecho de no contar con el espacio suficiente para su inclusión (Caballero Fernández-Rufete 2003 I, 710).

En el estudio que Álvaro Torrente realiza sobre la música en los géneros breves del XVII, el autor afirma que la música era esencial solo en los bailes, las jácaras y los fines de fiesta. También señala, como el resto de los estudiosos reflejados en este apartado, que en el entremés la música tiene menos protagonismo debido a las mismas razones aducidas por el profesor Fernández-Rufete: breve acción burlesca, en donde los elementos musicales solo funcionan como ambientación de espacios o de personajes, prácticamente, avanzando el siglo XVII, la música en los sainetes se reduce a un baile final (Torrente 2016, 415 y 418).

Por lo tanto, en cuanto a los géneros cómicos breves del XVII, no existía una unidad argumental en los entremeses y/o los sainetes. Y respecto a las jácaras, primero, y los fines de fiesta posteriormente, ambas, piezas fundamentalmente musicales, e incorporadas al final del entremés, tampoco sus argumentos estaban vinculados, ya que en ellas se planteaban acciones que diferían notablemente del tema central del entremés.

Solo las primitivas zarzuelas, herederas de la ópera sobre todo italiana, y cuyo creador fue Calderón de la Barca con *El jardín de Falerina* (1636), igualarán en importancia a la poesía con la música, como dos componentes esenciales e indisolubles en el género. Por lo tanto, ahora sí, en la incipiente zarzuela al modo italiano, la música de estas obras no supone un simple accesorio u ornato, sino que formará parte del drama (Cotarelo 1934, 42 y 51).

Hay que decir, por otra parte, que el único elemento distintivo musical de la zarzuela frente a la ópera italiana era la transformación de los recitativos en declamados o hablados (Cotarelo 1934, 53).

Eduardo Huertas Vázquez afirma que los seguidores de la escuela calderoniana como Bances Candamo, Antonio de Zamora y José de Cañizares continuaron componiendo zarzuelas con argumentos mitológicos como su maestro, priorizando siempre el texto sobre la parte musical (Huertas 1989, 42).

VIII.2. La música teatral en España en el siglo XVIII

Juan José Carreras, estudioso de la música dramática en nuestros teatros, profundiza en la importancia que tuvo Felipe V en la llegada de la ópera a España. En efecto, esa recepción se produjo a través de la compañía *Los trufaldines*, bajo la protección del rey, quienes se establecieron en el teatro Los Caños del Peral de Madrid, y cuya presencia está documentada entre los años 1703 y 1711, y posteriormente, entre 1716 y 1725.

La manera de actuar de *Los trufaldines* estaba relacionada con la tradición italiana de la *commedia dell'arte*; de la misma manera acontecía con la *comédie italienne* en la corte francesa del rey Luis XIV (Carreras 2000, 21).

Emilio Cotarelo también apostilla en su obra que el maestro Francisco Coradini, quien llegó también a España con la corte de Felipe V, monopolizó, con su música italiana, la zarzuela en nuestro país. No obstante, el público español, cansado finalmente de este tipo de música importada, ejercería la suficiente presión popular para que Coradini modificara sus planteamientos musicales respecto a la zarzuela, y así, junto a Antonio de Cañizares como libretista, el maestro italiano compuso "comedias de música" desde 1739 a 1745. También otros músicos españoles contribuyeron a estos nuevos derroteros de la música en nuestros teatros, como José de Nebra y Manuel Guerrero (Cotarelo 1934, 91 y 102).

VIII.3. Ramón de la Cruz y la música escénica: sus zarzuelas

En los últimos años de la primera mitad del XVIII, la zarzuela entró en decadencia para renacer de nuevo en los primeros años de la segunda mitad del mismo

siglo. Ese resurgimiento se debió a la labor encomiable de Ramón de la Cruz, quien, en los albores de su producción como libretista de zarzuelas, tradujo óperas italianas y francesas, pero respetando la música original.

El estudioso Huertas Vázquez asegura que Cruz adaptó hasta 27 libretos de zarzuela de variados temas (Huertas 1989, 45) para, posteriormente, en una segunda época, crear libretos originales que versaran sobre costumbres españolas. El primer libreto castizo que Ramón de la Cruz escribió fue para su zarzuela *Las segadoras de Vallecas* (1768), con música de Antonio Rodríguez de Hita. A continuación, don Ramón escribió *El tío y la tía*, hoy considerada como zarzuela, aunque Cotarelo piensa que es un esbozo de zarzuela, siendo, en realidad, un sainete cantado (Cotarelo 1934, 119-120 y 140).

A propósito de la creación por parte de Ramón de la Cruz de esta nueva zarzuela, Eduardo Huertas Vázquez opina que este hito musical en la escena española supuso una auténtica revolución, impulsada por el compositor de cabecera de Ramón de la Cruz, Rodríguez de Hita. Y no solo eso, Rodríguez de Hita posee el mérito de ser el primer músico español que adaptó la idiosincrasia musical de la canción española a la música en el teatro, con la ayuda y la confluencia de factores oportunos, porque, fundamentalmente, la recepción de esta nueva zarzuela no va a ser la corte madrileña sino el pueblo de Madrid (Huertas 1989, 46).

También John Dowling, estudioso de la música en la obra de Ramón de la Cruz, alaba la labor zarzuelera del escritor, cuando señala que con sus libretos de zarzuela y la aportación musical de los músicos que colaboraron en ellos, prepararon el camino, durante las décadas de los 60 y 70 del siglo XVIII, para el futuro florecimiento de la zarzuela en el siglo XIX (Dowling 1991, 1739).

Mireille Coulon apunta además un dato importante, y es que esas nuevas zarzuelas de Cruz de inspiración más castiza podrían haber influido en la música de los sainetes de Ramón de la Cruz (Coulon, 2008, 290).

A pesar del éxito de las nuevas zarzuelas de Cruz, desde el año 1776 se confirma el imperio de la tonadilla frente a la zarzuela, y también que Ramón de la Cruz deja de escribir zarzuelas (Cotarelo 1934, 149).

VIII.4. La función de la danza y el baile en los teatros en el siglo XVIII. Sobre los términos “sainete” y “baile”

El musicólogo José Máximo Leza afirma en su volumen "La música en el siglo XVIII" que la danza en el siglo XVIII en España llegó a tener una gran relevancia. En efecto, Felipe V, al comienzo de su reinado en España, estableció la enseñanza del baile dentro de los programas educativos de ciertas instituciones, como el Real Seminario de Nobles de Madrid o la Real Compañía de Guardias Marinas de Cádiz. Otras muestras de interés por la danza en la época son las publicaciones de libros, como *Le maître à danser* de Pierre Rameau, o también, el *Arte de danzar a la francesa* (1758), escrito por Pablo Minguet, en cuyo libro se fomentan los bailes franceses, como el minué, y extranjeros, como la contradanza, la alemanda o el paspié.

Sin embargo, veinte años más tarde, de acuerdo con las nuevas preferencias del público español, el mismo autor, Minguet, publicó en 1764 su *Breve tratado de los pasos del danzar a la española que hoy se estilan en seguidillas, fandangos y otros tañidos* (Leza 2014, 538). En consecuencia, el baile estaba incluido en la comedia, y sobre todo en piezas breves como los sainetes, y más tarde en las tonadillas, con el añadido de que esos bailes se imbricaban dentro de la acción dramática con mayor o menor justificación, relacionándose con los números cantados. A los entremeses que incluían estos bailes se les llamó bailes entremesados.

Los diferentes tipos de bailes contribuían a la caracterización tipológica de los personajes: así, los personajes afrancesados, como petimetres y *madamas* danzaban minués y contradanzas y, en cambio, los personajes más castizos, como majos y majas bailaban fandangos y seguidillas (Leza 2014, 540).

Sala Valldaura afirma en su estudio "Pablo Esteve, sainetero: *Despedido quien despide* y *El calderero y la vecindad*" que la danza escénica culta vino de la mano de la ópera en el siglo XVIII, introduciéndose, tanto en los teatros de la corte como en los públicos, con los nombres de "baile pantomimo", "baile en acción", "baile heroico pantomimo", "baile heroico-trágico pantomimo". Las anteriores denominaciones se encuentran en los libretos que se imprimieron de las representaciones de óperas y *ballets* desde 1787 a 1799, en el teatro de Los Caños del Peral. El promotor de toda esa parafernalia operística y de danza fue Domenico Rossi, vinculado al teatro en España, quien regentó una escuela de danza en Madrid (Sala Valldaura 2008, 471-472).

Respecto al uso de los términos "sainete" y "baile", Mireille Coulon apunta en su artículo titulado "Música y sainetes. Ramón de la Cruz" que existía en España cierta

confusión terminológica entre ambos, porque una misma pieza breve podía verse denominada, según el documento que la designase, bien como sainete, bien como baile.

De la misma manera, esa alternancia en los títulos de "sainete de música", o "baile de música", indistintamente, también se percibe y reproduce en los asientos contables de los teatros. Pero ello no obsta para que las piezas breves denominadas solo sainetes, a secas, prescindiesen de música. A partir de la temporada de representaciones teatrales 1769-70 desaparece esa ambigüedad terminológica entre baile y sainete, recobrando el baile su significación, en concreto, con los bailes de contradanza que se hicieron en el teatro del Príncipe (Coulon, 2008, 289).

VIII.5. La tonadilla escénica y su relación con el sainete

Huertas Vázquez afirma que la tonadilla escénica fue un género literario y musical en el que el texto y la música estaban estrechamente relacionados. Sin embargo, en la tonadilla ocurre lo contrario que en la zarzuela o en los sainetes con música, es decir, en aquella, la música ostenta la parte preponderante, siendo el texto secundario. Vázquez añade además que la tonadilla escénica nace como intermedio o como epílogo en los espectáculos teatrales, y se la podía encontrar inserta en las jácaras entremesadas, en los entremeses cantados, en los bailes entremesados, en las mojigangas y en los fines de fiesta, hasta que, a mediados del siglo XVIII, se convertirá en un género autónomo que alcanzará su máximo apogeo en el siglo XIX (Huertas 1989, 53-54).

La investigadora en música del siglo XVIII, Begoña Lolo, afirma en su estudio "Sainetes y tonadillas con música" que, en la década de 1780, habían desaparecido los entremeses de las carteleras madrileñas, como ya es sabido, siendo sustituidos por las tonadillas, ocupando estas todo ese primer entreacto, y que en el segundo entreacto se representaban los sainetes.

Como consecuencia de ese mayor protagonismo en el tiempo de la tonadilla se produjo, paradójicamente, el comienzo de la decadencia de la misma, porque, ahora, al dotarse de una mayor relevancia musical por su extensión, requiere de más voces, de mayor número de instrumentos, y, en consecuencia, de un mayor presupuesto en música para la contabilidad de los teatros, lo que supondrá que finalmente la tonadilla no se considerará rentable (Lolo 2008, 46).

Begoña Lolo realiza un estudio de la tonadilla en su origen. En efecto, la palabra tonadilla era el diminutivo de tonada, que originalmente era una canción con acompañamiento de guitarra (Lolo 2008, 49). El musicólogo José Subirá, en su relevante estudio sobre la tonadilla escénica (1928), afirmó que la tonadilla no derivaba de los entremeses cantados de los siglos XV y XVI, ni de los cuadros cantados, ni tampoco de las tonadillas a lo divino. La tonadilla, en su primera etapa de creación, establecida por Subirá entre los años 1751 a 1757, estaba ligada a los sainetes. El experto en tonadillas, Subirá, fija el origen, tanto de la tonadilla, como del sainete, en 1750, concluyendo que a fines de 1750 la tonadilla se independiza del sainete. Sin embargo, Begoña Lolo piensa que ambos géneros ya existían en fechas más tempranas.

A fin de justificar la afirmación anterior, la investigadora se basa en que, en la programación de los teatros madrileños, en concreto en la representación del año 1745 de la zarzuela *La Colonia de Diana*, se dice que se representó junto a dos sainetes, y que en 1746 esa misma obra se representó con dos tonadillas (Lolo 2008, 51-53).

Joaquín Álvarez Barrientos, coautor junto a Begoña Lolo de *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, declara que, si existe una pieza breve en donde se percibe claramente el espíritu nacional español, esa pieza se llama tonadilla. La aseveración anterior supera y modifica, por lo tanto, la idea muy afianzada que designaba erróneamente el teatro breve español en su conjunto como un "baluarte de las esencias patrias", puesto que la mayoría de esas piezas cortas (sobre todo en el XVIII) proceden de adaptaciones de obras breves francesas e italianas (Álvarez Barrientos 2008, 20-21), otra afirmación muy acorde con los planteamientos de esta tesis.

Profundizando en el estudio de la tonadilla, Begoña Lolo opina que se hace necesario un análisis metodológico conjunto de la tonadilla y del sainete, al menos en los primeros años de su andadura, cuando ambos géneros se encontraban estrechamente relacionados en la representación dramática, porque las tonadillas se insertaban en el devenir dramático del sainete como un recurso sobre todo musical.

La estudiosa también difiere de Subirá, cuando este investigador opina que son los sainetes los que imitarán los recursos de las tonadillas. Contrario ejemplo de ello -nos dice Begoña Lolo-, se encuentra en el sainete de Ramón de la Cruz *El chasco de Garrido*, sainete de costumbres teatrales, en donde el cómico de la compañía, Garrido, propone que, ante la falta de ideas para crear sainetes (recurso muy utilizado en este género de sainetes de costumbres teatrales, como se vio anteriormente), se haga una

comedia cantada (Lolo, 2008, 60). También Sala Valldaura opina que el sainete es el referente de la tonadilla, o su hermano mayor, y no a la inversa (Sala Valldaura 2008, 326).

Me parece interesante el análisis que realiza Begoña Lolo para discernir los paralelismos y las diferencias entre tonadilla y sainete. En primer lugar, la estudiosa afronta los temas en común, porque tanto en una como en otro son los mismos; es decir, tanto en el sainete como en la tonadilla, se realizaba básicamente una confrontación entre cultura popular y cultura cortesana, al oponer, en dos grupos, a los personajes que representaban esas dos culturas de la época: los majos y las majas versus los petimetres y las *madamas*.

También las formas musicales de sainetes y tonadillas eran semejantes, ya que se amenizaban ambos géneros con piezas como pastorelas, coplas, villancicos, arias, cavatinas, etc., así como danzas populares: la jota, las seguidillas, o más cultas como el minué, y el fandango. Sin embargo, Begoña Lolo afirma que en los sainetes la música se utilizaba de forma incidental o accidental, ya que no se integraba estructuralmente dentro de la pieza, y siempre esa mayor interdependencia se basaba en el argumento y la intencionalidad del autor, aunque lo que sí era incuestionable es que el texto primaba sobre la música, mientras que, en la tonadilla, la música estaba por encima del texto (Lolo, 2008, 61). Otro dato a tener en cuenta: Ramón de la Cruz escribió también libretos de tonadillas, conjuntamente con los compositores Misón, Esteve, Laserna, Rosales y Marcodini (Sala Valldaura 2008, 327).

VIII. 6. La música en comedias y sainetes del siglo XVIII

Me ha parecido muy interesante la aportación de José Subirá en su estudio "La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII", de 1927, para aportar luz sobre la música en las piezas teatrales del siglo XVIII. Este investigador corrobora que se puede comprobar en el fondo de manuscritos de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid la utilización abundante de música en las comedias y sainetes de la época. En efecto, en esta biblioteca se conserva la gran mayoría de los manuscritos musicales de la segunda mitad del siglo XVIII, con partes de voz y bajo, y *partichelas* de diversos instrumentos de cuerda, así como también de otros, como la viola de gamba, el oboe, trompas y flautas.

Esos manuscritos musicales llegan a alcanzar las 480 obras, cuyos compositores son Antonio Guerrero, que escribió la música de 77 de ellos; Blas de Laserna, quien compuso el mismo número que el anterior, 77; Pablo Esteve con 71 y Luis Misón con 29, entre otros.

Rodríguez de Hita, en cambio, solo consta que compuso una obra. No obstante, existen 173 manuscritos musicales anónimos, que suponen la tercera parte de los conservados, cuyos compositores, según Subirá fueron Antonio Guerrero, Blas de Laserna y Pablo Esteve, tres compositores titulares de los teatros de Madrid de la época (Subirá 1927, 3-4).

Esos 480 sainetes líricos, una vez realizadas las acotaciones cronológicas, datan de los años que van de 1752 a 1804, a pesar de que en 321 sainetes no se hace constar el año. La mayoría de los que sí están datados pertenecen a los años que van de 1761 a 1765. Los números musicales de los sainetes varían, desde un solo número, que hacen un total de 216 sainetes, a dos números, con unos 132; con 3 números hacen un total de 73 sainetes, con 4, 26, con 5, 16; con 6, 8, con 7, 5 y con 8, 4 (Subirá 1927, 5-6).

Subirá nos aclara también que la reutilización de piezas musicales de una obra a otra era una práctica habitual, y que consistía habitualmente en la sustitución de piezas musicales originales por otras más conocidas y populares (Subirá 1927, 7). Añade además que, con relativa frecuencia, los compositores de sainetes exigían que se tocasen y cantasen ciertos números cuyas notas no figuraban en los respectivos manuscritos musicales, bien porque eran temas muy populares, bien porque sus tonadas pertenecían a otras composiciones; esto pasaba mucho con los preludios, los fandangos, las folias, los minués, los pasapiés y las contradanzas (Subirá 1927, 10).

Añade José Subirá que también era muy usual sustituir el conjunto de instrumentos por un solo de guitarra, como ocurre en el sainete de Ramón de la Cruz *Los celos aparentes*, cuya música fue compuesta por Esteve. A veces, la guitarra se reforzaba con un salterio; esto ocurre en *Los desconfiados*, sainete también de Ramón de la Cruz y del maestro Rosales, aunque generalmente las composiciones que solo se acompañaban de guitarra eran las seguidillas.

En cuanto a los géneros musicales, la seguidilla era la pieza que más se componía, con un total de 287 composiciones frente a los 76 cuadros. Los "cuatros" era una composición musical de gran aceptación en el teatro lírico español, que constaba de cuatro partes efectivas de canto (Subirá 1927, 11).

Por último, otras piezas computables constan de 67 coros, 31 minués, 28 pastorales, 14 villancicos, 14 bailetes, 13 marchas y 10 jotas. Las composiciones musicales utilizadas en menor proporción eran el fandango y la copla (Subirá 1945, 140-141).

En relación a la importancia de la seguidilla en las piezas musicales, buen ejemplo de ello lo encontramos en nuestro sainetero porque promoverá el baile por seguidillas, hasta el punto de que uno de sus sainetes lleva por título, muy expresivo, *El deseo de seguidillas*. Llega a tal extremo esa fiebre por las seguidillas -afirma Mireille Coulon- que incluso los petimetres y las petimetras que interpretan el sainete *Los propósitos de las mujeres* son muy aficionados a bailarlas (Coulon 2008, 300-301).

Otra estudiosa de la música del siglo XVIII en nuestros teatros es Adela Presas, quien en su opúsculo "No solo ópera. Interacciones generativas en la escena lírica de la segunda mitad del siglo XVIII" nos recuerda cómo era la organización del espectáculo teatral en ese siglo. En la obra principal, que constaba de dos o tres actos, se intercalaban dos intermedios; en el primero, localizado entre el primer y el segundo acto, se representaba un entremés o una tonadilla, y entre el segundo y el tercero, un sainete, al cual se le podía añadir un baile, que incluso podía sustituir a alguno de los intermedios. El espectáculo finalizaba con un fin de fiesta, de naturaleza eminentemente musical. Esta estructura teatral se mantendrá hasta el siglo XIX. A causa de ese alto contenido musical de las piezas breves o intermedios se hará necesaria la contratación, en las compañías teatrales, de uno o dos músicos, y, a partir de 1780, esa plaza la ocupará un compositor, como Blas de Laserna o Pablo Esteve. Por último, Adela Presas abunda en las dificultades que se encuentran a la hora de identificar las piezas de teatro *stricto sensu* con sus partituras, por la diversidad de sus títulos y por la costumbre de reciclar la música y reutilizarla de una pieza para otra (Presas 2015, 92-97).

VIII. 7. La música en los sainetes de Cruz

En este apartado trato de identificar las características generales y concretas de la música en los sainetes de Ramón de la Cruz, tomando como punto de partida los razonamientos de la hispanista Mireille Coulon, quien en "Música y sainetes. Ramón de la Cruz" desvela la importancia de la música en las piezas breves del sainetero, y

profundiza en el hecho de la integración del baile y la música con el texto o el argumento de los sainetes.

En efecto, en muchos sainetes de Ramón de la Cruz la música y el baile se van a hacer protagonistas. Buen ejemplo de ello es *La Nochebuena en ayunas* (1770), en donde un grupo de mujeres y de abates realizan competiciones de bailes. Los abates exigen a las mujeres que, si no bailan "a la francesa", con minués, etc., no participarán de la fiesta en una casa, y las majas les replicarán que ellas bailan solo seguidillas. Finalmente, la dueña de la casa soluciona el problema animando a que, de forma conciliadora, bailen una contradanza (Coulon, 2008, 302), baile español que versionó en el siglo XVIII a la contradanza francesa.

Coulon matiza que en los sainetes de la primera época de Ramón de la Cruz ya abundaban los elementos musicales: música, canto y baile, como por ejemplo en *La enferma del mal de boda* (1757), que fue el primer sainete conocido de Cruz (Coulon, 2008, 290). No obstante, en muchos sainetes de don Ramón las intervenciones musicales se reducen a una obertura, como es el caso de *La batida*, *El alcalde boca verdades*, *La fuente de la felicidad*, *La merienda en el jardín*, etc., y, otras veces, la presencia de la música solo se intuye, o se menciona que la música "se oye dentro", es decir, fuera de la escena, ya sea vocal o instrumental, como en *La fingida Arcadia* y *La civilización*. En ocasiones, la música contribuye a crear ambientes, como es el caso de *El adorno del nacimiento*, en donde se canta una música, acorde con el tema del sainete, en concreto, una pastorela (Coulon, 2008, 290-291).

Ramón de la Cruz utiliza, en esa primera época, la música en sus sainetes bajo cualquier pretexto, como por ejemplo en *La fingida Arcadia*. Comenta Coulon que, si en el anterior sainete se suprimieran las partes musicales, la intriga sería inoperante. Para evitarlo, Ramón de la Cruz construirá episodios internos adicionales en sus sainetes que serán las tonadillas. Ejemplo de esas tonadillas cantadas se encuentra durante la acción de *La hostería de Ayala*, *El tío Felipe* y *La devoción engañosa*. En esta última pieza, Coulon señala que el personaje Nicolasa entra en escena y se dice que canta una tonadilla de un músico célebre, Mison. Sin embargo, matiza Mireille Coulon diciendo que, partir de 1769, la inclusión de la tonadilla dentro de sus sainetes será la excepción; porque finalmente su lugar será ocupado por las seguidillas (Coulon, 2008, 292-293).

Mireille Coulon afirma también que Ramón de la Cruz, al escribir *La presumida burlada* en 1768, concibe su música no ya como un mero adorno o como un elemento

definidor de la idiosincrasia de los personajes, sino como un elemento dotado de funcionalidad dramática, porque la protagonista pretende ascender socialmente a través de la música. Unos años antes, en 1764, en el sainete *Las mujeres defendidas*, en concreto, en su introducción, el personaje Granadina expone ante los mosqueteros su crítica contra el uso indiscriminado de la música que hasta entonces se percibía en los sainetes de Cruz (Coulon, 2008, 294-295):

> (…) y porque el señor
> ingenio luego nos viene
> con que perturban la idea
> las tonadas que se ingieren
> o se pegan en las cortas
> acciones de los sainetes (Cotarelo I 1915,162).

Por lo tanto, a partir de ese año se marcará un punto de partida sobre el *modus operandi* de Ramón de la Cruz con respecto a la significación de la música en sus sainetes.

Los sainetes, cuyo tema central gira entorno a la música, son abundantes dentro del repertorio de Ramón de la Cruz, como *El músico de repente*, *El sarao*, *El reverso del sarao*, *La música a oscuras*, *El maestro de música*. Aunque otros, cuyos títulos no son tan evidentemente musicales, también desarrollan un argumento relacionado con la música, como *Los tres sacristanes*, en donde se premiará a aquel que mejor cante un villancico, o en *El italiano fingido*, donde se ridiculiza el canto italiano (Coulon, 2008, 303).

También el baile va a ser el protagonista absoluto de algunas piezas breves de don Ramón; en concreto, y así lo demuestra su título, *El fandango del candil* o *El deseo de seguidillas*. En cambio, los sainetes de tema satírico no tendrán música, como *El petimetre*, *Las señorías de moda* o *La embarazada ridícula*, entre otros (Coulon, 2008, 297).

El músico Blas de Laserna fue el compositor de muchos sainetes de Ramón de la Cruz, como, por ejemplo, *El careo de los majos*, *La comedia casera*, *La curiosa burlada*, *El majo escrupuloso*, *La gitanilla honrada* y muchos otros (Coulon, 2008, 299).

Por último, Mireille Coulon realiza en su artículo la siguiente aseveración, que ha sugerido el inicio de una nueva vía de estudio en esta tesis doctoral: en efecto, en relación a "la evolución del concepto de música teatral, la influencia mutua de los géneros que circularon por Europa, a través de traducciones o adaptaciones: la zarzuela española se emparentaba con la ópera bufa italiana, pero tampoco era totalmente ajena a la *comédie-ballet* y el sainete-fin de fiesta había adoptado la forma de *petite pièce*" (Coulon, 2008, 307). Esta opinión está corroborada por José Máximo Leza quien también piensa que el mundo del sainete resultó un fecundo campo de *petites pièces* francesas (Leza 2009, 512).

En relación con la afirmación anterior, no se puede negar de entrada que existe un punto de unión entre ambos géneros, francés y español, porque las comedias *ballet* formaron parte en su origen de un espectáculo cortesano, aunque posteriormente una gran cantidad de ellas se representarán en teatros públicos. Los fines de fiesta también formaban parte originariamente de espectáculos representados en la corte o en casas de nobles y, de igual manera, se programaron después en los teatros madrileños.

A continuación, procedo a analizar las *petites pièces* y las comedias *ballet* de Molière (en su mayoría, *petites pièces*) y su posible relación con los sainetes de Ramón de la Cruz.

VIII.8. La música en el teatro de Molière: *petites pièces* y comedias *ballet*

La *petite pièce* es una obra de teatro de corta extensión. En su origen podía constar de uno a tres actos, lo que la diferenciaba de la gran comedia francesa, cuya extensión era de cinco actos. *Petites pièces* de Molière son *Les précieuses ridicules*, de un acto; *Le cocu imaginaire*, también de un acto; *L'école des maris*, de tres actos; *La critique de "L'école des femmes"*, de un acto; *L'impromptu de Versailles*, también en un acto; *Le mariage forcé*, en un acto, *L'amour médecin*, *Le médecin malgré lui*, en tres actos; *Mélicerte*, en dos actos; *Amphitryon*, de tres actos, y, finalmente, *George Dandin*, de tres actos.

Las comedias de Molière de cinco actos o "gran comedia" son las siguientes: *L'étourdi ou les contretemps*, *Le dépit amoureux*, *Dom Garcie de Navarre*, *L'école des femmes*, *Dom Juan*, *Le misanthrope*, *L'avare*, *L'imposteur ou le Tartuffe*.

Para profundizar en el estudio de las comedias *ballet* de Molière, he consultado el libro de Charles Mazouer, *Molière et ses comédies ballet* (1993). Mazouer comenta que Molière fue el creador de este nuevo género teatral algo inusual en el teatro de su época; sin embargo, se tratará de un género efímero en la dramaturgia francesa. En un primer momento Molière designó estas obras con la denominación genérica de "comedias", sin embargo, la crítica posterior las bautizará con el apelativo de "comedias ballet".

Dentro de la producción molierística, estas comedias ocupan el 40% de su obra, lo que explica su importancia. La primera comedia *ballet* es *Les fâcheux.* El género denominado "comedia *ballet*" surgirá de los descansos de un *ballet*, función predilecta y de éxito en la corte de Luis XIV.

Los musicólogos han sido, con el tiempo, quienes han rehabilitado y rescatado estas comedias, al analizar las partituras de Jean Baptiste Lully, quien fue, básicamente, el compositor de casi todas esas piezas de Molière. Este autor concibe una estética del género comedia *ballet*, a través de una visión ecuménica e integradora de las tres artes que la componen: texto, música y danza. (Mazouer 1993, 10-15).

Las comedias *ballet* pueden ser *petites pièces* o no, dependiendo de su extensión. Pero lo incuestionable es que la naturaleza de este tipo de comedias aúna tres artes que están íntimamente relacionadas: la comedia, la música y el *ballet*.

A continuación, analizo las comedias *ballet* de Molière. Los textos que he seleccionado para su comentario, tomados del idioma original, pertenecen a las obras de la colección de La Pléiade, tanto en las ediciones de Georges Couton como en las de George Forestier. Las traducciones son mías.

- *Les fâcheux (Los fastidiosos)*

La primera comedia *ballet* que Molière escribió fue *Les fâcheux*, en el año 1661. Esta comedia consta de tres actos y fue un encargo del rey para una fiesta en el castillo de Vaux-le-Vicomte. En el prólogo de la comedia explica Molière cómo fue su génesis. Molière nos cuenta que, para amenizar la fiesta en honor de Luis XIV, se contaba con un *ballet*, habida cuenta de la gran afición del rey por este espectáculo (él mismo era un gran bailarín). El problema fue que, como no se contaba con un número suficiente de bailarines, y como era necesario que los danzantes se cambiaran de trajes para ejecutar los diferentes números de la pieza, se optó por separar las entradas del *ballet*

insertándolas en los entreactos de *Les fâcheux*, pero de forma cohesionada, intentando dotar al espectáculo de una unidad temática y argumental. Añade Molière en su introducción a *Les fâcheux* que ese *mélange* de comedia, *ballet* y música es algo novedoso en la escena francesa, pero no en el teatro clásico griego, y confía que, en sus posteriores comedias *ballet*, será una fórmula perfeccionada (Couton I 1972, 484).

Las actuaciones musicales de *Les fâcheux* solo son mencionadas o anunciadas, sin describirse. La estructura musical es la siguiente. Comienza la comedia con un prólogo musical de naturaleza mitológica en honor de Luis XIV. Después, el acto primero se inicia con una intervención musical a cargo de uno de los inoportunos, Lysandre, quien va a fastidiar a Éraste, el protagonista de la pieza, cuando este se dirige a la cita con su amada Orphise.

En efecto, el impertinente Lysandre canta y baila una *courante*, pieza musical de ritmo ternario, alrededor de Éraste. Al final del acto primero, se representa un *ballet* de jugadores de mail, parecido a la petanca. Estos jugadores bailarán también atosigando a Éraste (Couton I 1972, 500).

En el acto segundo el protagonista se encuentra en su camino con más personajes enojosos: unos jugadores del juego de picas, personajes que estarían argumentalmente relacionados con el final del *ballet* del acto I. El segundo acto también finaliza con un *ballet* parecido al que cierra el acto primero, es decir, son los mismos jugadores quienes ahora son interrumpidos por unos *frondistas* o revolucionarios. El final del acto tercero también termina con un ballet, pero esta vez, al contrario de los dos primeros actos, está protagonizado por unos importunos que llevan máscaras y que, finalmente, son dispersados por unos guardias.

En resumen, la estructura musical de *Les fâcheux* se articula primeramente con una introducción mitológico-musical, y, a continuación, para finalizar cada uno de los actos que componen la comedia, un cierre a cargo de un *ballet*, además de alguna intervención musical aislada, como es el caso de la actuación del personaje Lysandre, quien canta y baila alrededor del protagonista al comienzo del acto primero.

Se observa también que la música y las representaciones de *ballet* están estrechamente relacionadas con el argumento de la comedia.

- *La princesse d'Élide (La princesa de Elide)*

Esta comedia *ballet*, que consta de cinco actos, fue creada por Molière para ser representada dentro del espectáculo *Les plaisirs de l'île enchantée* en la corte de Versalles, el 7 de mayo de 1664.

El argumento de la comedia desarrolla el motivo literario tradicional de *la belle dame sans merci* (la crueldad de la bella dama). En *La princesse d'Élide* se narra el desprecio que la princesa siente por el amor, concretamente por uno de sus enamorados, Euryale, príncipe de Ítaca, quien para conquistarla, pide ayuda a Moron, el bufón de la princesa. Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos de Euryale por seducirla, solo conseguirá de la princesa un comportamiento desdeñoso. Entonces Euryale, decide fingir astutamente que ella ya no le interesa.

Como consecuencia, la princesa, afrentada en su orgullo, decidirá reconquistar a Euryale.

La estructura musical de la pieza es la siguiente. El primer intermedio musical, anterior al primer acto, narra la escena de caza de la princesa (representación mitológica de la protagonista cual si fuese una Diana cazadora).

Antes también del comienzo del segundo acto, tiene lugar otro intermedio musical; se trata de unas escenas de naturaleza pastoril: Moron se ha enamorado de la pastora Philis. Pero, cuando la pastora es perseguida por un oso, el bufón, cobardemente, se sube a un árbol pidiendo auxilio, siendo Philis salvada por unos cazadores. Finaliza esta introducción con un cuadro musical en donde todos cantan y bailan alegremente.

El tercer intermedio musical, que también precede el acto tercero, está protagonizado de nuevo por una pastoral. El argumento de esta pastoral tiene como protagonista de nuevo a Moron, el cual acude a buscar a un sátiro para que, a través de la música, el canto y el baile, le ayude a seducir a Philis.

En el cuarto intermedio musical, también anterior al acto cuarto, se continúa con la pastoral, en donde Philis se encuentra acompañada por otro admirador, de nombre Tirsis, que es un virtuoso cantante y del que Moron siente celos.

En el quinto intermedio musical, que precede al quinto y último acto, dos pastoras, Philis y su amiga Clymène, dudan sobre si entregarse al amor. Finalmente, ambas decidirán amar y ser amadas.

La comedia finaliza con una escena mitológico-musical, en donde la diosa Venus anuncia, junto con la pastora Philis y otros personajes, que la princesa de Elide

está enamorada. Todos se alegran cantando y bailando, con acompañamiento de flautas y violines.

A modo de conclusión, en la comedia *ballet La princesse d'Élide*, cuyo argumento está basado en la comedia de Agustín Moreto *El desdén con el desdén*, la protagonista, quien desprecia el amor, tiene su correlato musical en la pastoral intercalada en la pieza, y en concreto en las vicisitudes de Moron, amante sin esperanza de la ingrata pastora Philis, en completo paralelismo con la historia de la princesa y el príncipe Euryale. Por lo tanto, se observa claramente, tanto en el tema de la comedia como en el episodio musical pastoril una cohesión argumental que redunda positivamente en el mensaje que Molière desea transmitir.

- *L'amour médecin (El amor médico)*

En el prólogo al lector de esta comedia *ballet*, Molière expresó su deseo de que todas las comedias *ballet* se representasen siempre con sus acompañamientos de música y danza (Couton II 1972, 95). De esa forma, no se desvirtuaría la naturaleza interdisciplinar con la que fueron concebidas por su autor en su origen:

Os diría que espero que este tipo de comedias siempre se representaran con los ornamentos que la acompañan en la representación real.[82]

La obra, que consta de tres actos, se inicia con un prólogo alegórico musical, en donde se representan las tres artes, la comedia, la música y la danza, unidas para ofrecer tan magno espectáculo a Luis XIV en Versalles, en 1665.

Una vez comenzado el primer acto de la comedia, existe un entreacto musical, en donde el personaje Champaigne, criado de Sganarelle, el protagonista, acude a buscar a cuatro médicos, realizando giros de baile. Los médicos, bailando también, se dirigen todos a la casa de Sganarelle. Este se desespera porque ninguno de los cuatro médicos consigue averiguar cuál es la enfermedad que aqueja a su hija. Entonces decide visitar a un farmacéutico para comprar un medicamento panacea, el "orvietan". El

[82] (…) ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer avec les ornements qui les accompagnent avec le roi.

técnico de farmacia, en otra escena musical, cuenta y canta a Sganarelle las maravillas de esa medicina:

Opérateur: Admirar mis bondades y lo poco que cuesta (…) Podéis con él (el orvietan) vencer sobre todos los males del mundo: la sarna, la tiña, la fiebre, la peste, la gota.[83]

En el segundo entreacto musical, después de la finalización del segundo acto, los sirvientes del farmacéutico bailan.

En el tercer acto, en donde concluye la comedia, y por lo tanto también finaliza la sátira contra los médicos, se pone en evidencia la inutilidad de estos por no saber encontrar el remedio a la supuesta enfermedad que "corroe'' a la hija del protagonista (que no es otra que el deseo frustrado de casarse con su prometido), debido a la prohibición paterna. En efecto, Sganarelle es un loco de la medicina, y solo admitirá en su familia, como marido de su hija, a un médico.

La criada de Sganarelle, junto al prometido de su hija, idea una burla para hacer creer al mentecato de su amo que tendrá a un médico en su casa. En la última escena, las tres artes, comedia, *ballet* y música cantan proclamando que juntas curan todos los males.

Vemos que la estructura musical de esta comedia *ballet* cambia un poco porque, contrariamente a lo que sucedía en las dos comedias *ballet* anteriores, *Les fâcheux* y *La princesse d'Élide*, los episodios musicales no preceden a los actos de la comedia, sino que se desarrollan con posterioridad hasta la finalización de cada uno de ellos, aunque sí sigue existiendo el prólogo y el epílogo musical.

En *L'amour médecin*, Molière ya no se limita a narrar en paralelo las historias de la comedia y la pastoral, como en el caso de *La princesse d'Élide*, sino que música, danza y comedia se entremezclan de manera armónica hasta formar un todo. Esta manera tan íntima de integración de este trío de disciplinas es de la misma naturaleza que hemos observado en *Les fâcheux.*

- *Le sicilien ou l'amour peintre (El siciliano o el amor pintor)*

[83] Opérateur: Admirer mes bontés, et le peu qu'on vous vend ce trésor merveilleux que ma main vos dispense
(…) vous pouvez avec lui braver en assurance tous les maux que sur nous l'ire du ciel répand: la gale, (…) la tigne, la fièvre, la peste, la goutte (…) (Couton II 1971, 111).

El estreno de esta comedia *ballet* tuvo lugar dentro del espectáculo "Le ballet des Muses" delante del rey, el 14 de febrero de 1667. La composición musical fue realizada por Jean Baptiste Lully.

Al comienzo de la comedia, que consta de un solo acto, existe una introducción musical compuesta por una primera escena interpretada por tres músicos turcos, así como una segunda escena, en donde se representa una pastoral cantada. Los músicos turcos interpretan a unos esclavos, que cantan para su amo, don Pedro (el celoso siciliano) una serenata dirigida a su amada Isidora.

En total suman quince escenas de música y danza ejecutadas por bailarines y cantantes. Parece ser que incluso el mismo rey se reservó un papel en la comedia (Couton II 1972, 319-324).

A pesar de que la pieza tiene solamente un acto, durante toda la trama argumental de la comedia existen muchos números musicales. Así, el sufrido enamorado Adastre luchará por el amor de Isidore, quien está cautiva del siciliano. Adastre ordenará a su criado Hali que componga una pastoral para rondarla. Finalmente, Hali logra introducirse dentro de la casa del siciliano, para cantar y bailar porque don Pedro es un gran aficionado a la música. Una vez logrado su propósito, Hali se burla con sus canciones del celoso siciliano, y, sobre todo, influye en el espíritu de Isidore para conseguir que la cautiva se enamore de Adastre:

Hali: Un corazón ardiente, un amante sigue a su amada por doquier, pero un detestable celoso, con su extremada vigilancia, hace imposible que (ese enamorado) pueda ni tan siquiera hablar con ella con la mirada[84].

Finalmente, Adastre se introduce en la casa de don Pedro fingiéndose pintor para realizar un cuadro de Isidore. Pondrá punto final a la comedia *ballet* una mascarada con música y baile para castigar al celoso siciliano.

[84] Hali: D'un cœur ardent, en tous lieux
un amant suit une belle;
mais d'un jaloux odieux
la vigilance éternelle
fait qu'il ne peut que des yeux
s'entretenir avec elle(…) (Couton II 1972, 334).

Vemos que en esta comedia se mantiene también la estructura musical original de las comedias *ballet* de Molière: introducción musical, cuerpo de comedia, con multitud de intervenciones musicales, y, al final de esta, como epílogo, un baile de máscaras.

En *Le sicilien ou l'amour peintre* se observa además que la música y la danza desempeñan la función de satirizar y ridiculizar al celoso siciliano para conseguir la liberación de Isidore por el amor.

- *Monsieur de Pourceaugnac (El señor de Pourceaugnac)*

Esta comedia *ballet* de tres actos se representó por vez primera delante del rey en el castillo de Chamborg en 1669 (Forestier 2010 II, 197).

Comienza la comedia con una introducción musical en forma de diálogo cantado, que versa sobre el sujeto de la pieza: un canto al amor y a los obstáculos que le ponen freno. Es un alegato contra los matrimonios de conveniencia. A esta serenata musical le sigue una danza:

> Entonces, amémonos con un ardor eterno,
> el rigor de nuestras familias, los crueles impedimentos
> solo pueden reafirmar nuestra fiel unión;
> amémonos con un ardor eterno,
> cuando dos corazones se aman profundamente
> el resto del mundo no importa.[85]

El argumento de la comedia se centra en una serie de burlas, de las que es víctima el personaje Pourceaugnac, quien viene a París para casarse mediante un matrimonio concertado. La prometida, Élise, se rebela contra ese matrimonio de conveniencia, y con la ayuda de su enamorado Éraste y de su criada, Nérine, trama una

[85] Aimons-nous donc d'une ardeur éternelle
les rigueurs des parents, la contrainte cruelle
(…)
ne font que redoubler une amitié fidèle.
(…)
Aimons-nous donc d'une ardeur éternelle
quand deux cœurs s'aiment bien,
tout le reste n'est rien (Forestier II 2010, 202).

serie de burlas para desprestigiar a Pourceaugnac delante de su padre Oronte. Todas las chanzas se encuentran aderezadas con un contrapunto musical.

Al final del acto primero tiene lugar un intermedio musical, en donde unos personajes se fingen médicos para burlarse de Pourceaugnac. El diagnóstico médico es que al provinciano le aqueja el mal melancólico, y como solución a su afección, le prescriben música. Para ello, unos personajes cantan en italiano.

Al final del segundo acto hay otro intermedio musical, en donde un personaje representa a un falso abogado que quiere denunciar a Pourceaugnac por bigamia. Finalmente, se concluye el acto tercero, y por tanto la comedia, con música, en donde se proclama que el amor vence todas las barreras.

También en esta comedia se sigue el esquema habitual: introducción musical, además de un final musical en cada uno de sus tres actos.

En esta pieza, la música y el baile poseen la función y la finalidad de desarrollar las burlas que van a minar la seguridad y el amor propio de Pourceaugnac, presentando al personaje, ante los ojos de Oronte, como un ser ridículo y pleno de taras morales, lo cual provocará la ruptura del compromiso matrimonial por parte del padre de la prometida.

- *Le bourgeois gentilhomme (El burgués gentilhombre)*

Esta comedia *ballet*, de cinco actos, fue estrenada en Chamborg en 1670 delante del rey (Forestier II 2010, 260).

La pieza se inicia con una obertura o introducción musical que se entremezcla con la trama de la comedia. En efecto, Monsieur Jourdain, el protagonista, tiene un profesor de música. Este ha compuesto una pieza para su alumno y se la canta, pero a Jourdain no le agrada.

Al final del acto primero se interpreta una pieza pastoril-musical, cuyos protagonistas son dos hombres y dos mujeres. En la pastoral se relata que una de las protagonistas es una ingrata, y que, además, no es fiel. Se cierra esta composición musical mediante una danza, bajo la dirección del maestro de baile de Jourdain, quien realiza una demostración con cuatro danzarines.

El desenlace del acto segundo también es musical y relacionado con el argumento de la comedia. Está interpretado por el sastre de Jourdain, quien le ha

confeccionado una nueva vestimenta. El maestro de costura aconseja a Monsieur Jourdain que el nuevo traje debe ser probado con toda la ceremonia que marca la etiqueta del buen vestir. Para realizar esa demostración de estilo se ejecutará una danza por los cuatro ayudantes del modisto.

En el cuarto acto, Jourdain tiene como invitados a su mesa a una marquesa, de la que está enamorado, y a un conde. Ambos nobles, que son en realidad amantes, se quieren aprovechar de los agasajos de Jourdain para comer y beber a costa del pobre provinciano, hecho que provoca el escándalo de la mujer de Jourdain. A continuación, para enmarcar musicalmente ese ambiente festivo, unos músicos cantan dos canciones en alabanza del vino:

> Bebamos, queridos amigos, bebamos,
> el tiempo fugitivo a ello nos invita,
> aprovechemos la vida,
> mientras podamos hacerlo.[86]

La familia de Jourdain quiere terminar con esos abusos, y para ello, junto al pretendiente de la hija de Jourdain, Cléonte (a quien su padre desprecia porque no es noble), van a crear una farsa que consiste en la ceremonia turca: el hijo del gran turco viene a la casa de Jourdain para entrevistarse con él porque quiere casarse con su hija; por supuesto, el hijo del gran turco no es otro que el enamorado de la hija de Monsieur Jourdain.

La ceremonia turca es de naturaleza musical, y cierra el cuarto acto. En ella Jourdain debe convertirse en Mamamouchi, o dignatario turco, una especie de paladín nobiliario. Ese ritual ceremonioso estará compuesto por cuatro intermedios musicales interpretados por el Muftí, autoridad religiosa, los sacerdotes y seis turcos danzarines.

Finalmente, en el quinto acto, la hija de Jourdain se casará con Cléonte, y también serán desenmascarados la marquesa y el conde. Musicalmente, la comedia termina con seis entradas de *ballet*. Quiero destacar que, a partir de la tercera entrada de *ballet*, bailan un conjunto compuesto por españoles; en la cuarta entrada, son personajes de nacionalidad italiana quienes danzan, en la quinta, son franceses, y finalmente, en la

[86] Buvons, chers amis, buvons,
le temps qui fuit nous y convie
profitons de la vie
autant que nous pouvons (Forestier II 2010, 317).

sexta y última entrada, los bailarines, representantes de las tres nacionalidades, española, italiana, y francesa, que se unen en la música y en la danza.

En esta comedia *ballet* también se repite el esquema musical preferido por Molière, es decir, un inicio y un final musical, así como la terminación de cada uno de los actos de manera musical. Se percibe también con claridad que el argumento de la comedia y la música están íntimamente relacionados, pues cada escena importante se encuentra aderezada por uno o varios números musicales que contribuyen a la plena representación de la acción dramática.

- *Psyché (Psiqué)*

Psyché es una tragedia *ballet* en cinco actos, creada para su representación ante el rey Luis XIV en el palacio de la Tullerías, en 1670. Se trata de un macro-espectáculo compuesto por trece cantantes solistas, un coro, 66 bailarines, y una orquesta de 120 instrumentistas. Fue escrita por Molière en colaboración con Pierre Corneille y el poeta Philippe Quinault; la música la compuso Lully y el *ballet*, el coreógrafo Pierre Beauchamp (Couton II 1972, 423).

Hay un prólogo o introducción musical en donde intervienen personajes mitológicos, con una entrada de *ballet*, a la que sigue un minué. Esta introducción musical describe la envidia y los celos que siente Venus por Psyché, hasta el punto de ordenar que su hijo Cupido atraviese con sus flechas el corazón de la princesa para que se enamore del ser más vil y abyecto de la tierra.

Al comenzar el acto primero, vemos que Pysché es odiada también por sus hermanas. Se hace mención además de un oráculo que habla del destino aciago de la princesa. Su padre, el rey, conocedor de las consecuencias funestas de ese oráculo, decidirá desterrarla.

Terminado el primer acto de la comedia, tiene lugar un primer intermedio musical, en donde Pysché, desesperada por su destierro, se encuentra en un escenario desolador, en donde unos oscuros personajes cantan en italiano lamentando la suerte de la princesa.

En el segundo acto la princesa implora piedad ante su padre, aunque, finalmente, acatará su destino. Como colofón al segundo acto, se representa el segundo intermedio musical, en donde Cupido rescata a Pysché con la ayuda de dos céfiros que la

transportan al palacio del dios del amor, lugar suntuoso, en que diversos personajes como cíclopes, hadas, etc., ejecutan un baile.

En el tercer acto se va a desvelar el destino de la princesa. En efecto, la profecía decía que Psyché sería devorada por una serpiente. Posteriormente, existe otro intermedio musical; ahora la acción se sitúa en el palacio de Cupido, en donde se representa, mediante una entrada de *ballet*, la corte del dios del amor, destacando cuatro amorcillos y cuatro céfiros, quienes, formados en corro, acompañan el diálogo cantado entre otro amorcillo y un céfiro, y que finaliza con un *couplet*.

En el cuarto acto se desvela que la princesa está enamorada de Cupido, aunque desconoce la verdadera naturaleza del hijo de Venus. Las hermanas de Pysché, celosas de su felicidad, intentan sonsacarle el nombre de su amante; cuando, ante la insistencia de la princesa, el dios Cupido accede a desvelarle su verdadera identidad, toda la magia se desvanece, junto con su excelso amante. Pysché, desesperada, quiere arrojarse a un río, pero, afortunadamente, el dios de las aguas logra disuadirla, aconsejándole que no desespere, porque quizás todavía exista esperanza para ella.

En el cuarto intermedio musical, e íntimamente relacionado con la línea argumental de la tragedia, la escena representa los infiernos, a donde irá Psyché si decide finalmente suicidarse. Allí, en el palacio de Plutón tendrá lugar un baile macabro.

En el quinto y último acto, la princesa asiste aterrorizada al encuentro de ultratumba con sus dos malhadados pretendientes, quienes, enamorados de ella, en su desesperación se habían arrojado al mar. Estos pretendientes confiesan además a Psyché que sus dos hermanas también han muerto.

Venus no perdona a Psyché y le desea la muerte porque ha despreciado el amor de tantos reyes, pero Júpiter interviene en favor de la princesa, ya que Cupido amenaza al rey de los dioses anunciándole que, si el destino de su amada dictado por su madre se cumple, dejará de ser el dios del amor. Júpiter decide convertir a Psyché en una diosa, y así poder casarla con el hijo de Venus.

La comedia *ballet* termina con diversas danzas, en donde todos los dioses cantan también un *couplet* en honor del amor. Además, los personajes que representan a las musas cantan también, aleccionando contra las bellezas crueles o severas. La última de las danzas o entradas de *ballet* está interpretada por los dioses Apolo, Baco, Marte, y Mome (dios de la mímica o de la comedia), acompañados por un coro y cuarenta instrumentos.

La última canción, que conjuntamente cantan todas las divinidades del Olimpo, resume el tema de la tragedia *ballet*, es decir, se entona una alabanza del amor correspondido, exhortando de los peligros al rechazo cruel del amor:

> Cantemos, repitiendo juntos,
> que no existe un alma tan cruel
> que tarde o temprano no se rinda al amor.[87]

De nuevo se repite en *Psyché* el esquema musical predilecto por Molière para sus comedias *ballet*: introducción y colofón musical de la pieza, así como, los finales de cada uno de sus actos, compuestos de aderezos musicales que redundan e inciden, en todo su conjunto, en el argumento de la tragedia.

- *Les amants magnifiques (Los amantes magníficos)*

Esta comedia *ballet* consta de cinco actos y fue estrenada en Saint-Germain-en-Laye delante del rey, en febrero de 1670 para el espectáculo *Le divertissement Royal* (Forestier 2010 II, 943).

En primer lugar, se representa una introducción mitológico-musical, en donde el dios Neptuno, como autoridad máxima, y cuyo papel se reserva para el rey, preside el espectáculo; la música sirve de marco escénico para la acción de la comedia. En efecto, las princesas, Ériphile y Aristione, su madre, protagonistas de la pieza, reciben como regalo este espectáculo musical.

Cuando termina la música, otro personaje, Sostrate, oficial de la guardia, y enamorado secreto de la princesa Ériphile, no participa de la fiesta. Aristione, quien desconoce que su oficial de confianza está enamorado de su hija, le encarga a este que averigüe a quién ama Ériphile.

Al final del primer acto hay un intermedio musical a cargo de tres mimos.

En el segundo acto tiene lugar otro episodio musical para el divertimiento de la princesa Ériphile. La escena se desarrolla en el bosque de Diana, en donde una ninfa canta, y, a continuación, se representa una pastoral, en la que el pastor Tircis se lamenta

[87] Chantons, répétons, tour à tour,
qu'il n'est point d'âme si cruelle
qui tôt ou tard ne se rende à l'amour (Forestier II 2010, 499).

a otros pastores de su desesperado amor por la ingrata pastora Caliste. Ellos le reprochan que esté tan desolado, pero Tircis solo puede pensar en su amada, a la que constantemente persigue con lágrimas y suspiros. En la siguiente escena se describe cómo Tircis, en un diálogo con la desdeñosa Caliste, está dispuesto a dejarse morir a cambio de lograr el amor de la pastora:

Caliste: ¿Qué queréis pastor?
Tircis: Morir, bella pastora
morir a vuestras plantas
para poner fin a mi dolor.
Porque en vano recibís mis suspiros,
se hace necesario acabar con mi vida.[88]

No obstante, Caliste cede ante las muestras de amor verdadero del pastor, lo que provoca el enfado de dos sátiros, enamorados también de ella. Sin embargo, al final, todos se reconcilian cantando y bailando.

En el acto tercero, la princesa Ériphile no se decide por ninguno de sus pretendientes. Anaxarque, el astrólogo de la corte crea su horóscopo, porque Aristione cree fervientemente en la astrología. Este acto se cierra con un episodio musical que tiene lugar en una gruta, a donde han acudido a pasear Ériphile y su madre. Allí, unos personajes disfrazados de estatuas ejecutan unos bailes.

El acto cuarto se abre con otra celebración en honor de las princesas; aparece un personaje que representa a la diosa Venus, pero en realidad se trata de un autómata que ha creado el astrólogo para engañar a las princesas. Poco después, Sostrate y Ériphile se declaran mutuo amor. El intermedio musical que cierra este cuarto acto está interpretado por cuatro mimos quienes bailan ajustando sus pasos y gestos a los ademanes de la princesa Ériphile.

En el quinto acto, los dos príncipes, quienes se disputan el amor de la princesa Ériphile, han sobornado al astrólogo para que le pronostique a la princesa Aristione que uno de ellos salvará a su hija del ataque de un jabalí. En realidad, será el fiel Sostrate

[88] Caliste: Berger que voulez-vous?
Tircis: Mourir, belle bergère,
mourir à vous genoux
et finir ma misère,
puisqu'en vain à vos pieds on me voit soupirer,
il faut expirer (Forestier, II 2010, 972-973).

quien defenderá a Ériphile de la persecución del animal, dejando en entredicho la integridad del astrólogo, y desvelando también el engaño de los príncipes. Finalmente, Aristione, agradecida a Sostrate, le concede la mano de su hija.

La comedia *ballet* finaliza con los juegos pitianos, que consiste en que una cohorte de griegos y una sacerdotisa acompañan la entrada triunfal del dios Apolo para conmemorar su victoria sobre la serpiente, todo ello aderezado musicalmente con una danza heroica en alabanza del rey Luis XIV, quien, bailando, interpreta al dios mensajero de los dioses.

Se reconoce de nuevo en *Les amants magnifiques* el esquema musical de las comedias *ballet* de Molière. Y también se perciben perfectamente engarzados el argumento con las piezas musicales de la comedia. En efecto, de nuevo observamos cómo se crea una realidad paralela al argumento de *Les amants magnifiques* con la intervención musical de la pastoral, cuya función consiste en reforzar el tema de la pieza, que no es otro que el triunfo del amor. De la misma manera, se percibe ese ajuste o perfecto engranaje de las diferentes artes escénicas. En efecto, el teatro, la música y la danza, al final del cuarto acto, y en el quinto intermedio musical, se observa esa maestría, cuando cuatro mimos danzan alrededor de la princesa Ériphile, imitando con sus gestos y sus pasos las preocupaciones e inquietudes amorosas de la princesa.

- *La comtesse d'Escarbagnas (La condesa de Escarbañas)*

Esta comedia *ballet* consta de un solo acto, y fue representada por vez primera en Saint-Germain-en-Laye, en febrero de 1672 (Forestier 2010 II, 1015). Lully escribió la música de esta comedia *ballet* y Beauchamp realizó los números de *ballet*.

La composición musical es algo atípico en este género de comedia, ya que se ubica al final de la pequeña acción de la comedia, y los números musicales se basan en diversos intermedios procedentes de comedias anteriores.

Dentro de la comedia se explica que el espectáculo musical, denominado *Ballet des ballets*, es ofrecido por un vizconde en honor de la condesa de Escarbagnas, espectáculo que consta de una pastoral y de 24 entradas de *ballet*, cuya duración es de cinco horas. Para este *Ballet des ballets* se rescataron diversos números musicales procedentes de *Psyché*, de *Les amants magnifiques*, y de *Le bourgeois gentilhomme*, como la famosa ceremonia turca.

El tema de la comedia *ballet* es *le larrons de noblesse* o usurpadores de nobleza, tratado también por Molière en *Monsieur de Pourceaugnac* y en *George Dandin*, y la acción trascurre en la ciudad de Angoulême.

En la trama se constata el engaño del que es víctima la condesa de Escarbagnas por parte de una pareja de nobles, el vizconde Cléante y la marquesa Julie, quienes en realidad son amantes, y que se aprovecharán de la ingenuidad y hospitalidad de la condesa para verse a escondidas de sus respectivas familias, dado que se oponen a su unión.

El argumento de la pieza es el siguiente: la condesa acaba de regresar de París y llega entusiasmada por las costumbres parisinas que quiere hacer propias, cayendo a veces en el ridículo. El vizconde Cléante miente a la condesa de Escarbagnas cuando le declara que le ha compuesto una comedia de música y danza, porque el espectáculo lo ha creado en realidad para su amada, la marquesa Julie. Cuando comienza el espectáculo con una introducción de violines, de repente se interrumpe la música porque alguien llega para entregarle una nota al vizconde, en donde se le comunica que ya no hay problemas para que case con Julie, y entonces se descubre todo el engaño. No obstante, todo termina bien, porque el vizconde tranquiliza a la condesa de Escarbagnas y le sugiere que se case con su otro pretendiente, Monsieur Tibaudier, quien también se encuentra en ese momento en su casa. Por lo tanto, todo se soluciona, y es entonces cuando comienza el espectáculo musical.

El *Ballet des ballets* se inicia con canto, baile y música. Primeramente, se canta un minué, apareciendo en escena la diosa Venus. Este *ballet* consta de siete actos. En el primero, cantantes italianos se lamentan por la muerte de una beldad, a los que siguen cantantes franceses que cantan lo mismo.

En el segundo acto aparecen unos magos, y en el tercer acto tiene lugar el combate entre Amor y Baco, aunque finalmente ambos dioses se unen junto a sus respectivos séquitos para cantar el placer del amor. El cuarto acto tiene por escenario la gruta de Vulcano, morada de los cíclopes. Allí, una egipcia canta y baila con un acompañamiento instrumental ejecutado por gitanos. En el quinto acto se representa la ceremonia turca, que ya vimos en *Le bourgeois gentilhomme*. En el sexto acto, unos personajes, que representan a españoles y a italianos, cantan. Y, en el último acto, el séptimo, Apolo, Baco, Marte y Momo exaltan con sus canciones el triunfo del amor.

Por lo tanto, y como ya adelantábamos al inicio de este apartado, la estructura de esta comedia *ballet* se aleja de los convencionalismos habituales que adornan el género

(una primera introducción musical, seguida del cuerpo de la comedia, con sus respectivos aditamentos musicales al final de cada acto, y, para terminar, un epílogo musical). Efectivamente, en *La comtesse d'Escarbagnas*, la distribución orgánica habitual de este tipo de comedias se ve alterada por una especie de prólogo o pequeño marco argumental, aparentemente sin vinculación temática alguna con el espectáculo *Ballet des ballets*. No obstante, tampoco se trata de un mero alarde de virtuosismo vocal, instrumental y de baile, sin conexión con la temática de la comedia, porque si se profundiza en el mensaje que se quiere transmitir a través de la composición musical, se observa que todos los números musicales desarrollan el tema y los subtemas de la pieza.

En efecto, en primer lugar, se debe tener presente que el espectáculo musical que están presenciando, tanto la anfitriona, condesa de Escarbagnas, como sus invitados, en una fórmula teatral comúnmente conocida como teatro dentro del teatro, ha sido creado por el vizconde Cléante, como una burla cruel dirigida a la condesa y dueña de la casa, porque sabemos que a quien realmente está dedicado es a Julie, su amante. En consecuencia, todos los números musicales son un escarnio hacia la protagonista de la comedia *ballet*.

En efecto, desde la primera introducción mitológico-musical en la que hace su entrada triunfal Venus, creándose un marco cautivador para cantar al amor, hasta el último número musical, en donde todos los dioses corean el triunfo del amor, el espectáculo mitológico musical, cuya culminación es la apoteosis del amor, redunda en la personal consagración de la marquesa Julie.

Por último, hay que decir que, en el espectáculo musical, la ridiculización de la protagonista alcanzará su culminación cuando se representa la ceremonia turca en el quinto acto para censurar la monomanía de gloria nobiliaria de la condesa de Escarbagnas, como ocurría con el personaje Monsieur Jourdain en *Le bourgeois gentilhomme*.

- *Le malade imaginaire (El enfermo imaginario)*

Es una comedia *ballet* de tres actos, creada para el carnaval del año 1673. Es la única comedia de Molière cuyo origen no fue un encargo del rey Luis XIV (Forestier 2010 II, 1545). Jean Baptiste Lully tampoco compuso la música de la comedia porque el

compositor había roto su colaboración con Molière, en su sustitución, fue el músico Charpentier quien creó la música de la pieza (Couton 2010 II, 1080-1081).

La estructura de esta comedia *ballet* es muy similar a la de *Le bourgeois gentilhomme*. De hecho, ambas comedias terminan de la misma manera, con una entronización burlesca (Couton 2010 II, 1075).

Antes de su inicio existen dos prólogos de naturaleza musical. En el primero de ellos, un grupo de dioses campestres, Flora, Pan y Fauno, junto a unos pastores y pastoras interactúan acompañados con música y algunos de ellos danzan. En concreto, se produce una entrada de *ballet*, en la cual los pastores y pastoras bailan alrededor de Flora. Los bailes irán acompañados con música de violines. Flora va también a anunciar que la fiesta que están protagonizando se realiza en honor de Luis XIV, tras la vuelta de una de sus victoriosas campañas militares. En el segundo de los prólogos de los que se compone esta introducción musical, una pastora canta quejándose de los médicos:

Médicos ignorantes, no sabéis hacerlo, vuestra más alta sabiduría es pura quimera.[89]

Comienza el primer acto, cuyo argumento es la hipocondría del protagonista de la pieza, Argán, quien, en su delirio por la defensa a ultranza de los médicos y de la medicina, quiere que su hija se case con un médico para su propio beneficio. Argán está casado en segundas nupcias, y su hija, Angélique tiene un enamorado. La criada de Argán, Toinette, se pondrá de parte de Angélique y ambas ingeniarán un plan para burlarse de él. Antes de terminar el primer acto, tiene lugar el primer intermedio musical. El protagonista de este intermedio es Polichinelle, el amante de Toinette, a quien esta le pide que le ayude a luchar contra su amo. A continuación, Polichinelle canta y baila una serenata de amor. También se representa una entrada de *ballet* en la que unos arqueros quieren apresar a Polichinelle.

Al comienzo del acto segundo, Cléante, el enamorado de Angélique, se hace pasar por el sustituto del profesor de música de aquella, y ejecutan juntos, en presencia de Argán, una égloga cantada, que versa sobre el amor prohibido, y que a Argán no le gusta en absoluto porque le deja en evidencia:

[89] Ignorants médecins, vous ne sauriez le faire,
votre plus haute savoir n'est que pure chimère (Forestier 2010 II, 638).

Cléante: Mas, Philis, un pensamiento termina por nublar este dulce arrobamiento.
Angélique: ¡Oh! Le odio más que a la muerte, y su presencia, como a vos, me causa un gran sufrimiento.[90]

El segundo intermedio musical, que cierra el segundo acto, tiene como protagonista a Béralde, el hermano de Argán. Aquel le ofrece a Argán un divertimento musical en el que diversos personajes, que representan a egipcios y egipcias, cantan y bailan. Al final de este intermedio hay una entrada de *ballet* en la que un mono bailará con los anteriores bailarines.

En el acto tercero, Béralde expresa su opinión en contra de la medicina y de los médicos, y además piensa que Argán, en realidad, no está enfermo. En consecuencia, los médicos que están tratando a Argán en su casa se marchan ofendidos. Béralde quiere ayudar a que su hermano recobre la cordura y va a organizarle una ceremonia burlesca, gracias a la cual conseguirá que Argán se convierta en su propio médico.

En el tercer intermedio musical, que pone punto final a la comedia, tiene lugar una entrada de *ballet*, en donde se representa una fingida ceremonia para el ingreso de Argán en la Facultad de Medicina. Argán pronuncia una serie de juramentos en latín macarrónico, mediante los cuales renuncia a los remedios o tratamientos que no estén avalados por la ciencia médica.

Se constata que, como en las otras comedias *ballet* de Molière, los intermedios musicales de *Le malade imaginaire* son intercalados dentro de los diferentes actos de la comedia y algunos están profundamente relacionados con su argumento. Así se observa en el segundo prólogo musical, en la representación de una pastoral, en la cual una de sus protagonistas, como hemos visto más arriba, deplora la labor de los médicos, en claro paralelismo con el argumento de la comedia. O también, cómo los contrariados amantes Cléante y Angélique intentarán ablandar el corazón de Argán cantando un enternecedor dueto, ya que el enfermo imaginario quiere que su hija se case sin amor con un médico para su propio beneficio.

A continuación, se procede al análisis de los fines de fiesta de Ramón de la Cruz para determinar sus semejanzas con las comedias *ballet* de Molière.

---

[90]Cléante: (…) Mais, Philis, une pensée
vient troubler ce doux transport,
un rival, un rival (…)
Angélique: Ah! Je le hais plus que la mort
et sa présence ainsi qu'à vous
m'est un cruel supplice (Forestier 2010 II, 680).

VIII.9. Fines de fiesta de Ramón de la Cruz y sus similitudes con las comedias ballet

Los fines de fiesta eran sainetes con música que ponían fin a un espectáculo teatral. La definición anterior aproxima el paralelismo en su finalidad o propósito entre los fines de fiesta y las comedias *ballet* de Molière. Porque, como hemos visto en párrafos anteriores, todas las comedias *ballet* formaban parte de un espectáculo cortesano, representado delante del rey Luis XIV.

Emilio Cotarelo, investigando sobre el origen de los fines de fiesta, sostiene en su obra, *Loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, que estas piezas cortas surgieron como consecuencia de la decadencia de las mojigangas. En opinión de Cotarelo, ese declive se debió, en primer lugar, al agotamiento de los temas de las mojigangas, así como también a la prohibición de representar los autos del Corpus en carros y al aire libre a principios del siglo XVIII, ya que, frecuentemente, esas mojigangas, por su carácter festivo, se representaban al final de esas obras de temática sacra. Por lo tanto, la mojiganga dieciochesca solo se va a representar en escenarios interiores, con ocasión de funciones reales y de particulares. Será entonces denominada fin de fiesta, moderando asimismo el carácter carnavalesco y un poco grosero de la antigua mojiganga. Por supuesto que también el fin de fiesta se representará en el teatro, incluso desde fines del siglo XVII, se conservan fines de fiesta, como, por ejemplo, el fin de fiesta *Triunfos de amor y fortuna* de Antonio de Solís, del 27 de febrero de 1638 (Cotarelo 1911, CCCV).

A continuación, se procede al análisis de los fines de fiesta de Ramón de la Cruz, catalogados así por la BHM[91]. Dado que no existen ediciones actuales de los fines de fiesta, para el estudio de los textos de los sainetes me he basado, en primer lugar, en la obra que Ramón de la Cruz dio a la estampa de diez volúmenes, eligiendo en su ausencia, cuando no se encuentren en dicha obra, en la magna obra editorial y de investigación que Emilio Cotarelo realizó de los sainetes de Ramón de la Cruz en los años que van de 1915 a 1928, ambas fuentes primarias de la obra de Cruz. Si algún

[91] Me parece la catalogación más fiable y actual de los fines de fiesta de Ramón de la Cruz. Cuando falte algún dato importante en ella, acudiré y así lo referenciaré, al catálogo de Fernández Gómez, de Mireille Coulon y de Emilio Cotarelo.

sainete no se encuentra editado en las ediciones anteriores procederé a identificar su fuente, tanto si es manuscrita, como si es impresa.

- *Los baños inútiles*

Es un fin de fiesta que se representó junto al auto sacramental *La nave del mercader* para el Corpus de ese año, por la compañía de María Hidalgo en 1765 (Fernández Gómez 1993, 83).

Existe en el sainete una introducción musical a cargo de cuatro lavanderas, quienes cantan al río Manzanares:

> Manzanares, Manzanares
> pocas aguas hay en ti (…) (Cotarelo I 1915, 195).

La trama argumental es la siguiente: Martínez, un noble de gustos extranjerizantes, está enamorado de Mariana, una lavandera del Manzanares, pero Mariana lo rechaza porque está casada y no le interesan los cortejos.

Para que a Martínez le quede claro que a Mariana solo le interesa su marido, la lavandera le va a dedicar una seguidilla (esta seguidilla solo se anuncia en el texto). Más tarde se descubre que Martínez también tiene una relación con una petimetra.

Poco después se repite la canción dedicada al río Manzanares (Cotarelo 1915 I, 197), para, acto seguido, interpretar unas seguidillas:

> Un calesero chusco
> que iba a Sevilla (…) (Cotarelo 1915 I, 199).

Casi al final del sainete aparecen dos personajes nuevos. Uno de ellos es López, que es médico, y a este personaje Ramón de la Cruz le dedicará una pequeña sátira (Cotarelo 1915 I, 200-201). El médico ha llegado acompañado de otro personaje, Ayala, a quien ha aconsejado que se bañe en el río, pero Ayala declina la invitación despectivamente, porque dice:

> Es una gran desvergüenza

ponerse a lavar adonde
están los baños tan cerca (Cotarelo 1915 I, 201).

El fin de fiesta termina cuando Martínez, despechado por el desdén de Mariana, se marcha a una fiesta que él mismo ha organizado para su petimetra y demás acompañantes.

A pesar del ambiente festivo y de diversión que se describe en el sainete, también subyace en el mismo la crítica a ciertas costumbres madrileñas, en concreto, a los insalubres baños del Manzanares, además de la reprobación de los cortejos y de los petimetres.

Musicalmente, el sainete se compone, primeramente, de una introducción musical que gira en torno del protagonista del fin de fiesta: el río Manzanares. También a lo largo de toda su extensión, la pieza se encuentra salpimentada por momentos musicales, en donde cobra especial protagonismo la seguidilla, para terminar en una fiesta, con cantos y bailes.

Se observa también que las letras de las canciones se integran perfectamente con la trama del sainete, como la seguidilla anunciada que Mariana dedica a su enojoso pretendiente, Martínez, además de la tonada dedicada al río Manzanares, que funciona como una denuncia a los baños y al ambiente licenciosamente festivo en donde pululan a sus anchas petimetres y galanes.

- *La botillería*

Este fin de fiesta del año 1766 se creó para ser interpretada junto a la zarzuela *Los portentosos efectos* (Fernández Gómez 1993, 104). También es una sátira contra los cortejos y las costumbres disipadas. Por ejemplo, se dice en el sainete que varias mujeres y sus amantes se citan en los teatros, y cuando salen de allí, embozados, se dirigen a la botillería o café, en donde se reencuentran para seguir con sus disipadas relaciones.

En la primera escena, que se sitúa en la calle, dos limoneras, Paca y Mariana, intentan vender su mercancía por la zona del Prado de Madrid. A continuación, tiene lugar un intermedio musical en el que ambas cantan unas seguidillas para animarse con la venta (Cotarelo 1915 I, 263).

Mariana es muy atrevida, y comenta a su compañera Paca que ella vende su mercancía marrulleramente porque quiere que le compren las madamas y sus cortejos, que se encuentran dentro de los coches aparcados junto al Prado; Paca le recrimina su comportamiento utilizando la siguiente expresión retórica: ¿en el Prado, hay conciencia? (Cotarelo 1915 I, 265). Pero a Mariana no le importa la opinión de su compañera y, despreocupadamente, vuelve a entonar una seguidilla (Cotarelo 1915 I, 265).

La última escena del sainete tiene lugar en la botillería, lugar que presta su título al fin de fiesta. Mariana también se encuentra allí porque quiere reclamar su dinero a un petimetre que no le quiere pagar. Se entabla una desagradable discusión entre ellas, y el tabernero invita a todos a marcharse para evitar que se arme gresca en su establecimiento.

Como conclusión, de nuevo vemos en el sainete que, a pesar del ambiente festivo que se describe, en *La botillería* planea una acerba crítica de costumbres contra la moda de los cortejos en el Prado.

En cuanto a las intervenciones musicales, se percibe en la estructura del sainete una primera introducción musical; una constante en todos los fines de fiesta, así como también un continuo aderezo de actuaciones musicales, en base a la seguidilla, la reina del baile y del cante en los sainetes de Cruz.

Se constata también que las intervenciones musicales coadyuvan a pintar el ambiente del Prado, cuando, a través de la seguidilla, se expresa el comportamiento vergonzoso de Mariana, una de las vendedoras, a quien, con tal de vender su mercancía, no le importa formar parte del degradante espacio del Prado.

- *El caballero Don Chisme*

Este fin de fiesta fue creado por Ramón de la Cruz para el Carnaval del año 1766, y representado por la compañía de Nicolás de la Calle (BHM 1996, 26).

El protagonista del sainete, don Chisme, es un abate charlatán e indiscreto que va de casa en casa pregonando la vida y las costumbres de sus respectivos dueños. También frecuenta tiendas observando lo que la gente acostumbra a comprar, para luego contarlo todo. En la escena central del sainete, don Chisme acaba de llegar a la casa de doña Elisa, en donde hay una reunión, y allí, un maestro de música, que toca la guitarra, está adiestrando a la señora de la casa para cantar una tonada o canción, que será una

sorpresa para los invitados. El entrometido don Chisme hace su triunfal entrada entonando y bailando la siguiente estrofa de mal gusto:

(Sale don Chisme danzando)
Don Chisme: Al trabajo, a la labranza,
a llenar luego la panza (Cotarelo 1915 I, 275).

Casi al finalizar la comedia, otra invitada de la reunión, de nombre Lesbia, propondrá a todos cantar algo más, y don Chisme responderá indiscretamente, desvelando que la dueña de la casa tiene una bella tonadilla preparada.

También don Chisme les ha contado, sin ningún pudor, que las viandas y los refrescos para la fiesta los han pagado los cortejos. Además, confesará el chismoso que se ha enterado porque se lo han dicho imprudentemente los criados, a los que don Chisme sirve como tercero en sus amoríos. Entonces, el dueño de la casa monta en cólera y Elisa se avergüenza de tener en su casa a semejante personaje (Cotarelo 1915 I, 276).

Al contrario de lo que ocurre en otros fines de fiesta, el comienzo del sainete no tiene introducción musical, ni tampoco al final hay música o bailes.

Es verdad que la pieza es una invectiva contra los abates, pero la música juega un papel importante porque sirve para desenmascarar al falso amigo de todos. En efecto, la estrofa prosaica, citada más arriba, retrata el interés y la vulgaridad de don Chisme, más interesado en "llenar la panza" a costa de la generosidad de los dueños de la casa que en demostrar una sincera amistad hacia doña Elisa, al desvelar torpemente la sorpresa musical que esta quería ofrecer a sus invitados, así como también descubrir el secreto de sus cortejos.

- *Los dos libritos*

Este fin de fiesta se creó para representarse en la Casa de Alba, en honor de la duquesa, en la Navidad del año 1777 (BHM 1996, 40).

El sainete se encuentra inédito. Las transcripciones que he realizado, las he obtenido del manuscrito digitalizado que se conserva en la Biblioteca Histórica Municipal.

El tema de *Los dos libritos* versiona, con tintes dieciochescos, el motivo de la dama cruel y desdeñosa que desprecia a todos sus pretendientes, como vimos en *La princesse d'Élide* de Molière.

El fin de fiesta comienza de la siguiente manera: en una casa principal, dos señoras, doña Petra y doña Beatriz, tienen invitados para una tertulia. En esa tertulia se concitan un abate, un oficial, un abogado y un mayorazgo. Las dueñas de la casa también están esperando la llegada de doña Laura, quien desdeña a todos sus pretendientes.

Doña Petra confiesa a doña Beatriz un deseo sobre doña Laura: "Me alegraría que burlara su soberbia alguno" (Ms., BHM, 5).

Una vez que doña Laura llega a la casa sus amigas, le presentan al abate. Entonces ella comienza a leer en un libro que ha traído consigo ciertas recomendaciones en contra de los abates: "La que gustare de abates, viuda, casada o soltera verá que al cabo del año nunca le saldrán las cuentas" (Ms., BHM, 7). Más tarde, cuando le presentan al abogado, doña Laura vuelve a consultar en su libro, donde se leen prevenciones contra los letrados.

Para el mayorazgo, doña Laura busca en el índice de su libro el apartado sobre caballeros forasteros, y además le pregunta de qué provincia procede, a lo que el interpelado contesta que de Palencia; entonces doña Laura, de forma desconsiderada, prácticamente le llama "paleto".

Finalmente, le llega el turno al oficial, y doña Laura lee de nuevo en su libro que no se puede confiar en los oficiales. El militar saca a su vez otro libro que, sin embargo, describe a las mujeres de manera elogiosa, pero les dirige esas alabanzas solamente a doña Petra y doña Beatriz, dejando desairada a doña Laura. Esta, enfadada, decide marcharse de la reunión, pero finalmente sus amigas consiguen calmarla, y doña Laura reconoce finalmente que ha estado bastante grosera con los señores y pide disculpas. El sainete se cierra con una fiesta en donde todos cantan y bailan.

Este fin de fiesta es anómalo si lo comparamos con otros en donde sí predominan con profusión elementos musicales, dado que solo se señala, al final, y como conclusión festiva a los malentendidos que provoca doña Laura, el anuncio de que todos cantan y bailan felizmente, pero sin especificar ni el tipo de canciones, ni los bailes que se ejecutan.

- *Las fiestas útiles y de repente*

Es un fin de fiesta creado en honor de los reyes y "obsequio" del conde de Floridablanca para representarse en el Real Sitio de Aranjuez en 1789 (Fernández Gómez 1993, 307).

Este fin de fiesta fue escogido por Ramón de la Cruz de entre su ingente producción de sainetes para su edición de *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los arcades Larisio*, realizada por la Imprenta Real de Madrid, en el tomo IX, del año 1791. Esta es la edición, fuente primaria de la obra de don Ramón, que he elegido para la trascripción de *Las fiestas útiles y de repente*. No se sabe a ciencia cierta cuáles fueron los motivos que impulsaron a Ramón de la Cruz para dejar inédita tamaña cantidad de sainetes.

Como dato curioso de este fin de fiesta, decir que Ramón de la Cruz lo denominó sainete, ya que el título de fin de fiesta es posterior. La música de este sainete la compuso Blas de Laserna, cuyo manuscrito musical se encuentra en la BHM, de fecha 1789.

El fin de fiesta comienza con una intervención musical, en donde tres personajes, Belica, Lopito (enamorado de Belica) y Herrador interpretan una canción rústica alabando la belleza de la mujer. (Cruz IX 1791, 346). En la siguiente escena, un alcalde y un alguacil comentan la llegada de un coche de Madrid, ya que el escenario principal del sainete es una posada, que se ubica, de manera poco precisa, en la carretera de Madrid a Andalucía. El alcalde se opone a que Belica tenga relaciones y acepte regalos de Lopito. Mamerta es la hermana de Belica y dueña de la posada. Ella informa al alcalde de que en el coche que ha llegado de Madrid: "viene un señor de venera, / un abate muy peinado, / y dos madamas muy serias, / y muy guapazas." (Cruz IX 1791, 356). En el sainete se critica al abate, concretamente por su actitud nada respetuosa con Mamerta a quien llamará "grandísima puerca", acusándola de cocinar sus guisos en sartenes no apropiadas -piensa él- para personas de alcurnia. Entonces el alcalde, que ha sido testigo del impresentable comportamiento del abate, se dirige a él de manera irónica, llamándole capellán y cocinero, pero aquel se defiende diciendo que no es capellán, porque carece de vocación para ello, ni tampoco cocinero, porque tan solo se encarga de la cocina para contentar a las madamas y al petimetre (Cruz IX 1791, 358-361).

Existe una segunda intervención musical en la cual don Fausto, el petimetre, y las madamas salen a pasear y se dice que cantan juntos un minué (Cruz IX 1791, 363). Posteriormente, tiene lugar la tercera intervención musical. En efecto, dentro del mesón se menciona que unos majos, allí alojados, cantan (Cruz IX 1791, 369).

En el fin de fiesta tiene lugar también una crítica hacia las petimetras por su ridículo y recargado aspecto e indumentaria: con polvos blanquecinos en la cara, y como vestido, su "falda del baquero y su cotilla" (Cruz IX 1791, 371). Además, se las critica por las bromas que le gastan a la inocente Belica, cuando la disfrazan con sus ridículas vestimentas y sus afeites por parecerse a ellas.

Se sigue con otra intervención musical de los majos, en donde uno de ellos, de nombre Celedonio, toca la vihuela, y otra pareja de majos, Sinforosa y Primitivo cantan además una seguidilla en honor del rey Carlos IV y de la reina: "Es el rey Carlos cuarto / rey de reyes / y la reina es la reina / de las mujeres…" (Cruz IX 1791, 375).

A continuación, se ponen de manifiesto los prejuicios sociales del abate, quien no quiere compartir con los majos el fuego de la chimenea, porque estos quieren colocar la olla para cocinar sus alimentos. Finalmente, todos se tranquilizan, y Fausto, el caballero que acompaña a las petimetras, se dirige a los majos diciéndoles que los había tomado a todos por toreros, y ellos le contestan que, efectivamente, vienen de torear de Madrid.

El siguiente intermedio musical, el quinto, está interpretado por un calesero que llega a la venta y canta una jota valenciana dedicada a su caballo (Cruz IX 1791, 385).

En otra escena, Belica, víctima de las bromas pesadas de las petimetras, aparece mal vestida, mal peinada y con la cara embadurnada de polvos, porque le han entrado hasta en los ojos, quejándose de que no ve nada. Además, las petimetras le han provocado unas heridas en las orejas, al hacerle unos agujeros con unas lesnas. Mamerta, al ver el estropicio que le han causado, reprende a las petimetras y les dice que, en pago de la burla a su hermana, se va a quedar con su ropa y con los pendientes.

Lopito, cuando ve a su novia de esa guisa, no la reconoce, y exclama: "Que desde que en los lugares / hay tantos sayos de seda, / hay pocos caudales, menos / bodas y mucha miseria /" (Cruz IX 1791, 395). De nuevo, los versos anteriores denotan una mordaz crítica hacia las petimetras.

Mientras esperan al alcalde, deciden divertirse todos juntos, bailando los majos junto a los petimetres unas seguidillas boleras (Cruz IX 1791, 401). Cuando el alcalde llega con el procurador, ambos discuten sobre la pertinencia de que en el pueblo se

organicen fiestas en honor de los reyes. Finalmente, se ponen todos de acuerdo, y hasta el abate quiere colaborar como cronista en las fiestas. El sainete se finaliza cantando y bailando una tirana, con acompañamiento de guitarra y castañuelas (Cruz IX 1791, 411).

Este fin de fiesta sí que reúne las características generales del género, con una primera introducción musical, a cargo de Lopito, Belica y Herrador. Hay, además, durante toda la extensión del sainete abundantes intermedios musicales: hasta cinco, para finalizar con una actuación musical conjunta de todos los protagonistas del fin de fiesta.

Como en el argumento de la pieza, también en los intermedios musicales se percibe la crítica a los abates y a las petimetras y las diferencias que los separan del resto de los personajes. Así, al principio, se observa que, de manera aislada los petimetres y el abate cantan y bailan el minué, que los identifica como afrancesados, mientras que el resto de los personajes tocarán y danzarán la popular seguidilla. Sin embargo, al final del sainete todos juntos van a cantar y a bailar, dirimiendo sus diferencias con la ayuda de la música. Me atrevería a parafrasear el título del fin de fiesta de don Ramón de la Cruz, apostillando que las fiestas con sus componentes de música y de bailes sirven y son útiles para unir a personajes tan dispares como, petimetres, abates, majos y aldeanos.

- *Las gallegas celosas*

Fin de fiesta que Ramón de la Cruz escribió para la comedia *El viejo y la niña* (BHM 1996, 50), en el año 1790.

El texto de este sainete no está editado. No obstante, lo he localizado en el corpus de manuscritos de Ramón de la Cruz que se encuentra digitalizado en Biblioteca Histórica Municipal.

La acción de *Las gallegas celosas* se desarrolla en una población de la sierra de Castilla. La primera escena o introducción es musical. En ella, como si se tratara de una pastoral bucólica, el pastor Ramiro, mientras cuida de su ganado y acompañado de su rabel, canta una canción, cuyo tema gira en torno a un amor no correspondido (BHM, Ms p. 2). Cirilo, un sacristán, quiere a Casilda, y para verla salta la tapia de su casa. Casilda cuando se lo encuentra canta dichosa: “Ven donde gocemos, / compañero

mío…" (p, 2). Pero, de repente, aparecen los tíos de Casilda, que casi descubren a su enamorado. El tío Zacarías comenta que está buscando a su mujer porque no se encuentra en la casa, y cuando esta aparece le recrimina su ausencia: ella le contesta que viene de misa primera, y que no se ponga celoso porque llevan juntos más de cincuenta años. Sin embargo, Zacarías le contesta que, en materia de celos, también "el diablo suele tentar a los viejos" (p. 5).

Otro personaje, Pascualón, que también está enamorado de Casilda, baja del monte cantando una canción de amor; esta es la tercera intervención musical de este fin de fiesta: "Si me amaras niña / como yo te amo…/ todos los domingos / te diera yo un ramo" (p. 5). No obstante, Casilda se niega a aceptar el ramo de flores que le regala Pascualón. Otros personajes del sainete son un alcalde y un alguacil, quienes hacen la ronda del pueblo de día porque es invierno. Llegan a la casa de Casilda, y allí descubren al pobre Pascualón rondando la vivienda. Entonces, el alcalde lo regaña por sus galanteos con Casilda. Aparece otro personaje que inicia la cuarta intervención musical de este fin de fiesta; se trata de Jacinta: viene cantando acompañada por las gaitas tocadas por unos jornaleros gallegos, que han llegado al lugar buscando trabajo (BHM Ms, 11). Acto seguido, aparecen también en escena unas gallegas, que son las esposas de los jornaleros, quienes han venido a buscarlos. Esta entrada de las gallegas será amenizada musicalmente con la intervención de una orquesta, que imita los sonidos de una gaita zamorana, y que supone la quinta escena musical de este fin de fiesta (BHM Ms, 11). Las gallegas descubren que sus maridos han mentido diciendo que son solteros para que los contraten en el pueblo como jornaleros. Una de estas gallegas es Farruca, que está muy celosa y que reprocha a su marido sus mentiras. Finalmente, el alcalde mediará en la disputa entre los esposos. Al final se descubre que el sacristán, Cirilo, es el donjuán del lugar porque no solo persigue a Casilda, como se ha visto al comienzo del sainete, sino que también está rondando a Simplicia, la hija del alcalde, y este, cuando lo descubre, quiere llevarlo a la cárcel. No obstante, Simplicia va a interceder por él, al anunciar que el sacristán es su novio, alabando su maestría en el baile del bolero y su capacidad para enseñar a los niños este baile. Como prueba de esto último, los niños bailarán para deleite de todos los presentes (BHM Ms, 19). El fin de fiesta termina con todos haciendo las paces y bailando una muñeira y una contradanza (BHM Ms, 27).

De nuevo se observa en este fin de fiesta el esquema musical habitual: una primera introducción musical que inicia el sainete, así como, el final musical o epílogo

en que termina, además de los cinco intermedios con música que sazonan el argumento de la pieza. Por otro lado, en el fin de fiesta se destaca la crítica al comportamiento promiscuo y donjuanesco de los sacristanes, sátira tradicional hacia estos personajes desde prácticamente el nacimiento de los entremeses convencionales. En franca oposición se posiciona el tema del sainete que no es otro que el amor verdadero no correspondido. En efecto, desde la introducción musical, el pastor Ramiro entona con su rabel una triste canción de amor. Más adelante descubrimos que la canción de Ramiro es la prolepsis del argumento de la pieza; en efecto, Casilda desprecia a Pascualón, cuando este sale a su encuentro para regalarle un ramo de flores y se observa que la música coadyuva y se integra en la acción entre Pascualón y Casilda.

Otro detalle es que la música desempeña en el fin de fiesta la función de la presentación de los personajes. Así sucede cuando hace su aparición en escena Jacinta, con el acompañamiento musical de las gaitas que tocan los jornaleros gallegos; sucede también lo mismo en la escena en la que las gallegas vienen a buscar a sus esposos, arropándolas musicalmente bajo los auspicios de una orquesta imitando con sus sonidos a la gaita zamorana.

Otra de las funciones que la música y el baile representan en este fin de fiesta es la de limpiar la imagen del sacristán, impenitente seductor, quien, gracias a sus habilidades como bailarín y como maestro de boleros, será perdonado y aceptado como futuro yerno del alcalde.

- *Los gitanos festivos*

Fin de fiesta que se representó para la tragedia *Hipermenestra*, en el año 1780 (BHM 1996, 51). El sainete está inédito. Para su estudio me baso en el manuscrito digitalizado por la Biblioteca Histórica Municipal.

La pieza comienza con una introducción musical a cargo de un grupo de gitanos y gitanas, quienes bailan una seguidilla en el bosque. El mismo Ramón de la Cruz, en la introducción a este fin de fiesta, antes de que comience la acción de la misma, y a modo de acotación, hace mención de esa primera intervención musical.

A continuación, los gitanos serán víctimas de una redada; la policía los detiene y son conducidos a la sala de audiencias del ayuntamiento del lugar para ser juzgados.

También detienen a Chinita. Este célebre actor dieciochesco representa aquí el papel de mendigo.

En el juicio, Chinita defiende a los gitanos, elogiando, en primer lugar, su comportamiento caritativo con él. Pero los jueces, impasibles, acusan a los gitanos de robar. No obstante, Chinita, sin caer en el desánimo, sigue defendiendo los méritos de los gitanos: "Las artes liberales: el baile, el canto, y por otro lado, que también controlan la ciencia del comercio" (BHM Ms., 6).

Con tan buena maña aboga Chinita por ellos, que, finalmente, se decide proponerlos para que amenicen las fiestas del pueblo, y, si lo hacen bien, serán perdonados y rehabilitados. No obstante, los jueces exigen a los gitanos una prueba que demuestre su maestría en el cante y el baile. Para ello, Chinita anima a los gitanos para que canten una tonada y que bailen algún "bayle ligero" (BHM Ms., 7).

El fin de fiesta termina con la intervención musical de las gitanas, quienes primero cantan una tirana y luego una tonadilla, ante el entusiasmo general (BHM Ms., 8).

De nuevo observamos en *Los gitanos festivos* que la música y el baile juegan un papel activo en el fin de fiesta. En efecto se percibe en la pieza que Ramón de la Cruz quiere transmitir un mensaje crítico contra los prejuicios del colectivo gitano y para ello utiliza a uno de sus personajes fetiche, Chinita, quien en el sainete será su valedor. La defensa de Chinita va a ser completamente efectiva cuando proponga que los gitanos y gitanas demuestren sus dotes musicales.

- *La mañana de San Juan*

Este fin de fiesta se creó para acompañar al auto *El pleito matrimonial*, el año 1762 (Cotarelo 1899, 287).[92] Está inédito y tampoco está digitalizado, aunque sí se encuentra dentro del fondo de manuscritos de la Biblioteca Histórica Municipal. Ese es el manuscrito que he consultado (ms. Tea 1-165-33).

La primera escena de este sainete es musical. En ella, tres personajes cantan un fandango con acompañamiento: "Orilla del Manzanares / iba el tío Palomares (…)". A continuación, otros personajes cantan una seguidilla con acompañamiento de un violín:

[92] Emilio Cotarelo cree que el fin de fiesta *La mañana de San Juan* es variación del título *La noche de San Juan*, perteneciendo ambos al mismo sainete. También Fernández Gómez piensa que los dos títulos son el mismo fin de fiesta (Fernández Gómez 1993, 415).

En tan festiva noche
huélgate niña
que San Juan y San Pedro
no es cada día
vamos al río
porque templen sus aguas
nuestros suspiros (ms. p. 3).

En la siguiente escena aparecen dos mujeres, Paula y la señora Pérez. La acción transcurre en sendos balcones, en donde se comenta lo agradable que suena la música en la noche de San Juan. Posteriormente, la señora Pérez comenta a Paula que, gracias a su belleza y a los admiradores y rondadores que tiene, la calle donde viven es más segura.

A continuación, aparece el personaje Espejo, que anda persiguiendo a Mariquita por la misma calle, pero la chica le rechaza. Mariquita, cuando se percata de que hay personas en los balcones, se descara con ellas, incluso se atreve a cantarles con cierta desvergüenza; no obstante, la señora Pérez le sigue el juego y alaba en Mariquita su gusto al cantar (ms. p.3).

Finalmente, llegan los rondadores de Paula, a la que dedican la música; aparecen personajes con clarines y con flautas, y casi todo el vecindario sale a la calle para ver el espectáculo. Hacen su aparición también dos personajes nuevos Francho y el inefable Chinita quien, acompañado de "dulces flautas", comienza a tocar, y Francho se queja de su horrísona bulla. Intervienen también otros personajes, como la señora Bastos y Blas. La Bastos se pone a discutir con Mariquita, y Espejo, que intenta calmarlas, se lleva una buena zurra (ms. pp.7 y 8).

Acto seguido suenan cohetes. Después llega Nicolás y ordena que los instrumentos se coloquen contra una pared para que sean afinados. Entonces Nicolás se dirige a Paula y le pregunta qué tipo de música prefiere, si oberturas, arias, tonadillas o conciertos y ella contesta que toquen un poco de todo, a lo que el atrevido Chinita replica que él también acompañará el concierto con su flauta.

No obstante, antes de empezar con la serenata, los músicos exigen que se les pague, y como nadie se aviene a ello, deciden no tocar y marcharse. Finalmente, todos se marchan al río, y allí, escuchan a las lavanderas cantar la siguiente copla:

Hoy las lavanderas
del claro Manzanares
festivas y gozosas
cantan por alegrase (ms. p.10).

Se reúnen todos a orillas del Manzanares. Ahora Espejo persigue a Paula, pero ella tampoco le hace caso.

Nicolás también llega y les sigue reclamando el dinero del concierto, pero sin éxito. Entonces Nicolás, declarando que tiene mucho calor, empieza a desnudarse y todos corren detrás de él (ms. p.13). El fin de fiesta termina cuando Espejo les dice a todos que se callen porque cuatro personas vienen cantando por el río.

Como hemos visto, la acción de *La mañana de San Juan* se encuentra aderezada de múltiples números musicales. Me atrevería a decir que la verdadera protagonista de la pieza es la música, que pone su exquisito broche en el despliegue de canciones festivas del principio y del final del sainete, como homenaje al santo del día, San Juan, que da nombre a este fin de fiesta. Por otro lado, también se narran las vicisitudes de la pequeña orquesta, contratada para rondar a la bella Paula, y a cuyos pobres músicos nadie quiere pagar. Patente crítica a un pueblo, que sabe apreciar la belleza de la música pero que no valora lo suficiente a los profesionales que la ejecutan.

El final del fin de fiesta de nuevo es conciliador, como lo son todos los finales de este tipo de piezas. En efecto, tras la trifulca que la gente mantiene con Nicolás, el director de la orquesta, los ánimos se serenan cuando Espejo conmina a todos a que callen para que escuchen una canción que suena a lo lejos.

- *El médico de la locura*

Fin de fiesta para la representación de la zarzuela *Las pescadoras,* cuyo título completo es *El médico de la locura y las mujeres disculpadas* (BHM 1996, 70).

Este sainete no tiene una introducción musical, aunque sí encontramos algún fragmento musical o mención de alguna intervención musical en el trascurso de la acción.

Este fin de fiesta supone una sátira contra los médicos y la medicina, además de su postura también crítica contra los cortejos y los matrimonios de conveniencia.

Asimismo está escrito en defensa de las mujeres, como su mismo título completo así lo indica, del que ya hemos hablado con anterioridad comparando los sainetes de Ramón de la Cruz y sus relaciones con aquellas obras de idéntica temática escritas por Molière.

Recordemos que el personaje Chinica vuelve a su pueblo e intentará convencer al alcalde de que en Madrid ha aprendido muchas cosas sobre medicina para justificar sus fingidos conocimientos médicos. Transcribo el siguiente extracto de su discurso sobra las posibles causas de la locura que aqueja a los vecinos: "Hay locura que procede / de evaporación de sesos, / como en músicos, poetas, / petimetres, peluqueros, / abates (…) /y hay locura que procede / de obstrucción como los celos / (…)" (Cotarelo 1915 I, 475). Finalmente, el alcalde decidirá contratarlo para poner coto a las costumbres perniciosas de su pueblo.

La primera escena musical de este fin de fiesta la protagoniza una de las pacientes de Chinica, aunque el episodio musical solo se va a mencionar; se trata de la hija de un lugareño, que su padre dice que está loca. Entonces, la chica, sin mediar palabra, canta una tonadilla y se marcha (Cotarelo 1915 I, 476). El remedio que propone Chinica a su padre es que la case, porque así -piensa él- acabará con su locura.

En la audiencia que se sigue a los pacientes locos, llega un grupo de mujeres, quienes se declaran víctimas de la locura de los hombres. El personaje Paula se erige en portavoz de las agraviadas diciendo que los hombres ya no son tan caballeros como antes. Paula denuncia también los matrimonios de conveniencia, dado que sus padres la casaron con un viejo (Cotarelo 1915 I, 477).

El sainete termina en jolgorio y fiesta porque se dice que llega de improviso una tropa de "estupendos bailarines", y el alcalde anima a todos a que vayan a verlos bailar (Cotarelo 1915 I, 478).

Pienso que en *El médico de la locura* la música tiene una mera función de cierre. En efecto, ante los disparates médicos del gracioso Chinica, el caótico desfile de personajes parodiando una consulta médica, y en el polo opuesto, las reivindicaciones, por parte de Paula, con un poso de crítica social a los matrimonios de convivencia, el final del fin de fiesta, con el episodio de danza que se anuncia, supone un colofón festivo y sanador a las locuras de sus personajes.

- *El no*

Este fin de fiesta acompañó en su estreno a la comedia *Los buenos amigos* (BHM 1996, 74) en el teatro Príncipe, el 27 de julio de 1780 (Fernández Gómez 1993, 460).

Para el conocimiento del texto del sainete, he elegido la edición de Agustín Durán, *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz*, del año 1843, en el volumen 1. Aunque es una edición antigua, es la única que he encontrado de este fin de fiesta. Se hace necesario aclarar aquí que, para lograr un óptimo conocimiento de los textos de los fines de fiesta, debido, en ocasiones, a las dificultades de lectura de los manuscritos, como letra poco clara, tachaduras, emborronamientos de las palabras, etc., solo se estudiará el texto en el manuscrito, en ausencia de edición impresa.

El no, en su argumento, trata los problemas de la educación de la mujer de su época. No posee ninguna intervención musical. Por lo tanto, nos enfrentamos a una *rara avis* dentro del género de fin de fiesta.

El argumento ya se mencionó cuando se trataron las temáticas de los sainetes de Ramón de la Cruz y sus semejanzas con las de las comedias de Molière. En este caso, se trata de la problemática de la educación de la mujer. Laura, la protagonista, vive con sus tíos y tiene un enamorado en secreto, Alejandro, quien convence a su criado Roque para que se introduzca de forma taimada en la casa de Laura, para así granjearse el favor sobre todo de su tía Paca, quien es muy reacia a que su sobrina se case.

Entonces Roque facilita allí la entrada de su amo. Pero Paca los descubre e interroga a su sobrina sobre su encuentro con su enamorado, a lo que Laura contesta a todo que no, para evitar los castigos de su tía, de ahí el título del fin de fiesta.

Roque desea ganarse la confianza de Paca; a tal efecto, ideará con sutileza un ardid, que consiste en dejar caer al suelo una falsa carta para que la tía de Laura pueda leerla. En la carta se dice que Roque proviene de una familia noble, en concreto, del marquesado de Peñas Blandas (Durán, I 1843, 257). Cuando Paca lee la carta, y se entera de la linajuda procedencia de Roque, pretende casarse con él. Rápidamente, hace partícipe a su hermano Juan de sus intenciones matrimoniales con el marqués de Peñas Blandas. El hermano de Paca, antes de conceder su beneplácito a semejante matrimonio, declara astutamente a su hermana que accederá al casamiento, con la condición de que Laura se case con Alejandro. Paca se lo promete antes de descubrir el engaño de Roque. El sainete finaliza de forma hilarante porque Paca se dirige a los espectadores y les pregunta si entre ellos no hay ninguno que la quiera por esposa.

- *La pradera de San Isidro*

Fin de fiesta del año 1766. (BHM 1996, 84). En el catálogo de sainetes del XVIII de Fernández Gómez, este autor dice que su estreno se llevó a cabo en Madrid por la compañía de Nicolás de la Calle (1776) (Fernández Gómez 1993, 533). No he podido encontrar información sobre si *La pradera de San Isidro* se representó para acompañar a otra obra.

La primera escena es musical; se trata de una canción por seguidillas que interpreta Mariquilla, la criada, para despertar a su amo, porque tanto ella como el paje Chinica tienen prisa para ir a divertirse a la pradera de San Isidro en su tarde de permiso (Cotarelo 1915 I, 312). Sin embargo, el dueño de la casa decide marcharse a dar un paseo y les prohíbe que salgan juntos, porque les dice que, en su ausencia, uno de ellos debe siempre permanecer en la casa. Aunque protestan al amo porque les niega su permiso para salir, no tienen más remedio que aceptar su decisión. No obstante, Chinica propondrá a Mariquilla que salgan ambos disfrazados, tomando prestados los vestidos de sus amos.

Cuando Mariquilla y Chinica llegan a la pradera, ella vestida de basquiña y mantilla, muy madama, y él muy petimetre, con capa y espada, ya está empezada la fiesta en la ermita de San Isidro, en donde un coro de majos canta y baila unas seguidillas. Este es el segundo episodio musical de este sainete (Cotarelo 1915 I, 313).

En ese ambiente de fiesta y jarana tiene lugar la tercera escena musical: se forma un baile compuesto por dos corros; en el primero, se dice que bailan majas ordinarias con pandero; el segundo está compuesto por dos señoras, a quienes acompaña Chinica (Cotarelo 1915 I, 316).

Poco va a durarles la alegría a nuestros protagonistas, porque al final, Chinica y Mariquilla serán descubiertos por su amo, quien, indignado, correrá detrás de su criado con una estaca, propinándole también puntapiés.

La música y el baile de este sainete, compuesta fundamentalmente por seguidillas, refrenda el ambiente festivo del día de San Isidro, patrono de Madrid, y también los festejos que se celebran en honor al santo, en la pradera que presta su título al fin de fiesta.

- *El prado por la noche*

Fin de fiesta que se representó junto al Auto *La vida del señor* en 1765, por la compañía de Nicolás de la Calle (BHM 1996, 84).

El comienzo de este sainete no es musical. En esta pequeña pieza se destaca su naturaleza crítica contra los cortejos y también contra el ambiente del Prado; lo mismo sucedía en el fin de fiesta *La botillería*.

El sainete se inicia con la intervención de dos maridos, Calderón y Espejo, quienes se quejan de que sus mujeres no les permiten que las acompañen al Prado cuando es de noche porque quieren ir solas para charlar libremente; en realidad, van a ir acompañadas por unos petimetres, y una de ellas, Granadina, se dice que canta una tonadilla (se dice, solo se menciona, porque no existe transcripción del texto de la tonadilla) (Cotarelo 1915 I, 248).

Una vez de noche, el ambiente en el Prado está muy animado: gentes que pasean por la alameda, vendedoras, etc. Unas mujeres que piden limosna van a bailar al compás de la música interpretada por varios ciegos, dando inicio al segundo episodio musical. De nuevo, solo se va a anunciar este episodio dentro de una acotación (Cotarelo 1915 I, 248).

Llegan los amantes de las mujeres, que se llaman Nicolás y Ponce, y se indica que otra mujer, Vicenta, va a cantar; esta es la tercera intervención musical (Cotarelo 1915 I, 251). De nuevo interviene Paula, quien dice a su criado, Chinica, que toque la flauta en forma de minué. Esta es la cuarta escena musical que se menciona. A continuación, se sucede otra escena musical porque uno de los cortejos, Nicolás, llama al coro de ciegos para que canten tonadillas y seguidillas dedicadas a sus amantes; acabará tocando otras seguidillas y un baile por minué, que es la quinta escena anunciada.

Se dice que la Portuguesa también va a cantar unas seguidillas; esta es la sexta escena musical (Cotarelo 1915 I, 252-253). A continuación, se destaca la intervención del personaje Espejo (personaje proto-moralista en los sainetes de Cruz, como hemos visto), quien va a apuntar el tema de este fin de fiesta: el Prado, porque él lo considera un lugar poco recomendable por la noche: “pretextan que se van a refrescar / y a divertirse con mirar y oír (…) / Cómo puede un paraje divertir / donde pierden los hombres por mirar / y las mujeres solo por venir” (Cotarelo 1915 I, 253).

El sainete finaliza musicalmente con una fiesta que ha organizado otro personaje llamado Eusebio, en donde se ejecutan un paso cantado y un baile en un salón.

En *El prado por la noche* se enumeran, como hemos visto, muchas escenas musicales. A pesar de que en este fin de fiesta no se transcriben los textos de las seguidillas y de las tonadillas que acompañan a la acción de la pieza, sí se percibe en la presentación que Ramón de la Cruz realiza de esos momentos musicales, a veces dentro de acotaciones, como hemos visto, que la música es libidinosamente festiva, coadyuvando a la crítica contra los cortejos.

- *Las provincias españolas unidas por el placer*

Este fin de fiesta, estrenado en 1789, se escribió para conmemorar la llegada de Carlos IV y su familia a Madrid (BHM, Ms, 2). Para el estudio del texto me baso en el manuscrito autógrafo de Ramón de la Cruz, conservado en la Biblioteca Municipal de Madrid. La única edición que existe de este fin de fiesta, cuyo autor es Ch. Emil Kany, titulado "Más sainetes inéditos de Don Ramón de la Cruz", en *Revue Hispanique*, se encuentra en el Instituto del Teatro de Barcelona.

El sainete se abre con una introducción musical, en donde un coro canta unas seguidillas manchegas, cuyo tema es el amor que se profesan mutuamente los reyes, Carlos IV y María Luisa de Parma, a quienes va dedicado el fin de fiesta (BHM, Ms, 2).

A continuación, dos personajes, Pepa y Marica, porfían entre ellas para ver cuál de las dos quiere más a los reyes. Prisca mediará en la discusión, y al final tiene lugar la segunda escena musical de este fin de fiesta: se bailan de nuevo unas seguidillas manchegas (BHM, Ms, 4).

Más adelante, todos los personajes femeninos se preguntan por el paradero del que llaman “loco”; un personaje cuya misión ha sido la de convocar a los representantes de todas las provincias españolas para invitarles a venir a bailar en el agasajo real, que sería el tema central de este sainete fin de fiesta.

Poco a poco van llegando los personajes en delegación de las provincias españolas; ahora es el turno de los castellanos viejos, que traen, cómo no, una gaita zamorana, aunque dicen que ellos no saben bailar; después aparecerán los vizcaínos y vizcaínas, a quienes nadie comprende, y que vienen tocando el tambor y las flautas; se trata de la tercera intervención musical (BHM, Ms, 5). Más tarde aparecen los gallegos

y los asturianos, quienes, junto a los vizcaínos, se enzarzan en una discusión sobre cuál de entre ellos tiene mejores costumbres. Gracias a la mediación de Pelayo, portavoz de los asturianos, harán las paces, y entre todos pedirán a los gallegos que bailen una muñeira; esta sería el cuarto cuadro musical en el fin de fiesta (BHM, Ms, 6).

Después llegan los murcianos, quienes bailarán unas seguidillas boleras, con el siguiente fragmento de esta quinta escena musical: "En la huerta de Murcia / todas las mozas / porque a Madrid no vienen / están rabiosas" (BHM, Ms, 8).

Con tanto alarde de seguidillas, Prisca reivindica para su región que el baile de las seguidillas lo inventaron los manchegos. Por último, llegan los aragoneses y los valencianos, quienes cantan una tirana (aunque solo se menciona); acto seguido entran los extremeños y los andaluces; estos últimos cantarán una copla: "En la villa de Madrid / dicen que hay mucho por ver / y que es nada comparado / con el mérito del rey / ¡Ay tira tirana, / ay tirana nueva (…)" (BHM, Ms, 11).

El final del fin de fiesta consiste en una celebración conjunta de todas las provincias españolas cantando a coro, en alabanza de los monarcas (BHM, Ms, 13).

En *Las provincias españolas unidas por el placer*, la música y los bailes son el objeto de la pieza. En efecto, la música va a funcionar como un vínculo que conseguirá eliminar las disensiones y rivalidades provincianas en España, que se reflejan en el fin de fiesta. En concreto, los bailes van a tener un especial protagonismo, como la seguidilla, baile fetiche en el XVIII, con sus variedades de seguidilla manchega, o también, seguidilla murciana o bolera.

Además de la seguidilla, también destacan otros bailes y cantes regionales españoles, como la muñeira, la tirana y la copla, que demuestran el rico patrimonio de música y danza en España.

- *Los segadores festivos*

Este fin de fiesta se estrenó en 1779 para la primera parte de la zarzuela *La espigadera* (BHM 1996, 91).

De nuevo hay que aclarar que he consultado el texto del manuscrito autógrafo de Ramón de la Cruz, digitalizado por la Biblioteca Municipal de Madrid. La única edición que existe de este fin de fiesta es la de Ch. Emil Kany, "Más sainetes inéditos de Don Ramón de la Cruz", en *Revue Hispanique*.

La primera escena del sainete no es musical. La acción de la pieza se inicia con unos pastores que van por el monte y cuentan que se va a celebrar una fiesta porque alguien se va a casar; en el camino se encuentran con el maestro del lugar, que ha salido a pasear con sus alumnos, y les va tomando la lección. Al maestro, de nombre Huerta, se le reconoce la labor pedagógica con sus alumnos, porque se dice que los chicos son un poco torpes.

Al final todos se marchan, y aparece Romero, caracterizado de arriero andaluz, quien, dirigiéndose a una posada, canta a lo lejos, y, como acompañamiento rústico a su canción, suenan los cencerros de las yeguas que le acompañan: "Para hermosas Aragón / para graciosas Castilla (…) / y para mozas saladas / entrambas Andalucías" (BHM, p. 4). La escena musical anterior es la primera de este fin de fiesta.

Cuando el arriero llega a la posada lo recibe Tomasa, la posadera. Ellos son viejos conocidos, y Tomasa le dice que le ha reservado la mejor habitación.

Acto seguido, se presenta en la posada un mayoral de carruajes, llamado Garrido, quien llega también cantando; esta sería la segunda intervención musical de este fin de fiesta: "Entre cuantos carruajes / hay en España / no hay mayoral más niño / ni de más planta (…)" (BHM, p. 6).

Garrido también quiere alquilar un cuarto en la posada para los pasajeros que transporta en su coche: un caballero murciano que viene de Italia con su mujer. Pero Tomasa, la posadera, solo le puede ofrecer cuadras y desvanes porque el cuarto principal ya se encuentra ocupado por Romero. Entonces Garrido, enemistado con Romero, se empeña en que este abandone el cuarto para que sus amos se alojen allí.

Los amos de Garrido hablan en italiano y le ordenan que consiga el cuarto para ellos, aunque sea por la fuerza, llegando incluso a pelearse. Mientras tanto, aparece en la venta Coronado, quien pregunta si han visto pasar por allí a unas segadoras, y, al ser testigo de la trifulca, pregunta a la posadera por la causa de la pelea. En ese momento, llegan las segadoras con panderos porque van a interpretar unos bailes. Como han llegado tarde, y no hay habitaciones en la posada, Coronado les dice que se dirijan hacia palacio.

Finalmente, Coronado ve en la hospedería a Romero y le recuerda a Tomasa que el dueño de la posada le había advertido que le negase la entrada. No obstante, Coronado decide llevarse consigo a los italianos y a Garrido para proporcionarles otro alojamiento.

En la siguiente escena, que se desarrolla en un salón, se dice (solo se menciona) que salen las mozas cantando; este sería el tercer episodio musical (BHM, p. 10). Finalmente, el matrimonio de italianos se aloja allí porque el dueño del lugar así lo autoriza, y la mujer del italiano, en agradecimiento, se presta a cantar un aria, pero solo se va a mencionar; esta escena supondría la cuarta intervención musical (BHM, p. 13).

Para terminar el fin de fiesta, se anuncia una función en la plaza del lugar a cargo de los segadores, y Coronado dice que es su apoderado. El final de la pieza es musical y corre a cargo de las segadoras, que tocan sus panderos, cantan y bailan (BHM p.14).

En este fin de fiesta, como en casi todos ellos, destacan los números musicales, a pesar de que al principio del sainete no existe ninguna introducción musical.

El tema de *Los segadores festivos* plantea el conflicto entre el arriero andaluz, Romero, y prácticamente el resto de los personajes, excepto Tomasa que es su amante. El personaje Coronado, con su talante conciliador, logrará que las peleas entre los personajes en liza no vayan a mayores, y sobre todo lo conseguirá el colectivo de segadores y segadoras, quienes, con sus cantos y sus bailes, pondrán el epílogo musical y festivo a este fin de fiesta.

- *Templos de amor y placer*

Este sainete se estrenó el 13 de junio de 1760, como fin de fiesta para el auto *El cubo de la Almudena*, por la compañía de José Martínez Gálvez, en el teatro del Príncipe, junto con algunas partes de tipo musical (Fernández Gómez 1993, 618).

El fin de fiesta está inédito y tampoco su manuscrito se encuentra digitalizado. No obstante, el texto se encuentra accesible en la Biblioteca Histórica Municipal.

El argumento de *Templos de amor y placer* ya se describió en el capítulo dedicado a los sainetes de costumbres teatrales y su relación con las comedias de comediantes de Molière.

El primer episodio musical tiene lugar cuando toda la compañía, actores y actrices, sin dirimir todavía sus diferencias, cantan lo siguiente: “Con fiestas / cadencias de dulce salva / unidos y contrarios / placer y amor batallan /Al arma, guerra, guerra /al arma, guerra, guerra, al arma /que el amor al templo / la obligación nos llama/, yéndose las mujeres por un lado y los hombres por el otro” (Ms., 12).

Acto seguido, se anuncia que la señora Pérez va a cantar una tonadilla, dirigiéndose a los mosqueteros (Ms., 13), y Coronado, que se encuentra con ella a solas, le cantará la siguiente copla, esta es la segunda escena musical:

> Por la calle abajo
> van seis o siete
> Hércules y Pacote
> Juancho y Jusepe:
> rabio de celos;
> que son muchos ratones
> para solo un huevo (Ms., 14).

Me ha parecido interesante trascribir la siguiente acotación de este fin de fiesta: Mutación del templo del placer. En cada choza una pastora con un instrumento en la mano, y la señora Joaquina vestida de zagal sobre un pedestal que representará al placer y cantará un minué que repetirá el coro con flautas y trompas. La letra del minué es la siguiente: "Ecos festivos / la voz aliente / y represente otros motivos / de tal placer" (Ms., 14).

Después de terminado el minué, le seguirá un baile, y Martínez, entusiasmado por la actuación de las actrices, las recompensa con dinero, pero ellas le replican que todos habían dudado de su ingenio para crear y representar una función sin ser dirigidas; sin embargo, les perdonan y les proponen que todos juntos, la comparsa femenina y la masculina, se unan para culminar la función llamada "templo de amor", descubriéndose la mutación del teatro en el templo del amor. Finalmente, el fin de fiesta termina con una tonadilla y una contradanza (Ms., 15).

La música y los bailes de *Templos de amor y placer* tienen como objetivo empoderar a las actrices de la compañía frente a los actores que ya gozan de un sitio de privilegio. En efecto, Mariana, Joaquina y las demás han sido capaces por ellas mismas de crear este fin de fiesta, que servirá para que todos los integrantes de la compañía teatral convivan en paz y armonía.

VIII. 10. Noticia bibliográfica de las piezas analizadas

A continuación, indico los apuntes bibliográficos de todos los fines de fiesta analizados en este capítulo. Las referencias bibliográficas básicas las he tomado del Catálogo de Fernández Gómez, anotando y actualizando solo la información de los ejemplares que se encuentran en el Catálogo de la BHM, puesto que es una referencia bibliográfica esencial en esta tesis.

Los baños inútiles (Fernández Gómez 1993, 83)

MSS

- Tea 1-152-34 dos ejemplares ms. (BHM, 1996, 22), S., verso, con censo en Madrid de 13 y 15 de junio de 1765. Fin de fiesta para el auto sacramental *La nave del mercader*, por la compañía de María Hidalgo
- 47122 (ITB), fin de fiesta, en verso, del año 1765, con las mismas anotaciones que el ms., de la BHM del que es copia, letra del XIX

IMPRESOS

- Cotarelo, T. I de los Sainetes de Ramón de la Cruz (1915)

La botillería (Fernández Gómez 1993, 103-104)

MSS

- Tea 1-152-44, tres ejemplares ms. (BHM, 1996, 24). Fin de fiesta, en verso, copia antigua con aprobación y censo de 31 de mayo y 1, 2, 5 y 8 de junio de 1766, por la compañía de María Hidalgo
- 3704 (BNE), fin de fiesta, verso, y autoría, con letra del XVIII. E. Ídem
- 14530-6 (BNE), en verso, letra del XVIII
- 47126 (ITB), copia del ms., de la BHM, letra del XIX. E. Ídem M.59-8 (BHM), Sainete o fin de fiesta con fragmentos musicales para la zarzuela *Los portentosos efectos*, partitura de Pablo Esteve, del año 1766

IMPRESOS

- *Sainetes desconocidos de D. Ramón de la Cruz*, ed. Iberoamericana, s.a.

- *Sainetes inéditos de Ramón de la Cruz*, BHM, Imprenta Municipal, Madrid, 1900
- Cotarelo, T. I de los Sainetes de Ramón de la Cruz (1915)

El caballero don chisme (Fernández Gómez 1993, 119)

MSS

- I 4,6. *Olim* BHM, 1-163-2 (autógrafo, año 1766). Tea 1-163-2 (un ejemplar ms.). Fin de fiesta para el carnaval del año 1766 (BHM, 1996, 26). Es el impreso por Cotarelo en el T. I de los Sainetes de Cruz
- 14517-5 (BNE), S., verso, anónimo, letra del XVIII. E. Ídem
- 47128 (ITB), fin de fiesta para el carnaval del año 1766, por la compañía de Nicolás de la Calle, copia del ms. autógrafo de la BHM, letra del XIX, E. Ídem
- 581, Museo Lázaro Galdiano, Madrid. E. Ídem

IMPRESOS

- Cotarelo, T. I de los Sainetes de Ramón de la Cruz (1915)

Los dos libritos (Fernández Gómez 1993, 249-250)

MSS

- I 6,2. *Olim* 1-154-35 (autógrafo del año 1777), Tea 1-154-35 (dos ejemplares impresos) y Tea 1-37-16 (un ejemplar ms., y uno impreso) “Fin de fiesta para la que ha de representarse en Casa de mi Señora, la Duquesa de Alba, por Navidad del año 1777” (BHM, 1996, 40)

IMPRESOS

- Yernos de J. Esteban, Valencia, 1813 (BNE, T.27521). E. Ídem
- J. F. de Orga, Valencia, 1814 (BNE, T.15029-5). E. Ídem

- S.L., s.i., n.a., nº. 120 (BNE, T.8565, T.12657, T.25576 y 25583; BHM, 1-37-16). E. Ídem
- Juan Fco. Piferrer, s.a., número 21, Barcelona (CESXVIIl, XXXII. D.24; Montpellier, V.11642). E. y A. Ídem edición anterior, S.L., s.i., n.a.
- Tóxar, Salamanca, s.a. (BHM, 1-154-35)
- Según un Índice de Quiroga este Sainete fue impreso antes de 1803
- *Sainetes inéditos de Ramón de la Cruz*, Imprenta. Municipal, Madrid, 1900. Se trata de la reproducción del ms., 1-154-35 de la BHM, recogido más arriba: E. Ídem. (CESXVIII, V.G.I)

Las fiestas útiles y de repente (Fernández Gómez 1993, 307-308)

MSS

- Tea 1-166-1 (tres ejemplares mss.) (BHM 1996, 47)

Fin de fiesta en verso, "con que obsequió a los Reyes [...] el Excmo. Sr. Condede Floridablanca, en el cortijo del Real Sitio de Aranjuez el año 1789 [...]. Lo escribió de orden de S.E. D. Ramón de la Cruz y Cano...". Varios ejemplares
Existe por separado la música de este sainete en la BHM, M.67-1, "Fin de fiesta para el Real Sitio de Aranjuez 1789", con fragmentos musicales, partitura autógrafa de BIas de Laserna

IMPRESOS

- T. IX del *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz, entre los Arcades Larisio*, Imprenta Real, Madrid, 1786-1791
- T. II de la *Colección de Sainetes de Ramón de la Cruz*, por Durán, Yenes, Madrid, 1843 (BUO, II-316)

Las gallegas celosas (Fernández Gómez 1993, 323)

MSS

- Tea 1-166-14 (dos ejemplares mss.). Fin de fiesta para la comedia *El viejo y la niña* (BHM 1996, 50)
- 47145 (ITB). Fin de fiesta nuevo. Ídem 1790. Copia del ms., de la BHM, letra del siglo XIX. E. Ídem
- M.70-17 (BHM). Fin de fiesta con fragmentos musicales. Partitura de Blas de Laserna titulada *Las gallegas picadas o celosas*. E. Ídem

Debió de representarse como fin de fiesta en el estreno de la obra de Moratín, a partir del 22 de mayo de 1790 por la compañía de Ribera. Es una de las obras más largas de esta época

Los gitanos festivos (Fernández Gómez 1993, 331)

MSS

- I 7,5. *Olim* 1-166-19 (autógrafo de 1780), Tea-166-19 (un ejemplar ms.) "Fin de fiesta para la tragedia *Hipermenestra*" (BHM, 1996, 51)
- 67391 (ITB), ídem anterior, 1780, 12 h., 4"

IMPRESOS

- Publicado por Edward V. Coughlin y otros, en *Tres obras inéditas de don Ramón de la Cruz*, ed. Puvill, Barcelona, 1979

La mañana de San Juan (Fernández Gómez 1993, 415)

MSS

- Tea 1-165-33 (dos ejemplares mss.) (BHM, 1996, 69). Año 1762
- 14529-16, (BNE), S., verso, anónimo, letra del XVIII
- CDLXXX-3 (ITB), S., verso, anónimo, copia de José Morales, 12 de junio de 1777

- 83287 (ITB) S., verso, anónimo, letra del XVIII. E. Ídem

Se representó en Pamplona, por la compañía de Blas Tormos, en 1770

M. Andioc en *Estudios Escénicos*, número 21, pág. 139, afirma tratarse de un sainete de Ramón de la Cruz. Se trataría de una confusión entre "la noche" y "la mañana" de San Juan, que son de la misma época (todos los mss. están en la BHM). Sin embargo, hay un ms., con este título, o similar, que pudiera ser de Porcel y Salablanca. En la actualidad se tiende a considerarlos como la misma obra. Vid. *La noche de San Juan*

El médico de la locura (Fernández Gómez 1993, 426-427)

MSS

- I 8,11. *Olim* 1-165-38 (autógrafo del año 1768); Tea 1-165-38 (dos ejemplares mss.); Tea 1-212-21 y 22 (un ejemplar ms.). *El médico de la locura* y las mujeres disculpadas (véase, *El médico de la locura*) "Fin de fiesta para la zarzuela *Las pescadoras*, por la compañía de Ponce (BHM, 1996, 70)
- 14598-2 (BNE), S., verso, autoría, copia del año 1769, ídem
- 47153 (ITB), S., verso, copia de ms., de la BHM, de 1768, letra del XIX. E. Ídem
- 67448 (ITB) S., verso, anónimo, copia de Pedro Nieto, corrector de Villacencio, Granada, 14 de septiembre de 1777

IMPRESOS

- Cotarelo, T. I de los *Sainetes de Ramón de la Cruz* (1915)

El no (Fernández Gómez 1993, 459-460)

MSS

- Tea (1-89-12) (un ejemplar ms.); Tea 1-167-36, (tres ejemplares mss.); B 22656 (un ejemplar impreso). Fin de fiesta para la comedia *Los buenos amigos*. Otro título: *No hay candados para amor cuando es bien correspondido y petimetre escondido* (BHM, 1996, 74)
- 14601-25 (BNE), pieza en un acto o fin de fiesta, autoría, autógrafo y rubricado, letra del XVIII
- CDXC-1O (ITB). S. nuevo, verso, anónimo, lic., de impresión en Madrid, 11 de mayo de 1791. E. Ídem al ms., 167-36 de la BHM
- M.68-18 (BHM). Fin de fiesta lirico, con fragmentos musicales, partitura de Blas de Laserna

IMPRESOS

- Valencia, J. Ferrer de Orga, 1813 (BNE, T.8566 y 25652; ITB,8771-N)

- Valencia, Estevan, 1816 (BNE, T.12572; ITB, 72610; Montpellier, V. 1l642). A. Ídem, y con leve variante
- Valencia, Martin Peris, 1817 (BNE, T.15018-2; British Library, 1342.F.5-71). E. y A. Ídem anterior
- T. I de la *Colección de Sainetes de Ramón de la Cruz*, por Durán, Madrid, Yenes, 1843 (BUO, 11-315). A. Ídem
- Murcia, José Carlos Palacios, s.a. [XIX] (BNE, T. 25625). E. y A. Ídem.
- Madrid, Sucesores de Hernando, s.a., número 11 (BUO, II-114). E. y A. Ídem
- S.L [Madrid], Marés y Compañía., s.a. [XIX], número 11 (BNE, T. 11532). E. y A. Ídem

Se estrenó en Madrid, en el teatro del Príncipe y por ambas compañías, el 27 de julio de 1780. Se repuso en el coliseo de la Cruz, por la compañía de Ribera, del 19 al 30 de noviembre, y del 1 al 6 de diciembre de 1786. En los coliseos de Madrid, entre 1823 y 1829. En el de la Cruz, de nuevo, del 1 al 3 de mayo de 1830. En Sevilla también, el 5 de mayo de 1834, y el 29 de enero de 1835

La pradera de San Isidro (Fernández Gómez 1993, 533)

MSS

- Tea 1-168-7 (tres ejemplares mss.). Fin de fiesta (BHM, 1996, 84)
- M.70-14 (BHM). Fin de fiesta, con fragmentos musicales, partitura anónima de 1766

IMPRESOS

- T. I de la *Colección de Sainetes de Ramón de la Cruz*, por Durán (BUO, 11-315), Yenes, Madrid, 1843

Se debió de estrenar en los días de la festividad de San Isidro de 1766, en Madrid y por la Compañía de Nicolás de la Calle. También en Madrid se representó en el coliseo de la Cruz del 16 al 18 de mayo de 1804 y el 2, 3 y 8 de diciembre de 1843

El prado por la noche (Fernández Gómez 1993, 534)

MSS

- I 10,10. *Olim* 1-168-6 (autógrafo del año 1765; Tea 1-168-6 (dos ejemplares mss.) (BHM, 1996, 84)
- 67530 (ITB) S., verso, copia de ms., letra XVIII, E. Ídem

IMPRESOS

- Cotarelo, T. I de los S. de Ramón de la Cruz (1915)

- T. I de la *Colección de Sainetes de Ramón de la Cruz*, por Durán, (BUO, 11-315), Yenes, Madrid, 1843
- Madrid, Moraleja, 1877 (BNE, T.25301; ITB, 2504)

Se estrenó el 23 de junio de 1765 en el teatro del Príncipe, por la compañía de Nicolás de la Calle

Las provincias españolas unidas por el placer (Fernández Gómez 1993, 540-541)

MSS

- Tea 1-184-11 (un ejemplar ms., con guion de música). Fin de fiesta (BHM, 1996, 85)
- 67450 (ITB). Fin de fiesta, anónimo, letra del XVIII

IMPRESOS

- Ch. Emil Kany en "Más sainetes inéditos de Don Ramón de la Cruz", en Revue Hispanique, LXXVI (1929) (ITB, 76536)

Se estrenó en el teatro del Príncipe el 29 de septiembre de 1789. Fin de fiesta con que Madrid celebró la entrada Carlos IV en la Corte con su esposa Luisa de Borbón, y la jura del Príncipe D. Fernando, verso, autoría, de 1789, copia antigua con aprobaciones del 22 al 26 de septiembre de 1789

Los segadores festivos (Fernández Gómez 1993, 594)

MSS

- I 11,7. *Olim* 1-159-33 (autógrafo de 1779); Tea 1-159-33 (un ejemplar ms.). "Fin de fiesta nuevo para la primera parte de *La espigadera* (BHM, 1996, 91)
- M.62-8 (BHM). S., en la primera parte de *La espigadera*, con fragmentos musicales, partitura anónima. Lleva por título *Los festivos segadores*
- 663 (CTAE), S. del XVIII sin más datos

IMPRESOS

- Ch. Emil Kany en "Más sainetes inéditos de Don Ramón de la Cruz", en *Revue Hispanique*, LXXVI (1929)

Templos de amor y placer (Fernández Gómez 1993, 618)

MSS

- Tea 1-184-5 (dos ejemplares mss., con anotaciones autógrafas). Fin de fiesta para *El cubo de la Almudena* (BHM, 1996, 94)
- 47174 (ITB). Fin de fiesta, copia del ms., de la BHM, letra del siglo XIX. E. Ídem

IMPRESOS

INÉDITO

VIII. 11. Bibliografía

AA.VV., *Ramón de la Cruz en la Biblioteca Histórica Municipal. Materiales para su estudio*, edición de la Biblioteca Histórica Municipal, Madrid, 1996.

Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo Herranz (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 2008.

Caballero Fernández-Rufete, Carmelo, "La música en el teatro clásico", en Historia del teatro español, J. Huerta Calvo (ed.), tomo I, Gredos, Madrid, 2003, pp. 677-715.

Carreras, Juan José, "De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad", en *La música española en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd, Juan José Carreras, José Máximo Leza (eds.), Cambridge University Press, Madrid, 2000, pp. 19-28.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses. Loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Marcelino Menéndez Pelayo (dir.), vol. I, ed. Bailly/Baillière, Madrid, 1911.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, I, Editorial Bailly/Baillière, Madrid, 1915.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, II, Editorial Bailly/Baillière, Madrid, 1928.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Historia de la zarzuela*, *o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Tipografía de archivos, Olózaga, Madrid, 1934.

Coulon, Mireille, "Música y sainetes. Ramón de la Cruz", en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo Herranz (eds.), CSIC, Madrid, 2008, pp. 289-308.

Molière, Œu*vres Complètes*, Georges Couton (dir.), éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2 vols., Paris, 1972.

Molière, Œu*vres Complètes*, Georges Forestier (dir.), éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2 vols., Paris, 2010.

De la Cruz y Cano, Ramón, *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los arcades Larisio*, IX, Imprenta Real, Madrid, 1791.

Dowling, John, "Ramón de la Cruz, libretista de zarzuela", *Bulletin of Hispanic Studies*, 60-8 (1991), pp. 173-182.

Durán, Agustín, *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz*, I, Yenes, Madrid, 1843.

Fernández Gómez, Juan Fernando, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Oviedo, 1993.

Huerta Calvo, Javier (Dir.), *Historia del Teatro Español*, 2 vols., Gredos, Madrid, 2003.

Huertas Vázquez, Eduardo, *El teatro musical español en el Madrid ilustrado*, ed. El Avapiés, Madrid, 1989.

Leza Máximo, José, "El teatro musical" en *Historia del Teatro Español*, Javier Huerta Calvo (Dir.), II, Gredos, Madrid, 2003, pp. 1687-1709.

Leza Máximo, José, "El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)", *Revista de Musicología*, 2009, XXXII, 2, pp. 503-546.

Leza Máximo, José, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, IV: *La música en el siglo XVIII*, Álvaro Torrente (dir.), Fondo de Cultura Económico, Madrid, 2014.

Lolo, Herranz, Begoña, "Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1760)", en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo Herranz (eds.), CSIC, Madrid, 2008, pp. 41-62.

Moreno Martín, Antonio (dir.) *Historia de la música española*, IV, Siglo XVIII, Alianza Editorial. s.a. Madrid, 1996.

Mazouer, Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Klincksieck, Paris, 1993.

Presas, Adela, "No solo ópera. Interacciones generativas en la escena lírica de la segunda mitad del siglo XVIII", en *Cuadernos Dieciochistas*, 16 (2015), pp. 91-123.

Sala Valldaura, "Pablo Esteve, sainetero: *Despedido quien despide* y *El calderero y la vecindad*", en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo Herranz (eds.), CSIC, Madrid, 2008, pp. 325-350.

Subirá Puig, José, "La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 13 (1927), pp. 1-14.

Subirá Puig, José, *Historia de la música teatral en España*. Labor, s.n., Barcelona, 1945.

Torrente, Álvaro, "La música en el teatro medieval y renacentista", en *Historia del Teatro Español*, Javier Huerta Calvo (Dir.), I, Gredos, Madrid, 2003, pp. 269-299.

Torrente, Álvaro, (ed.), "Del corral al coliseo", en *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en el siglo XVII*, vol. 3, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2016, pp. 321-432.

Manuscritos:

Los dos libritos, BHM, Tea 1-37-16.

Las gallegas celosas, BHM, Tea 1-166-14 b.

Los gitanos festivos, BHM, Tea 1-166-19.

La mañana de San Juan, BHM, Tea 1-165-33.

Las provincias españolas unidas por el placer, BHM, Tea 1-184-11.

Los segadores festivos, BHM, Tea 11.7.

Templos de amor y placer, BHM, Tea 1-184-5.

CAPÍTULO IX.- CONCLUSIONES FINALES

En septiembre del 2015, recién iniciado mi periplo investigador en esta tesis sobre la génesis de los sainetes de Ramón de la Cruz, me hacía la siguiente pregunta reflejada en mi proyecto: ¿el sainete nuevo creado por Cruz fue el producto de la evolución lógica del entremés del Siglo de Oro, cuya adaptación a los nuevos gustos neoclásicos dieciochescos (venidos de Francia) transformó la naturaleza de los personajes y los motivos, ahora más acordes con las nuevas estructuras de la sociedad madrileña? O bien, ¿el teatro de Molière y en concreto sus comedias *ballet* significaron para los sainetes de Ramón de la Cruz un legado sin solución de continuidad, aunque con sus matizaciones y adaptaciones a la escena madrileña, hasta llegar a convertirse en la antesala del género chico?

Hemos visto a lo largo de las páginas de esta tesis que los sainetes de Ramón de la Cruz significaron, sin duda, una ruptura con el entremés tradicional. En efecto, nuestro autor, ya en 1757 en el prólogo de su obra *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar,* condenaba los entremeses de su época como de mal gusto e intranscendentes, lo que probablemente le animaría a refundarlos bajo una óptica reformadora, basándose en su labor traductora de obras fundamentalmente francesas, y de un autor clave en esta tesis: Jean Baptiste Molière.

Se ha podido constatar en el capítulo dedicado a la decadencia de los entremeses que el antiguo entremés, al comienzo del siglo XVIII, había tocado fondo, llegando a un ocaso inapelable que supuso su desaparición para ser sustituido por el nuevo sainete cuyo creador fue Ramón de la Cruz. A propósito de la decadencia del entremés se ha procedido a un recorrido extenso a través de opiniones autorizadas, desde Mariano Nifo a Leandro Fernández de Moratín, pasando por Emilio Cotarelo, hasta llegar a autores contemporáneos como Francisca Vilches de Frutos y Josep María Sala Valldaura, quienes abogaban por la idea de que el antiguo entremeses se había convertido y reducido, en palabras de Sala Valldaura, a su expresión más ínfima: los "entremeses de Trullo", que supusieron el fin del entremés.

Incluso aquellos autores que se han mostrado más reticentes al considerar la decadencia y el ocaso del antiguo entremés, como Emilio Palacios y Javier Huerta Calvo (quienes consideraban el sainete dieciochesco heredero del antiguo entremés,

solo que sometido a la lógica evolución temporal en sus postulados ideológicos), pasado el tiempo, y en concreto en 2008, en la magnífica obra que Javier Huerta Calvo dirigió: *Historia del teatro breve en España*, ambos autores han reconsiderado sus puntos de vista, como hemos mostrado, y han llegado a sostener que el nuevo estado de la cuestión o punto de partida del sainete dieciochesco (en palabras de Emilio Palacios), nada o poco tiene que ver con la caduca fórmula dramática del antiguo entremés, además de reconocer el mérito de Ramón de la Cruz al haber sido el gran renovador y creador del nuevo sainete.

En el capítulo sobre la traducción en España en el siglo XVIII se ha dejado suficientemente constatada su relevancia, dado que la labor traductora tenía como objetivo fundamental la renovación del teatro español. Prueba de ello fue la edición en 1789 del *Memorial para la reforma de los teatros madrileños* realizada por el catedrático y censor Santos Díez González.

También se ha demostrado que las obras mayormente traducidas provenían de Francia, como lo testimonia Francisco Aguilar Piñal, quien en su catálogo afirmó que, en el XVIII, de entre mil doscientas obras traducidas, un 65% procedía de autores franceses.

En cuanto a la naturaleza de esas traducciones, se ha recabado la labor de la investigadora Inmaculada Urzainqui, quien matizaba que las traducciones literarias en esta época solían ser de naturaleza libre y que destacaron en este sentido la traducción-abreviación y la traducción-corrección, consistentes ambas en la discriminación de las ideas plasmadas en los textos originales, porque, o bien pudieran resultar controvertidas, o bien susceptibles de la intervención de la censura. En su lugar, el traductor optaría por aquellos pensamientos y sus consiguientes expresiones más afines a la idiosincrasia y al temperamento del pueblo español. En definitiva, se trataba de una traducción-nacionalización que recreaba culturalmente las obras traducidas.

El autor francés más traducido en España fue Molière, desde la temprana fecha de 1680, en que se representó el sainete *El labrador gentilhombre,* versión reducida de su comedia *ballet*: *Le bourgeois gentilhomme*, y que se representó conjuntamente con la comedia de Calderón *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* en el Real Sitio del Buen Retiro, como se ha indicado.

También se ha dado cuenta de la fructífera recepción que las traducciones de las comedias de Molière tuvieron en Madrid. Todo ello queda reflejado en la magnífica obra de René Andioc y Mireille Coulon: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*

(1709-1808). En efecto, estos dos investigadores demuestran fehacientemente que las representaciones en los teatros de la Cruz y del Príncipe de las comedias traducidas de Molière tuvieron en general una óptima aceptación puesto que se mantuvieron en el candelero durante bastantes temporadas. La única excepción al éxito de estas representaciones es la de *Tartuffe*, debido probablemente a su polémica temática religiosa.

Se sostiene en esta tesis que Ramón de la Cruz representa uno de los principales artífices del proceso de renovación del teatro español de su época, basándose en las comedias *ballet* de Molière, porque, en efecto, como ya se ha comprobado, casi todas sus traducciones se basan en ese tipo de representación teatral, excepto una: *Les précieuses ridicules* que es una comedia de costumbres.

Las traducciones que Ramón de la Cruz realiza de los originales de Molière son plenamente identificables; es decir, los argumentos son análogos, así como los personajes principales, con el cambio lógico de los nombres en español. En cambio, sí existe una variación sustancial en cuanto a los personajes secundarios, que en algunos casos representarían un *alter ego* de nuestro sainetero con el fin de canalizar las ideas reformistas, que culminarán en un producto teatral más elaborado y acorde con las exigencias culturales y estéticas del pensamiento ilustrado de la época. Por ejemplo, en la adaptación que Ramón de la Cruz realiza de *George Dandin*, cuyo título es *El casamiento desigual, los Gutibambas y Mucibarrenas*, Cruz crea un nuevo personaje, Simón, el alcalde, que va a representar la idea de justicia universal frente a los privilegios nobiliarios que satirizaba la obra de Molière.

También es una constante de las adaptaciones de Cruz de la obra del comediógrafo francés la moralización de los personajes. Tal es el caso de la traducción de *L'amour médecin* titulada por el sainetero como *El mal de la niña*. Así es, Ramón de la Cruz va a sustituir al médico Filerin, quien degrada y desacredita la profesión médica, por otros personajes más acordes a la enseñanza y al ejemplo moral que quiere conseguir para sus sainetes. De la misma manera, en *La muda enamorada*, adaptación de *Le médecin malgré lui*, el falso médico es descubierto al final de ambas piezas. Sin embargo, en el sainete no seguirá ejerciendo la profesión de galeno, como sí sucede en la comedia *ballet*. También se pueden observar esas reconvenciones decorosas en la traducción que Ramón de la Cruz realiza de *Monsieur de Pourceaugnac*, con el título de *El caballero de Medina*. En efecto, el protagonista del sainete ya no es un bígamo, ni tampoco las bromas de las que es objeto son tan crueles como en la comedia de Molière.

Esas variaciones de índole moral en los personajes y en las conclusiones a sus sainetes, por supuesto, no se encuentran en las comedias de Molière que el sainetero tradujo, resultándose de ello la adaptación cultural y de costumbres en la recepción de la obra del comediógrafo francés en España.

Se percibe claramente esa connaturalización o adaptación cultural a los usos y costumbres españoles, tanto en la traducción de *Les précieuses ridicules* como en *Les fâcheux*. En efecto, en *Las preciosas ridículas* Cruz ha eliminado con acierto la mención de la costumbre de las lecturas de *Clélie* por parte de las preciosas porque el público de los teatros del XVIII, en general, no poseía esa referencia cultural, más reservada a las élites. De la misma manera, en *Los fastidiosos*, don Ramón va a suprimir de su sainete el episodio de la discusión filosófica sobre el amor y los celos, más propia de un salón que de una representación popular.

Para desarrollar el apartado relativo al estudio comparativo de la obra de sendos autores, en donde se estudia la influencia general de la obra de Molière en las comedias de Ramón de la Cruz, que no son traducciones aceptadas por la crítica especializada, me he basado en la valiosa obra de Mireille Coulon: *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la* Cruz, y en la aseveración de la autora acerca de que de los 340 sainetes que ella considera de autoría confirmada de Cruz, 62 son de inspiración francesa, lo que supondría el 19% de toda la obra del sainetero madrileño. Sin embargo, después de mi estudio detallado de los sainetes de Ramón de la Cruz bajo el influjo del comediógrafo francés, puedo afirmar, tras el amplio muestreo de sainetes estudiados, que los paralelismos o semejanzas en temas, personajes y situaciones sobrepasa ese porcentaje que Coulon destaca en su obra.

He realizado también un estudio en profundidad de la naturaleza, temas y personajes del antiguo entremés, basándome fundamentalmente en la obra de Cotarelo: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, y he fijado como objetivo determinar la genuina influencia de las comedias de Molière en los sainetes de Ramón de la Cruz. Y estas son mis conclusiones:

En primer lugar, la burla contra los médicos fue un tema constante en toda la historia del entremés, desde el siglo XVI con *Los dos físicos* de Gil Vicente, así como también el tema del adulterio. No obstante, como apuntaba Emilio Cotarelo, ambas temáticas procedían de un entronque común, el del folklore y los cuentos populares, de cuya fuente, probablemente, también Molière tuviera conocimiento. Sin embargo, el

desarrollo de las diferentes burlas tanto a los médicos como a los maridos cornudos, cuyo tratamiento en el antiguo entremés era jocoso, intranscendente, y carente de cualquier trasfondo de ejemplaridad, ahora, en el nuevo sainete de Ramón de la Cruz, ese tipo de obras están concebidas desde el punto de vista del adoctrinamiento y de la moralidad.

Recapitulando, en la obra de Cruz están presentes préstamos de temas o de géneros, como es el caso de los sainetes de costumbres anónimos de comienzos del XVIII, cuya diferencia fundamental estriba en el singular tratamiento que Ramón de la Cruz otorgará a esos sainetes de costumbres. Por el argumento y por los títulos de estos sainetes se podría pensar que son una continuación de aquellos con los que comparte asunto, por ejemplo, el interés en mostrar las modas extranjeras, como es el caso del sainete anónimo de comienzos del XVIII, *La cabellera y los muertos*, cuya temática, en opinión de Emilio Cotarelo, es muy parecida a la que el sainetero madrileño desarrolla en *Las escofieteras*.

Ramón de la Cruz utiliza bastante tópicos del antiguo entremés, sin embargo, está claro que opta por la moralización en sus sainetes. Tal es el caso del recurrente tema de la burla de un galán al padre de su amada por mantenerla encerrada y oponerse a sus bodas. En efecto, Cruz, en *El juez de las letras*, por ejemplo, relata el caso de un padre autoritario, de profesión juez, que no tiene más remedio que asumir para él mismo y para su hija la doctrina que aplica en sus sentencias:

> Pues ella tiene razón:
> y hará en romper los candados
> de su prisión grandemente
> la muchacha, porque cuando
> abusan de su poder
> los padres, y son tiranos,
> o ridículos, merecen
> por castigo [iguales chascos].

Otros ejemplos de entremeses anónimos de costumbres de la primera mitad del siglo XVIII son *La plaza de Madrid para Navidad*, *La plaza del Retiro*, *La plaza de Madrid*, *La noche de toros*, *La noche de San Pedro*, *La noche de San Juan*. Efectivamente, también Ramón de la Cruz versionará este tipo de sainetes con los

siguientes títulos: *La mañana de San Juan*, *La Pradera de San Isidro* o *El Prado por la noche*, pero en su caso, el sainetero va a utilizar estos lugares emblemáticos de Madrid, y de fiestas típicamente populares para denostar ciertas costumbres madrileñas.

La influencia de la obra de Quiñones de Benavente en los sainetes de Ramón de la Cruz podría ser aceptada a priori, considerando a Benavente como el pionero de una nueva fórmula de sainete en donde la música, y en concreto, el baile, cobra un inusitado protagonismo al equipararla e integrarla con el argumento de la comedia, y que Quiñones denominará "entremés cantado". No obstante, parece ser que el tipo anterior de entremés denominado "baile" no va a ser un invento de Quiñones, sino que procede remotamente de la antigüedad griega. En efecto, se trataría del ditirambo griego, e incluso, en fecha menos tardía, en el año 1599 encontramos los *intermedii* o *concerti*, herederos del ditirambo. Al margen de esos antecedentes ancestrales, o más cercanos a la obra de Benavente como son los *intermedii*, se hace necesario reconocer el mérito de Quiñones de Benavente porque fue el primero quien, en su época, intentó dignificar la caduca fórmula entremesil de desenlaces a palos siendo sustituidos por un final musical a base de bailes. A este respecto, hemos reflejado en esta tesis la opinión del profesor Fernández-Rufete cuando afirma que la nueva obra creada por Quiñones de Benavente se puede denominar baile como género dramático, caracterizándose por la composición de tres artes o disciplinas en el que dicción poética (manifestación dramática textual), música y danza se unen de forma orgánica e indisoluble. No obstante, se puede interpretar según las opiniones recabadas sobre el significado de este tipo de pieza novedosa en el teatro breve de Quiñones de Benavente que la música, en relación con las otras disciplinas ostentaba un papel preponderante. En efecto, así lo parece cuando Emilio Cotarelo cita (1911) que, efectivamente, se trataba de unir en un mismo bloque la música, el canto y el baile mediante una letra, un asunto o argumento acorde a la melodía.

En conclusión, la influencia de Quiñones de Benavente en los sainetes de Ramón de la Cruz no ha sido suficientemente estudiada y contrastada. Sin embargo, sí se ha expresado en esta tesis algún ejemplo de adaptación de algún entremés de Quiñones por parte de don Ramón. Es el caso de *El remediador* de Ramón de la Cruz, cuando Emilio Cotarelo afirma que se basa en *El hambriento* de Quiñones de Benavente, si bien es verdad que -apostilla Cotarelo- el entremés de Quiñones se inspira en un cuento popular. Desde mi punto de vista, no se podrían descartar ciertas concomitancias relacionadas con la caracterización de tipos de la sociedad madrileña que se da entre los

sainetes de Quiñones de Benavente y los de Ramón de la Cruz. Porque hemos visto, a través del estudio de Cotarelo, que Quiñones describió diferentes tipos de la sociedad española: por ejemplo, al viejo casado con mujer moza, la marisabidilla (se podría entablar una relación de este tipo de personaje con las criadas que intervienen en los sainetes de Cruz), el marido flemático, los avaros, los doctores, los alcaldes, etc.

Considero muy importante el sainete *La bella madre*, verdadera muestra poética del nuevo sainete de Ramón de la Cruz, y muy en consonancia con la opinión de Mireille Coulon, cuando afirma que este sainete, en su introducción, expone una declaración de intenciones de Ramón de la Cruz, punto de partida de la transformación de sus sainetes, al abandonar la naturaleza farsesca del "entremés de cachiporra" para acercarse a la comedia de caracteres, e inspirándose no solo en las *petites pièces* de Molière sino también en el resto de la obra del comediógrafo francés.

En efecto, en esta tesis se ha analizado cómo Ramón de la Cruz incorpora temas novedosos en sus sainetes, basándose en argumentos de piezas de Molière, como por ejemplo el problema de la educación de la mujer y su falta de instrucción. Tal es el caso de *El espejo de los padres* en donde se replica el mismo tema y personajes que en *L'école des maris*. Al hilo de esta temática destacan también los siguientes sainetes de Cruz: *Las mujeres defendidas*, *La bella madre*, *La discreta y la boba* y *El no*.

En cuanto a la sátira contra los médicos, encontramos en el sainete *El médico de la locura* que no solo se desarrolla el tópico del falso doctor con el consiguiente desprestigio de toda la profesión médica, sino que el pseudo galeno va a realizar una crítica contra las costumbres y personajes perniciosos de su tiempo, como los petimetres y los abates. También en el sainete *La embarazada ridícula* un médico, Celedonio, asiste a la protagonista que padece de unos absurdos antojos. Celedonio recuerda mucho al personaje Filerin de *L'amour médecin* de Molière, un cínico que transgrede el código deontológico.

Un hito novedoso en los sainetes de Ramón de la Cruz es la relevancia que tiene en algunas piezas el personaje de las criadas, y me atrevería a decir que es un caso insólito en el antiguo entremés, claramente influido por aquellas comedias de Molière en las que estos personajes entrometidos tienen un gran protagonismo: Frosine, la criada de Harpagon en *L'avare*, Martine, en *Les femmes savantes*, etc. En efecto, estos personajes molierescos representan el antecedente del personaje de la criada del sainete *La falsa devota*.

Otro tema innovador que Ramón de la Cruz trata en sus sainetes es el de la avaricia, señalándose la influencia que *L'avare* de Molière tiene sobre el sainete *La avaricia castigada*. En cuanto al tópico de los celos también se ha constatado la ascendencia de *Le cocu imaginaire* del comediógrafo francés sobre el sainete *Los celos aparentes* de Cruz.

En los entremeses tradicionales, el motivo de los matrimonios desiguales era muy abundante. Sin embargo, entonces, la burla que allí se ejecutaba contra el viejo que "cortejaba a mujer joven" solo se percibía como un deseo ridículo e hilarante del personaje en cuestión, al que luego se le pagaba justamente siendo engañado por su cónyuge con un amante mucho más joven que él. En cambio, en los sainetes que he seleccionado de Ramón de la Cruz se destaca una censura y una intencionalidad moral de predicación a contraejemplo, acorde con las doctrinas neoclásicas de reformas de la moral y de las buenas costumbres de la época. Entre estos sainetes destacan: *El mal casado*, *Chirivitas el yesero*, *De tres ninguna*. Hay que remarcar de nuevo que Cruz tomó prestados de Molière el argumento y los personajes de estas piezas. Por ejemplo, el sainete *El estuche* recuerda mucho a *L'école des femmes*. En efecto, en ambas piezas el protagonista ha educado a su pupila/sobrina (en el caso del sainete) en un convento y, en la actualidad, la mantiene encerrada bajo la vigilancia de unos criados; sin embargo, un galán se burlará del viejo para arrebatársela y casarse con ella, argumento calcado de la comedia de Molière.

En relación con el marco teórico de la estética de la recepción de Jauss, esta teoría se circunscribe, y nos ayuda a enmarcar e interpretar la obra de Molière desde el punto de vista del lector / espectador y de su horizonte de expectativas. De la misma manera, se entienden los sainetes de Ramón de la Cruz como una recepción de la obra de Molière con sus adaptaciones al público de su teatro.

Pues bien, a raíz de mi estudio sobre la aplicación de las ideas estéticas de la recepción con la obra, tanto de Molière como de Ramón de la Cruz, esa dialéctica e interacción del público se encuentran canalizadas a través de la identificación que la gente experimentaba tras la representación de las comedias y los sainetes, como apunta Sala Valldaura. Y es, en definitiva, esa sensación del público al verse reflejado en los personajes y en las situaciones que allí se representaban, lo que provocará la reducción de la distancia estética. Es decir, el público de los teatros conocía de sobra la noción de género de las comedias por su asistencia frecuente al teatro. Por lo tanto, no les pudo producir tanta extrañeza, y, en consecuencia, asimilaron mejor los cambios a la hora de

asumir otro horizonte de expectativas, como en el caso de la *troupe* de Molière, al actuar con una mayor naturalidad, adoptando la prosa en lugar del verso, e integrando en sus espectáculos, a través del humor y la sátira social, a la mayor cantidad de público posible.

He querido ejemplarizar los postulados de la teoría de la estética de la recepción de Jauss en la comedia de Molière *La critique à "L'école des femmes"*, en donde su analiza el impacto que ha provocado en el público y en la sociedad su obra en general. En efecto, las escenas que se suceden se ambientan en un salón regentado por el personaje Uranie en donde se exponen las opiniones enfrentadas que se han generado a raíz de la representación de la comedia de Molière. En el salón debaten dos grupos de personajes. Por un lado, Climène, una preciosa, y un marqués, también un poeta trasnochado: todos ellos son representantes de un mundo caduco y retrógrado, y van a expresar su desdén por las opiniones del público popular, aquel que ocupa el lugar del *parterre* en el teatro, público que ha expresado con entusiasmo su adhesión a la comedia *L'école des femmes*, al verse reflejados e identificados en la representación. El otro bando está compuesto por Uranie y Élise, quienes defienden la comedia de Molière, además de Dorante, que va a abogar por el público del *parterre* manifestando que el buen sentido nada tiene que ver con el sitio que la gente ocupa en el teatro, y, por ende, del nivel económico y el estatus social. Dorante, *alter ego* de Molière concluye con estas palabras: "si las reglas no gustan, han de cambiarse".

También me ha parecido muy interesante analizar *L'impromptu de Versailles*, comedia de comediantes, en donde se demuestra claramente cómo Molière facilita esa conexión con el público en sus espectáculos. Se trata de hacer cómplice a la gente, a través de explicaciones sobre la intencionalidad de la obra, y sobre el motivo para elegir unos personajes en vez de otros. Existe también un punto de desplazamiento en cuanto al personaje gracioso de la comedia; ahora ya no es un personaje de extracción popular, como un criado, sino que la diana de la comicidad pasa a ser el marqués, otra hábil estrategia en la dramaturgia de Molière para granjearse el favor y la recepción del público.

Ramón de la Cruz imita también a su maestro porque actúa de manera análoga para atraer la atención del público hacia su obra. Quiero aquí recordar la opinión de Mireille Coulon en relación con la intencionalidad de los sainetes de costumbres teatrales de Cruz. En efecto, estas piezas son el vehículo de conexión del público con su obra, en donde los actores no representan a ningún personaje sino a sí mismos, logrando

de esta forma una gran empatía y verosimilitud con el auditorio, al hacerles partícipes de los problemas que aquejaban a las compañías, como fue la falta de suficientes sainetes por la gran demanda que de ellos existía.

Otro préstamo que Ramón de la Cruz adopta de las comedias de Molière es la exclusión de los personajes nobiliarios de sus sainetes, excepto el personaje del marqués que será especialmente ridiculizado.

En los tres sainetes de costumbres teatrales que he seleccionado de la obra de Ramón de la Cruz, *El pueblo quejoso, El poeta aburrido* y *Templos de amor y placer* se plantean las mismas cuestiones que hemos visto en *L'impromptu de Versailles*. En concreto, en *El pueblo quejoso* también se hace un repaso de los personajes que habitualmente aparecen en los sainetes: los abates, los petimetres, etc., para congraciarse con el público y explicar la puesta en escena de esos personajes. En el caso del primero de ellos, el abate, este personaje se va a quejar a don Justo, un poeta, y probable *alter ego* de Ramón de la Cruz. En efecto, el abate reprocha a don Justo lo malparado que queda en los sainetes, a lo que el poeta responde que es necesario porque el personaje del abate es objeto de ridículo en toda Europa (la misma respuesta que Molière dará a sus actores en *L'impromptu de Versailles* por incorporar siempre, en su caso, al personaje del marqués como objeto de mofa).

Otro aspecto que quiero comentar aquí es la aplicación de otro de los postulados de Jauss en su estética de la recepción: la función social de la literatura, función asumida tanto en la obra de Molière como en los sainetes de Ramón de la Cruz. Opino que esa función social, didáctica y pedagógica se va a realizar mediante el humor y la ridiculización de los personajes. Es decir, nuestros dos autores, objetos de esta tesis, postulan una instrucción mediante el contraejemplo, pero ayudándose siempre de personajes antagonistas que representan la virtud y el buen sentido. Retrotraigo aquí la aseveración de Sala Valldaura sobre la moralización del nuevo sainete de Cruz, quien transformó el entremés tradicional amoral en el sainete moral. Basándome en lo postulado por Sala Valldaura, he querido analizar en profundidad a esos personajes morales que existen tanto en la obra de Molière como en los sainetes de Cruz. En efecto, fijándose en el modelo de las comedias de Molière, Ramón de la Cruz busca un *alter ego* consiguiendo el efecto didáctico necesario en el público que asiste a sus representaciones; por otro lado, también se trataba de un imperativo para la renovación del teatro en el Setecientos en España. Esos personajes morales son, por ejemplo, Ariste, el hermano sensato de Sganarelle en *L'école des maris*, también, en *Les*

précieuses ridicules, Gorgibus, padre y tío de las preciosas, quien representa el sentido común frente a las extravagancias del preciosismo, Alceste *versus* Harpagon, la generosidad del primero, frente a la avaricia del segundo en *L'avare*, etc.

En efecto, en los sainetes de Ramón de la Cruz también existen esos personajes que simbolizan un comportamiento ejemplarizante frente a otro u otros personajes de reprochable conducta. El personaje Espejo (ya su nombre personifica su bonhomía) se puede considerar como el paradigma del personaje moralista en los sainetes de Cruz. Así, en *Las bellas vecinas* representa a un consejero inestimable; en *El simple discreto*, Espejo enseñará a su hijo los males de la sociedad de su tiempo. O cuando en el fin de fiesta *El prado por la noche* el personaje Espejo pronuncia sus amonestaciones contra el ambiente pernicioso del Prado.

Por último, quiero recordar aquí lo analizado en el capítulo sobre los desenlaces morales de los sainetes de Ramón de la Cruz, en donde se marca, no obstante, la diferencia con las comedias de Molière, como hemos visto, producto de la adaptación en la recepción de la obra de Molière. Buen ejemplo de ello lo encontramos en *El casamiento desigual, los Gutibambas y Mucibarrenas,* traducción de *George Dandin* de Molière. En efecto, en el sainete de Cruz aparece un nuevo personaje, Simón cuyo discurso final moralizante se distancia de las conclusiones del comediógrafo francés.

También vemos el final ejemplarizante del sainete *El Espejo de los padres*, en donde las hijas petimetras serán raptadas por sus amantes para el oprobio de su padre, que contrasta con el final inconcluso de la comedia de Molière.

En el capítulo dedicado a la música de los sainetes de Ramón de la Cruz, se ha ido constatando que, en todo el periplo de nuestro teatro, desde los Siglos de Oro hasta la primera mitad del XVIII, la música no ostentaba una relevancia funcional, salvo en el caso de la comedia nueva de Lope y sus seguidores. Por supuesto, en la zarzuela, música y libreto estaban al mismo nivel, coadyuvando al desarrollo del argumento de la pieza. Sin embargo, la música en los géneros menores no estaba integrada con el argumento de las piezas.

En los primeros años de la segunda mitad del dieciocho la zarzuela entra en decadencia, al tratarse solo de libretos traducidos de óperas francesas e italianas, respetándose también la música original, que, como hemos visto, no conseguía sintonizar con la idiosincrasia y las expectativas del público mayoritario que llenaba los teatros.

Se puede llegar a afirmar que Ramón de la Cruz fue el artífice del resurgimiento de la zarzuela en España en los primeros decenios de la segunda mitad del XVIII, al crear libretos originales sobre costumbres españolas. En efecto, este hito histórico se produjo en el año 1768, año del estreno de *Las segadoras de Vallecas*, con música de Antonio Rodríguez de Hita. Este compositor fue el primero que adaptó la particular naturaleza musical de la canción española a la música teatral, porque el receptor de ese producto nuevo musical es el pueblo de Madrid y no la corte madrileña, como opinaba el teórico musical Huertas Vázquez.

Estoy de acuerdo con la afirmación de Mireille Coulon cuando opina que esas zarzuelas de Ramón de la Cruz de inspiración más castiza influyeron en sus sainetes.

Otro elemento importante dentro de la música escénica del XVIII es la importancia de la danza y del baile. En efecto, los diferentes tipos de bailes funcionaban como una habilidad de los personajes que llega a caracterizarlos desde el punto de vista tipológico, como hemos comprobado al analizar muchos de los sainetes de Ramón en los que los personajes afrancesados danzaban minués y contradanzas, mientras que los más castizos bailaban fandangos y seguidillas. Sin olvidar la tonadilla, que inicialmente se insertaba en la acción dramática de los sainetes como un recurso musical, pero de forma accidental, sin integrarse estructuralmente con la pieza a la que acompañaba.

Hemos visto que, en relación con la música de los sainetes de Ramón de la Cruz, en una primera época las composiciones musicales acompañaban con profusión y de manera indiscriminada a la acción de las piezas, incluso hasta llegar a anular el argumento de estas. Para evitar esa invasión de música en sus sainetes, Cruz utilizó la tonadilla como pieza demarcatoria de los episodios musicales frente a la trama del sainete. Sin embargo, a partir del año 1769, como matizaba Coulon, la seguidilla remontará, superando la presencia de la tonadilla. En ese mismo periodo de tiempo, y, en concreto en 1768, año del estreno de *La presumida burlada*, la música abandona su significación de comparsa para transformarse en un elemento integrador dentro de la comedia dotado de funcionalidad dramática. Me inclino a pensar que bien podría haber sido Molière quien inspirase esa transformación musical de los sainetes de Cruz, a través de sus comedias *ballet*. En efecto, sabemos que don Ramón conocía sobradamente ese tipo de comedias, dado que la mayoría de sus traducciones de la obra de Molière pertenecen a ese género.

Resumo la significación de las comedias *ballet* como compilación integradora de tres disciplinas artísticas: libreto o texto literario, música y danza. Fue un género

refundado y adaptado por Molière (ya existía desde el teatro griego), y nacido de los descansos de un *ballet*. El comediógrafo francés utiliza la música y la danza como elementos dramáticos en sí mismos porque a través de ellos fustiga y elabora la sátira en sus comedias.

Generalmente, en todas las comedias *ballet* de Molière la estructura musical es siempre la misma: una primera introducción que, en muchas ocasiones, puede ser de naturaleza mitológica, y, a continuación y en general, para cerrar cada uno de los actos de los que se compone la comedia intermedios musicales en los que se incluyen *ballets*. El final de las piezas es musical también.

Se constata, tras el estudio realizado de las comedias *ballet* de Molière, que existe una unidad temática y argumental con la música y el baile y que los correlatos de índole musical desempeñan una función dramática que se traduce en el ridículo de los personajes objeto de la sátira. Tal es el caso del escarnio de los importunos en *Les fâcheux,* o de las damas desdeñosas en *La princesse d'Élide*, en *Psyché* y en *Les amants magnifiques*; así como también de la sátira médica, tanto en *L'amour médecin*, como en *Le malade imaginaire*; del rechazo a los celosos de *Le sicilien ou l'amour peintre* y, por último, en la mofa a los afanes de ascenso social y de nobleza de los personajes que interpretan las comedias ballets de *Monsieur* de *Pourceaugnac*, *Le bourgeois gentilhomme* y *La comtesse d'Escarbagnas*.

En relación con los fines de fiesta de Ramón de la Cruz, estos sainetes, como las comedias *ballet*, se representaban al final de un espectáculo destinado a funciones reales o privadas para luego pasar a los teatros públicos. Su estructura musical era similar a la de las comedias *ballet*, es decir se abría generalmente el fin de fiesta con una obertura musical, cerrándose con un epílogo también musical. Asimismo, a lo largo de todo el sainete tienen lugar variadas intervenciones musicales en base a las seguidillas, que son las composiciones de canto y baile preferidas por don Ramón. Como en el caso de las comedias *ballet*, la música se funde con la trama de los fines de fiesta sirviendo a la sátira de costumbres disipadas, como es el caso de *Los baños inútiles.* En efecto, como indica su mismo título, la gente que acudía a la ribera del río Manzanares, no era para bañarse placenteramente sino para concitarse allí galanes pretendientes, amantes y petimetres. El mismo asunto se censura en *La botillería*, en este caso el sitio que sirve de marco para encuentros tan censurados es el Prado.

Otro fin de fiesta que abunda en los nada ejemplares personajes que se concitan en el Prado es *El Prado por la noche* en donde la música colabora con la mordaz crítica

a los cortejos. También en el fin de fiesta *Las fiestas útiles y de repente* Ramón de la Cruz va a censurar a los perniciosos personajes de los abates y los petimetres y petimetras. A estas últimas se las critica por su indumentaria ridícula y su profusión de coloretes y pelucas. En este sainete existen hasta cinco intermedios musicales, con introducción y epílogo. Tal exuberancia musical coadyuva a la caracterización de los personajes. En efecto, los personajes afrancesados, objeto de la sátira, cantan y bailan minués, mientras que los majos y majas, que también intervienen en el fin de fiesta se decantan por las seguidillas. Al concluir del fin de fiesta la música obrará el milagro de unir a personajes tan irreconciliables.

En *Las gallegas celosas* la música va a redimir incluso al denostado personaje del sacristán, el donjuán por antonomasia de toda la historia del entremés. En este fin de fiesta, suya será la culpa de que todas las mujeres del pueblo, encandiladas por él, desdeñen a sus enamorados, para que, finalmente, gracias al amor de la hija del alcalde, logre su rehabilitación como un competente profesor del baile del bolero. De la misma manera, en *Los gitanos festivos* la habilidad musical innata de los protagonistas del fin de fiesta barre los prejuicios de la población contra ese grupo social, al integrarlos como intérpretes musicales en las fiestas del pueblo.

Algunos fines de fiesta no tienen ni prólogo ni final musical, como es el caso de *El caballero don Chisme*; no obstante, la música figura sobradamente en el sainete, y será el medio para desenmascarar al falso personaje del abate traidor y chismoso.

Los dos libritos es un fin de fiesta anómalo por la ausencia de números musicales, aunque al final del sainete se dice que "todos cantan y bailan", sin especificar ni el tipo de música ni el baile. También en él se ridiculiza a la protagonista a causa de su desafección y crueldad con los hombres, como ocurría en la comedia *ballet La princesse d'Élide*. Asimismo, el fin de fiesta *El no* carece de intervención musical, cuyo tema, como hemos visto, es la crítica a la educación de las mujeres.

En *La mañana de San Juan* la protagonista del fin de fiesta es la música y los músicos, en donde se pone de manifiesto los problemas pecuniarios de estos.

El médico de la locura sí posee episodios musicales y subyace en su trama la sátira médica, como ocurría en las comedias *ballet* de Molière *L'amour médecin* o *Le malade imaginaire*.

Tras la selección realizada de los fines de fiesta de Ramón de la Cruz y una vez analizadas, tanto las comedias *ballet* de Molière como los fines de fiesta de Ramón de la Cruz, se constatan abundantes paralelismos en la estructura musical de las piezas y en la

función que la música, los cantos y los bailes desempeñan en ambas obras. En efecto, la estructura de los sainetes y comedias *ballet* es similar en líneas generales: una primera introducción musical, un cierre, y, a lo largo de todas las piezas, episodios musicales de menor o mayor extensión, salvo algunas excepciones que he procurado mostrar.

Pero lo más importante es, a mi juicio, como se ha podido constatar en el análisis de los fines de fiesta de Ramón de la Cruz, que la música ya no obedece a un estricto adorno u ornato, como sí ocurría en el teatro breve musical precedente, el de los Siglos de Oro, y el de principios del XVIII. Y es que don Ramón de la Cruz, muy probablemente influenciado por la obra de Molière y sus comedias *ballet*, dota a los episodios musicales incluidos dentro de sus sainetes fin de fiesta de una función precisa y bien matizada.

CAPÍTULO X.- BIBLIOGRAFÍA FINAL

AA.VV., *El estado de la cuestión: Don Ramón de la Cruz*, 574, monográfico de *Ínsula*, octubre, Madrid, 1994

AA.VV., *Ramón de la Cruz en la Biblioteca Histórica Municipal. Materiales para su estudio*, Biblioteca Histórica Municipal, Madrid, 1996.

Aguilar Piñal, Francisco, "La polémica teatral de 1788", en *Historia y crítica de la literatura española*, IV, Francisco Rico (coord.), *Ilustración y Neoclasicismo*, Primer Suplemento, David T. Gies y Russell Sebold (dir.), Crítica, Barcelona, 1992, pp. 70-77.

Álvarez Barrientos, Joaquín/ Begoña Lolo Herranz (eds.), *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 2008.

Andioc, René y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña siglo del XVIII* (1709-1808), 2 vols., segunda edición, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2008.

Aragón, María Aurora, "Traducciones de obras francesas en La gaceta de Madrid (1790 y 1799)", en *Imágenes de Francia en las letras hispánicas. Estudios de literatura española y comparada*, Francisco Lafarga (ed.), Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, pp. 261-269.

Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Gredos, Madrid, 1965.

Bittoun-Debruyne, Nathalie, "*Petite pièce* y sainete" en *Teatro español del siglo XVIII*, Josep María Sala Valldaura (coord.), Universidad de Lleida, 1996, pp. 95-114.

Caballero Fernández-Rufete, Carmelo, "La música en el teatro clásico", en Historia del teatro español, J. Huerta Calvo (ed.), tomo I, Gredos, Madrid, 2003, pp. 677-715.

Carreras, Juan José, "De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad", en *La música española en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd, Juan José Carreras, José Máximo Leza (eds.,) Cambridge University Press, Madrid, 2000, pp. 19-28.

Cirot, Georges, "Une des imitations de Molière par Ramón de la Cruz, *Revue de Littérature Comparée*, III (1923), pp. 422-426.

Colección de sainetes sacados de varias comedias de J. B. Poquelin de Molière, Imprenta de D. José Espinosa, Segovia, 1820.

Cotarelo y Mori, Emilio, "Traductores castellanos de Molière", en *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, vol. I, Victoriano Suárez, Madrid, 1899, pp. 69-141.

— *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. *Ensayo biográfico y bibliográfico*, Imprenta de José Perales y Martínez, Madrid, 1899.

— *Colección de entremeses. Loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Marcelino Menéndez Pelayo (dir.) vol. I, ed. Bailly/Baillière, Madrid, 1911.

— (ed.) *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo I, Editorial Bailly/Baillière, Madrid, 1915.

— (ed.) *Sainetes de don Ramón de la Cruz: en su mayoría inéditos*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo II, Editorial Bailly/Baillière, Madrid, 1928.

— *Historia de la zarzuela*, *o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Tipografía de archivos, Olózaga, Madrid, 1934.

Coulon, Mireille "Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz", *Estudios escénicos*, 21 (1976) pp. 131-147.

— "Estudio preliminar", en *Ramón de la Cruz, Sainetes*, Josep María Sala Valldaura (ed.), Crítica, Barcelona, 1992.

— *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la* Cruz, Publications de l'Université de Pau, 1993.

— "De lo difícil que es devolverle al César de los saineteros lo que le pertenece", en *Teatro español del siglo XVIII*, Josep María Sala Valldaura (coord.), Universidad de Lleida, vol. I, 1996, pp. 265.288.

— "Música y sainetes. Ramón de la Cruz", en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo Herranz (eds.), CSIC, Madrid, 2008.

De la Cruz, Ramón, *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz, entre los Arcades Larisio,* 10 vols., Imprenta Real, Madrid, 1786-1791.

De la Cruz, Ramón, *Doce sainetes de Ramón de la Cruz*, Francisco José Gatti (ed.), colección dirigida por Francisco Rico, Labor, Barcelona, 1972.

De la Cruz, Ramón, *Sainetes de Ramón de la Cruz*, estudio preliminar y notas de Mireille Coulon, Taurus ediciones, SA, Madrid, 1985.

De la Cruz, Ramón, *Sainetes*, Josep María Sala Valldaura (ed.), Crítica, Barcelona, 1992.

De la Cruz, Ramón, *Sainetes,* Francisco Lafarga (ed.), Cátedra, Madrid, 2013.

Doménech Rico, Fernando, "El arte escénico en el siglo XVIII", en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 519-542.

Dowling, John, "Ramón de la Cruz, libretista de zarzuela", *Bulletin of Hispanic Studies*, 60-8 (1991), pp. 173-182.

Durán, Agustín, *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de D. Ramón de la Cruz*, 2 Vol., Yenes, Madrid, 1843.

Fernández Gómez, Juan, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Instituto Feijóo de estudios del siglo XVIII, Oviedo, 1993.

García Garrosa, María Jesús "Catalogación de traducciones de dramas franceses" en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Francisco Lafarga (ed.), Universitat de Lleida, 1997, pp. 295-324.

Gatti, José Francisco, "La fuente de *Inesilla de Pinto*", *Revista de Filología Hispánica*, V (1943), pp. 368-373.

— "Las fuentes literarias de dos sainetes de don Ramón de la Cruz", *Filología*, I (1949), pp. 59-67.

Hamilton, Arthur; "Ramón de la Cruz's Debt to Molière*"*, *Hispania* (California), IV (1921), pp. 101-113. Consultado el 4.3.2015 en American Association of Teachers of Spanish and Portuguese: http://www.jstor.org/stable/331642

— "Two Spanish Imitations of *Maître Patelin*", *Romanic Rewiew*, XXX (1939), pp. 340-344.

Herrera Navarro, Jerónimo, "Derechos del traductor de obras dramáticas del siglo XVIII" en *La traducción en España (1750-1830)*, Francisco Lafarga (ed.), *Lengua, Literatura, Cultura*, Universitat de Lleida, 1999, pp. 397-405.

— "Saineteros ilustrados", en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 801-816.

Huerta Calvo, Javier, "Ramón de la Cruz y la tradición del teatro cómico breve", en *Ínsula*, 574, *El estado de la cuestión: Don Ramón de la Cruz*, Madrid, octubre, 1994, pp. 12-13.

— *Antología del teatro breve español del siglo XVII*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999.

— *Historia del Teatro Español*, Javier Huerta Calvo (dir.) 2 vols., Gredos, Madrid, 2003.

—*Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008.

— "En la prehistoria del teatro breve", en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 121-138.

Huertas Vázquez, Eduardo, *El teatro musical español en el Madrid ilustrado*, ed. El Avapiés, Madrid, 1989.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception (para una estética de la recepción)*, éditions Gallimard, Paris, 1978.

Lafarga, Francisco "Ramón de la Cruz y el teatro europeo", *Ínsula*, *El estado de la cuestión: Don Ramón de la Cruz*, 574, octubre, Madrid, 1994, pp.13-14.

— "Sobre la fuente desconocida de *Zara*, sainete de Ramón de la Cruz, *Anuario de Filología* 3 (1977), pp. 361-371.

— "Ramón de la Cruz adaptador de Carmontelle", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*. *Sezione Romanza*, XXIV (1982), pp. 115-126.

— *Traducciones españolas del teatro francés 1700-1835*, Universidad de Barcelona, 1983.

— "Traducción y teatro en el siglo XVIII español", en *Historia y crítica de la literatura española*, IV, Francisco Rico (coord.), *Ilustración y Neoclasicismo*, Primer Suplemento, David T. Gies y Russell Sebold (dir.) Crítica, Barcelona, 1992, pp. 78-83.

— *La traducción en España (1750-1830) Lengua, Literatura, Cultura*, Universitat de Lleida, 1999.

Lafarga, Francisco y Luis Pegenaute, *Historia de la Traducción en España,* Ambos Mundos, Salamanca, 2004.

Leza Máximo, José, "El teatro musical" en *Historia del Teatro Español*, Javier Huerta Calvo (Dir.), II, Gredos, Madrid, 2003, pp. 1687-1709.

— "El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)", *Revista de Musicología*, XXXII, 2009, 2, pp. 503-546.

— *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, IV: *La música en el siglo XVIII*, Álvaro Torrente (dir.), Fondo de Cultura Económico, Madrid, 2014.

Lolo, Herranz, Begoña, "Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1760)", en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo Herranz (eds.), CSIC, Madrid, 2008, pp. 41-62.

Madroñal Durán, Abraham, "Quiñones de Benavente", en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 225-248.

Maestro, G. Jesús, *Crítica al pensamiento literario de Hans-Robert Jauss*: *la estética de la recepción reinterpretada desde el Materialismo Filológico como teoría de la literatura*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2010.

Martín Martínez, Rafael, "Los autores y las obras", en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 650-699.

Mayoral, José Antonio, *Estética de la Recepción, compilación de textos*, Arcolibros, Madrid, 1987.

Mazouer, Charles, *Molière et ses comédies-ballets*, Klincksieck, Paris, 1993.

— *L'apogée du classicisme* en *Le théâtre français de l'âge classique*, vol. II, Honoré Champion, París, 2010.

Molière, Œu*vres Complètes*, Georges Couton (dir.), éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2 vol., París, 1971.

Molière, Œ*uvres Complètes*, Georges Forestier (dir.), éditions Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2 vol., París, 2010.

Molière, *Tartufo o el impostor*, Mauro Armiño (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1994.

Molière, *Las preciosas ridículas / Las mujeres sabias*, Mauro Armiño (ed.), Cátedra, Madrid, 1995.

Molière, *Don Juan / El avaro*, Mauro Armiño (ed.), Espasa-Calpe, Madrid, 1998.

Molière, *La escuela de mujeres / La escuela de maridos*, Mauro Armiño (ed.), Cátedra, Madrid, 2014.

Montiano y Luyando, Agustín de, *Discurso sobre las Tragedias españolas*, José de Orga, Madrid, 1750-1753.

Martín Moreno, Antonio (dir.) *Historia de la música española* IV, Siglo XVIII, Alianza Editorial. s.a. Madrid, 1996.

Obras completas de Molière, recopilación, traducción, prólogo y notas explicativas de Julio Gómez de la Serna, Aguilar, Madrid, 1945.

Palacios Bernal, Concepción, "Acerca de dos traducciones de *L' Avare* de Molière en el siglo XIX", UCM, Madrid, 1997.
https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/THEL9797220153A/33838

Palacios Fernández, Emilio, "El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)", en *Historia del teatro en España*, tomo II, José María Díez Borque (dir.), Taurus, Madrid, 1988, pp. 57-345.

— "Las formas del teatro breve en el contexto de la función teatral en el siglo XVIII", en *Ínsula*, 574, *El estado de la cuestión: Don Ramón de la Cruz*, Madrid, octubre, 1994, pp. 15-16.

— "La teoría dramática", en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 547-585.

Presas, Adela, "No solo ópera. Interacciones generativas en la escena lírica de la segunda mitad del siglo XVIII", en *Cuadernos Dieciochistas*, 16 (2015), pp. 91-123.

Ríos, Juan Antonio, "Catalogación de traducciones de tragedias francesas" en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Francisco Lafarga (ed.), Universitat de Lleida, 1997, pp. 205-234.

Ruiz Álvarez, Rafael, "*El hipócrita* de Molière en la traducción de José Marchena", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2008: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-hipcrita-de-molire-en-la-traduccin-de-jos-marchena-1811-0/html/01d5d8ee-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_

Sala Valldaura, Joseph María, *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII: la Mueca de Talía*, Universidad de Lleida, 1994.

—*Teatro español del siglo XVIII*, Sala Valldaura (coord.), Universidad de Lleida, Vol. I y II, 1996.

— “El papel del abate en Ramón de la Cruz”, Sala Valldaura (ed.), en *Teatro español del siglo XVIII*, Universidad de Lleida, Vol. II, 1996, pp. 707-734.

— “Pablo Esteve, sainetero: *Despedido quien despide* y *El calderero y la vecindad*”, en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo Herranz (eds.), CSIC, Madrid, 2008, pp. 325-350.

— “Los autores y las obras: Ramón de la Cruz” en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Iberoamericana, Madrid, 2008, pp. 699-728).

Subirá Puig, José, “La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII”, *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 13 (1927), pp. 1-14.

— *Historia de la música teatral en España*. Labor, s.n., Barcelona, 1945.

Torrente, Álvaro, “La música en el teatro medieval y renacentista”, en *Historia del Teatro Español*, Javier Huerta Calvo (Dir.), I, Gredos, Madrid, 2003, pp. 269-299.

— “Del corral al coliseo”, en *Historia de la música en España e Hispanoamérica: La música en el siglo XVII*, Álvaro Torrente (ed.), vol. 3, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2016, pp. 321-432.

Urzainqui, Inmaculada, “Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor”, en *Traducción y adaptación cultural: España- Francia*, María Luisa Donaire, y Francisco Lafarga (eds.), Universidad de Oviedo, 1991, pp. 623-638.

Vilches de Frutos, María Francisca, “Los sainetes de don Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la ilustración”, *Segismundo, revista hispánica de teatro*, 18, 39-40 (1984), pp.: 173-193.

Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002.

ENLACES Web:

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Fondo bibliográfico con obras de Literatura, Historia, Ciencias, etc., de libre acceso. Incluye trabajos de investigación, catálogo en otras lenguas y bibliotecas del mundo. En la Sección de Literatura se incluye una página dedicada a don Ramón de la Cruz en donde se encuentra el catálogo de su obra, con la digitalización de muchos sainetes, su bibliografía, estudios sobre el autor, así como enlaces de interés:

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-falsa-devota-sainete-nuevo-para-once-personas--0/html/ff142b06-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html

Colección del Fondo Antiguo digitalizado por la Universidad de Oviedo. Archivos digitales. Patrimonio Bibliográfico Digitalizado.
http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/2740/1/1094137.pdf

Edición digitalizada del sainete *El caballero de Sigüenza* por la biblioteca de la Universidad de Oviedo:
http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/2740/1/1094137.pdf

El estuche, Colección de Manuscritos de la BHM en Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe, en Biblioteca digital *memoriademadrid* con multitud de digitalizaciones de partituras, manuscritos, y libros hasta el año 1957, organizados en colecciones y provenientes del Archivo de la Villa, la Biblioteca Histórica, la Hemeroteca Municipal, el Museo de Historia, la Biblioteca Musical y la Imprenta Municipal:
http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=115185

El médico extranjero, Colección de Manuscritos de la BHM en Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe, en Biblioteca digital *memoriademadrid* con multitud de digitalizaciones de partituras, manuscritos, y libros hasta el año 1957, organizados en colecciones y provenientes del Archivo de la Villa, la Biblioteca Histórica, la Hemeroteca Municipal, el Museo de Historia, la Biblioteca Musical y la Imprenta Municipal:
http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=115218

El juez de las letras, Colección de Manuscritos de la BHM en Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe, en Biblioteca digital *memoriademadrid* con multitud de digitalizaciones de partituras, manuscritos, y libros hasta el año 1957, organizados en colecciones y provenientes del Archivo de la Villa, la Biblioteca Histórica, la Hemeroteca Municipal, el Museo de Historia, la Biblioteca Musical y la Imprenta Municipal:
http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=115207

Los celos aparentes, Colección de Manuscritos de la BHM en el Archivo de comedias de los Teatros de la Cruz y del Príncipe, en Biblioteca digital *memoriademadrid* con multitud de digitalizaciones de partituras, manuscritos, y libros hasta el año 1957, organizados en colecciones y provenientes del Archivo de la Villa, la Biblioteca Histórica, la Hemeroteca Municipal, el Museo de Historia, la Biblioteca Musical y la Imprenta Municipal:

http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=108340&num_id=2&num_total=2

Manuscritos:

Los dos libritos, BHM, Tea 1-37-16

Las gallegas celosas, BHM, Tea 1-166-14 b.

Los gitanos festivos, BHM, Tea 1-166-19

La mañana de San Juan, BHM, Tea 1-165-33

Las provincias españolas unidas por el placer, BHM, Tea 1-184-11.

Los segadores festivos, BHM, Tea 11.7.

Templos de amor y placer, BHM, Tea 1-184-5.

ANEXO BIBLIOGRÁFICO

A continuación procedo a añadir en esta tesis la bibliografía sugerida y aconsejada por parte de uno de los evaluadores: José Máximo Leza. En los quince días que he tenido para corregir no me ha sido posible consultarla en su totalidad. En la medida de lo posible sí he consultado e integrado dentro de la tesis algunos estudios bastante valiosos referentes al papel de la música en el teatro. Esos textos sí están incluidos en su capítulo bibliográfico pertinente y en el capítulo final. He querido respetar la disposición bibliográfica del profesor Leza ordenada por áreas temáticas para así facilitar su consulta.

- **General sobre teatro, y géneros:**

Bobes Naves, María del Carmen (ed.), *Teoría del teatro*, Arco, Madrid, 1997.

Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, 2a ed. corregida y ampliada, Arco, Madrid, 1997.

Huerta Calvo, Javier, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Oro Viejo, Barcelona, 1995.

Kowzan, Tadeusz, *El signo y el teatro*, Arco Libros, Madrid, 1997.

Mauron, Charles, *Psicocrítica del género cómico*, Arco Libros, Madrid, 1998.

Profeti, Maria Grazia, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, La casa Usher, Florencia, 1994.

———, "Comedia aurea y ópera italiana" en *Proyección y significados del teatro clásico español: homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, José María Díez Borque, José Alcalá-Zamora (coords.), Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2004, pp. 109-122.

Spang, Kurt: *Teoría del Drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1991.

- **Sobre Molière y la comedia-*ballet*:**

Abraham, Claude, "On the structure of Moliere's comedies-ballets" Biblio 17, no. 19 (1984).

Auld, Louis, "The Unity of Molière's Comedy-Ballet: A Study of their Structure, Meanings and Values", PhD Dissertation: Bryn Mawr, 1968.

Chae, Donald, "Music, Festival, and Power in Louis XIV'S France: Court Divertissements and the Musical Construction of Sovereign Authority and Noble Identity, 1661-1674" PhD dissertation, The University of Chicago, 2003.

Fleck, Stephen, *Molière's Comedy-Ballets: A Dramatic an Musical Analysis*, PhD, Universidad de California, Davis, 1993.

———, *Music, Dance, and Laughter: Comic Creation in Molière's Comedy-Ballets*, París, 1995.

Frechter, Serena, *The King's men: Molière and Lully's comedies-ballets and the politics of patronage during the reign of Louis XIV*, 1661-1673, Thesis Master of arts, Baltimore, Maryland, 2018.

Gaines, James F., *Social Structures in Molière's Theater*, University Press, Columbus: Ohio State,1984.

Glasow, Thomas, “Molière, Lully, and the Comedy-Ballet.” PhD Dissertation, State University of New York at Buffalo, 1986.

Godfrey, Karen Mary, *Les comedies-ballets de Molière: genre de transition*, Master’s Thesis, Rice University, 1970.

Polsky, Zachary Samuel, "Moliere's Machines: Comedy, Narrative, and Politics." PhD Dissertation, University of California, Davis, 2002.

Powell, John, *Music and Theatre in France 1600-1680*, Oxford University Press New York, 2000.

Smith, Gretchen, *Molière’s Comédies-Ballets: Political Theatre for the Court of Louis XIV*, PhD, dissertation, Indiana University, 1995.

- **Sobre la música en el teatro en España en el siglo XVII:**

Álvarez Barrientos, Joaquín, “La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII”, en Cuadernos de Teatro Clásico 3 (1989), pp. 157-169.

Becker, Danièlle, “Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII”, en Actas del Congreso Internacional España en la Música de Occidente, Ministerio de cultura, Madrid, 1987, vol. 1, pp. 271-384.

Flórez, María Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, ICCMU, Madrid, 2006.

———, *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, Edition Reichenberger, Kassel, 2015.

Stein, Louise K., *Songs of Mortals, dialogues of the Gods. Music in the Seventeenth-Century Spanish Theater*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

———, “«Este nada dichoso género»: la zarzuela y sus convenciones”, en Ma. A. Virgili, G. Vega García-Luengos y C. Caballero (eds.), Actas del Congreso "Música y Literatura en España 1600-1750", V Centenario Tratado de Tordesillas, Valladolid, 1997, pp. 185-217.

- **Sobre la música en el teatro en España en el siglo XVIII:**

Angulo Egea, María y Labrador López de Azcona, Germán, “De la ópera a la zarzuela: los dramas jocosos de Carlo Goldoni adaptados a la escena española por

Luciano Comella", en *Estudios en torno a Goldoni*, Fundamentos, Valladolid, 2010, pp. 165-184.

Carreira, Xoán Manuel, "Ópera y ballet en los teatros públicos de la península Ibérica", en *La música en España en el siglo XVIII*, M. Boyd, J. J. Carreras y J. M. Leza (eds.), Cambridge University Press, Madrid, 2000, pp. 29-40.

Carreras, Juan José, "El baile en la ópera de corte de la primera mitad del siglo XVIII en España", en *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al Dramma*, ed., G. Morelli Leo S. Olschki Editore, Florencia, 1996(a), pp. 103-110.

———, "L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)", F. Lesure (ed.) en *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XIXe siècles*, Actes des Rencontres de Villecroze, 15 au 17 octobre 1998, Klincksieck, Académie Musicale de Villecroze, 2000, pp. 61-82.

———,«Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)», *Il Saggiatore Musicale*, vol. VIII, núm. 1, (2001), pp. 121-169. [Trabajo básico sobre algunas de las claves de la gestación de la musicología española como disciplina, con especial atención a las figuras de Felipe Pedrell e Higino Anglés].

Kleinertz, Rainer (ed), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Edition Kassel Reichenberger, Berlín 1996.

———,º*Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia, Zarzuela*, Edition Reichenberger, 2 vols. Kassel, 2003.

Labrador López de Azcona, Germán, "El ideal de la música española en la zarzuela de la Ilustración", en Cuadernos dieciochistas, 16 (2015), pp. 69-90.

Leza, José Máximo, "Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)" Artigrama, 12 (1996-1997), pp. 123-146.

———, "El teatro musical", en J. Huerta Calvo (ed.), Historia del teatro español, Madrid, Gredos, 2003, II, pp. 1687-1713.

Leza, José Máximo (ed.), "La música en el siglo XVIII", Vol. 4. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2014. Especialmente los siguientes capítulos "El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral", pp. 191-213; "'Al dulce estilo de la culta Italia': ópera italiana y zarzuela española", pp. 307-340; "La recepción del dramma giocoso y el teatro francés", pp. 399-429 y "La diversidad de los géneros escénicos en el fin de siglo", pp. 500-544.

Lolo, Begoña, “La tonadilla escénica, ese género maldito”, Revista de Musicología, 25/2 (2002), pp. 439-469.

Pessarrodona, Aurèlia, “Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII”, Recerca Musicològica XVI, 2006, pp. 17-63.

———, La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809). Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 2010.

Real Ramos, César y Alcalde Cuevas, Luis, “La tonadilla: un capítulo de la historia del espectáculo del siglo XVIII”, en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, ed., R. Kleinertz, Edition Reichenberger, Kassel y Berlín, 1996, pp.125-144.

Recasens Barberà, Albert, *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787). Contribución al estudio de la zarzuela madrileña hacia 1760-1770*, Tesis Doctoral, Université catholique de Louvain, 2001.

———, «Le comte d’Aranda et la zarzuela burlesca: stratégie culturelle éclairée et répertoire lyrique en Espagne vers 1770». Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, 2004, vol. 58, pp. 45-66.

Subirá, José, La tonadilla escénica, Real Academia Española, Tipografía de archivos, Olózaga, 3 vols., Madrid,1928-1930.

———, *Variadas versiones de libretos operísticos*, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC, Madrid, 1973.

- **Sobre el concepto de dramaturgia musical y su aplicación:**

Bianconi, Lorenzo (coord.), *La Drammaturgia Musicale*, Il Mulino, Bologna,1986.

Dahlhaus, Carl, "Drammaturgia dell'opera italiana" en *Storia dell'Opera italiana*, Parte II, I sistemi. Vol 6: Teorie e Tecniche. Immagini e Fantasmi, EDT., Torino, 1988, pp. 77-162.

Leza, José Máximo, “’Bellísimo Narciso’ y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramatúrgicas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII”, en J. J. Carreras y M. Á. Marín (eds.), *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Universidad de La Rioja, Logroño,2004, pp. 47-76.

_____, “Dramaturgia musical en la ópera Pompeo Magno in Armenia de Francisco J. García Fajer”, en Miguel Ángel Marín (ed.), *La ópera en el templo.*

Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer, Instituto de Estudios Riojanos, Institución Fernando el Católico, Logroño, 2010, pp. 59-96.

VV. AA., Varias contribuciones a la mesa redonda celebrada en el XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Madrid, 1992), titulada "Modelos españoles y franceses de dramaturgia en la ópera italiana de los siglos XVII y XVIII", coordinada por P. Fabbri, publicados en Revista de Musicología 16: 1 (1993), pp. 299-347.