

LA PARODIA EN EL TEATRO DE RAMÓN DE LA CRUZ

Salvador CRESPO MATELLÁN
(Universidad de Salamanca)

Aceptado: 5-II-2002.

RESUMEN: El artículo es un estudio del teatro paródico de Ramón de la Cruz, y comprende tres partes: en la primera se ofrece una clasificación de las parodias en tres grupos, atendiendo a diversos criterios; en la segunda se expone una descripción de los recursos paródicos más destacados de cada una de las obras pertenecientes a esos tres grupos; y en la tercera se señalan las características comunes más importantes de las obras paródicas de Ramón de la Cruz, así como el lugar que ocupa este tipo de obras dentro del conjunto de su teatro. **Palabras clave:** parodia dramática, sainete, siglo XVIII, tragedia neoclásica.

ABSTRACT: This article is a study of Ramón de la Cruz's parodic drama and consists of three parts. In the first part, a classification of the parodic plays into three groups is proposed following various criteria; in the second, a description is offered of the main parodic devices used in these plays; in the third, their principal common characteristics are pointed out, and de la Cruz's parodic work is placed in the wider context of his drama in general. **Keywords:** dramatic parody, sainete, 18th century, neoclassical tragedy.

Como he subrayado en otra ocasión,¹ toda parodia implica la presencia simultánea de dos planos entre los que existe discordancia o contraste. Estos dos planos son el texto² paródico, o *hipertexto*, y el texto parodiado, o *hipotexto*.³ Así pues, el texto paródico se construye sobre la base de otro u otros textos previamente existentes, que pueden ser incorporados más o menos fielmente, y que son los que constituyen ese segundo plano parodiado.

Si bien, a menudo, ese segundo plano parodiado suelen ser obras o textos concretos, pueden serlo también las convenciones de un género o de una escuela, una

¹ Vid. Crespo Matellán (1998).

² El término *texto* es usado en sentido amplio, y se refiere a un objeto semiótico, y no exclusivamente a un objeto lingüístico. Por consiguiente, es aplicable no sólo al texto escrito, sino también a la representación, ya que en ella se actualizan unos sentidos que hasta entonces sólo existían virtualmente en el texto escrito, e incluso pueden crearse otros nuevos.

³ Sobre los términos *hipertexto* e *hipotexto*, vid. Genette (1989: 14).

situación, un personaje, etc. Por consiguiente, cualquier elemento es susceptible de ser objeto de la parodia, la única condición es que sea percibida por el receptor (lector o espectador) la presencia del mismo, así como la discordancia entre los dos planos, en la que se basa el efecto paródico. Así pues, la existencia y el funcionamiento de la parodia como tal implican que ese segundo plano parodiado, que constituye el hipotexto, ha alcanzado un grado suficiente de difusión y es sobradamente conocido por el público. A este respecto, la parodia podría ser considerada, hasta cierto punto, como un índice de la popularidad que han tenido en cada época las diferentes obras, temas, motivos o géneros parodiados.

Después de esta necesaria y breve introducción, y sobre la base de los postulados que se exponen en ella, me ocuparé de la producción paródica de Ramón de la Cruz. Puesto que éste es, creo, el primer trabajo dedicado exclusivamente al estudio de esta importante vertiente de su teatro,⁴ en esta primera aproximación me centraré solamente en la clasificación de sus obras paródicas y en la descripción, sin pretensiones de exhaustividad, de los recursos más destacados, obviando, en la medida de lo posible, cualquier otro tipo de análisis o de consideración.

Como es bien sabido, la parodia dramática del siglo XVIII viene precedida por una rica y fecunda tradición en el género, como vienen a confirmarlo las numerosas comedias burlescas y entremeses paródicos del teatro barroco.⁵ Esta rica tradición influyó considerablemente, sin duda, en Ramón de la Cruz, que fue el más importante autor de parodias. También pudieron servirle como modelo⁶ las representaciones burlescas del teatro popular italiano, y el teatro de «foire» francés de la época, en el que se parodiaban todas las obras de éxito, de los cuales era un buen conocedor.

Las obras paródicas de Ramón de la Cruz se pueden clasificar en tres grupos:

El primero estaría constituido por aquellas que parodian no una obra o un asunto concretos, sino las convenciones, las situaciones y los recursos tópicos de un género determinado, como, por ejemplo, entre otros, la tragedia o el drama heroico. Este grupo es el más importante, y a él pertenecen las mejores parodias de Ramón de la Cruz. En él se incluyen las siguientes obras: *Manolo* (1769), *Manolo (2ª parte)* (1791), *El marido sofocado* (1774), *Los bandos del Avapiés* y *La venganza del Zurdillo* (1776), y *El muñuelo* (1792).

El segundo grupo lo constituyen aquellas obras que parodian una obra o un asunto concretos. A él pertenecen *Inesilla la de Pinto* (1770), en la que se parodia la leyenda de Inés de Castro, que ya había sido llevada al teatro por diversos autores, y *Zara* (publicada, póstumamente, en 1813, pero, al parecer, escrita bastantes años antes⁷), cuyo título remite a la tragedia *Zaïre*, de Voltaire.

⁴ McClelland (1970), en los capítulos octavo y noveno de su documentada obra, dedicados a la parodia en la segunda mitad del siglo XVIII, además de ofrecer una detallada relación de las parodias pertenecientes a ese período, presta una atención destacada a las de Ramón de la Cruz.

⁵ Vid. Crespo Matellán (1979: 17-54).

⁶ Vid. McClelland (1970: 274-75).

⁷ Cotarelo (1899: 144) afirma que la compuso «no mucho después» que *Inesilla la de Pinto*.

El tercer grupo lo forman obras que, sin ser enteramente parodias, contienen pasajes o situaciones que son claramente paródicos. Este es el caso de las tituladas *La comedia de Maravillas* (1766), *La despedida de los cómicos* (1770), *La comedia de Valmojado* (1772), y *Soriano loco* (1772).

El sainete *Manolo* es la más famosa y la primera parodia que estrenó Ramón de la Cruz, en el año 1769. En ella parodia las situaciones y los recursos típicos de la tragedia y del drama heroico. Al comienzo de una edición de esta obra que apareció en 1784, Ramón de la Cruz decía que su fin no era «ridiculizar las buenas y arregladas tragedias [...] sino el ignorado, presumido e impertinente modo con que algunos han querido introducir la declamación»,⁸ sin embargo, es evidente que la sátira no afecta sólo a la declamación sino que alcanza a las convenciones más importantes del género, como apunta Cotarelo (1899: 142-43), cuando dice que «la crítica del *Manolo* va contra todo el género trágico, especialmente contra el tono enfático y campanudo que dominaba en las imitaciones de la tragedia francesa».

Consciente de la novedad de la obra y del efecto y las críticas que podía suscitar su aparición, en un momento en que se estaba desarrollando una intensa polémica entre los reformadores, partidarios de la tragedia neoclásica al estilo francés, y los defensores del teatro español tradicional, Ramón de la Cruz hizo preceder su representación de una *Introducción a la tragedia ridícula de Manolo*, en la cual explicaba y justificaba la obra. En esta *Introducción*, por boca de Chinica, gracioso de la compañía de Ponce, presenta humorísticamente el argumento de la obra como una respuesta al llamamiento de los neoclásicos, que abogaban por la creación de una tragedia nacional, con personajes y asuntos de la historia de España, y no sólo de la de Grecia o Roma. Asimismo justifica el carácter burlesco de la misma porque supone una novedad que ha de agradar al público. Veamos el fragmento en el que Chinica, portavoz de Ramón de la Cruz, dialoga con Ponce, «autor» de la compañía:⁹

CHINICA

Yo no he de hacer cosa alguna
hasta hacer una tragedia.

PONCE

¿Y la supieras tú hacer?

CHINICA

Y no sólo sabré hacerla,
sino escribirla. Y quizá
la traigo en la faltriquera.

PONCE

¿Y es original?

CHINICA

En todo.

PONCE

¿Y es caso de Roma o Grecia?

⁸ Vid. Cotarelo (1899: 143, nota 2).

⁹ Las cifras que figuran entre paréntesis al final de cada cita indican la página de la edición utilizada. Vid. las referencias bibliográficas finales, en las que se indica a qué ediciones corresponden los textos que hemos manejado.

CHINICA

¿Pues qué? ¿Faltan en Madrid
 asuntos para tragedias,
 habiendo maridos pobres
 y mujeres petimetras,
 para exponer caracteres
 de compasión; tantas viejas
 para inspirar el terror;
 tantas Justas providencias
 que animen a la virtud;
 y para que se aborrezca
 el vicio, un Antón Martín,
 predicando penitencia?
 ¿Qué país del universo
 ofrece en todas materias
 más héroes; ni en qué país
 hay tantas civiles guerras
 como aquí, que hay pretensiones,
 primos, cuñados y suegras?

PONCE

Vaya; ¿y cómo la intitulas?

CHINICA

*El Manolillo: tragedia
 para reír y sainete
 para llorar. (219-20)*

En las palabras de Chinica se alude a la función catártica y al valor didáctico que, según la poética clasicista, debía tener la tragedia: provocar la compasión y el horror en el espectador, y fomentar el amor a la virtud y la aversión al vicio.¹⁰

Después de esta *Introducción* se representaba el *Manolo*, «tragedia para reír o sainete para llorar», en un acto, en la que se desarrolla una acción en la que los que intervienen no son «reyes, príncipes y personajes de gran calidad», como indicaba Luzán en su *Poética*, sino personajes vulgares del barrio de Lavapiés. Estos personajes son: El Tío Matute, tabernero, marido de La Tía Chiripa, castañera; La Remilgada, hija del Tío Matute y amante Mediodiente; Manolo, hijo de la Tía Chiripa, ex presidiario, y ex amante de La Potajera; y Sabastián, esterero, confidente de todos. Además hay «comparsas de verduleras, aguadores, pillos y muchachos», que vienen a ser un equivalente del coro de la tragedia clásica. Como puede observarse, los nombres y las ocupaciones de los personajes ponen ya de manifiesto su baja condición social. Estos personajes se ven envueltos en una compleja tragedia que culmina cuando Mediodiente mata a Manolo, el protagonista, de un navajazo. La muerte de Manolo, en la penúltima escena, seguida de la muerte injustificada de casi todos los demás personajes, constituye un claro remedo burlesco de la catástrofe, que era el desenlace convencio-

¹⁰ Así, en la *Poética*, Luzán define la tragedia como «una representación dramática de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de éstas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder» (1974: 290).

nal de la tragedia.

Además de la mencionada degradación de los personajes, un recurso fundamental de la reducción paródica es la mezcla indiscriminada, en el lenguaje, del estilo elevado y solemne, típico de la tragedia, y el vulgar, propio de la condición social de los personajes. Mediante este recurso, se destruyen los principios de verosimilitud, y de propiedad, o decoro, que los tratadistas de Poética señalaban como fundamentales en la tragedia. Asimismo, este recurso, que comporta una ruptura de la coherencia del texto y, por tanto, la presencia de diversas isotopías que contrastan entre sí, es uno de los ingredientes que en mayor medida contribuyen a la profunda comicidad de la obra.

El estilo elevado y solemne se manifiesta en diversos aspectos, por ejemplo:

—En la métrica, en el empleo de un tipo de verso, el endecasílabo, que es el metro propio del género trágico o heroico.

—En el empleo de determinados recursos retóricos como paralelismos, interrogaciones y exclamaciones retóricas, apóstrofes, etc.

—En el empleo de apelativos y formas de tratamiento, que contrastan con la condición de los personajes. Así, Sabastián llama a la Tía Chiripa «princesa» (226); Mediodiente se dirige a la Remilgada con los poéticos apelativos de «divina Remilgada» (230) y «dueño mío» (231), Manolo, al encontrarse con su madre, la Tía Chiripa, exclama solemnemente «¡Señora y madre mía!» (237), y la Remilgada se dirige a su padre, el tío Matute, llamándolo «gran señor» (241).

En cuanto al estilo vulgar, se pone de manifiesto sobre todo en la gran abundancia de vulgarismos, tanto fónicos como léxicos y sintácticos, que salpican toda la obra. Los ejemplos son muy numerosos: *dempués*, *c'agarro*, *dende*, *sastifación*, *Madril*, *probez* (proezas), *madrasta*, *patos* (pactos), *aspeto*, *ajuera* (afuera), *dende* (desde), *Hespicio*, *presillo* (presidio), *afetos* (afectos), *heroicidá*, *nenguno*, *naide*, etc.; «para servirte en lo que *te se* ofrezca» (247); «por un tris» (225); 'mollera' (cabeza), etc.

Un ejemplo magistral de esa fusión de lo elevado y lo vulgar lo constituye la escena del encuentro entre Manolo y su madre, la Tía Chiripa, en la que la comicidad surge de la combinación de elementos entre los que se da un marcado contraste. Las palabras que se dirigen son las siguientes:

TÍA CHIRIPA
¡Manolillo!
MANOLO
¡Señora y madre mía!
Dejad que imprima en la manaza bella
el dulce beso de mi sucia boca. (237)

Gran parte de los aspectos mencionados se hallan cumplidamente representados en el relato que, en la escena VIII, hace el protagonista, Manolo, de la historia de su vida. Al mismo tiempo, ese relato constituye un remedo paródico de lo que se conoce como relación, que era un procedimiento, fuertemente convencionalizado desde el teatro barroco, para dar información sobre la vida de un personaje o sobre acontecimientos no presentados directamente en escena. En la relación de Manolo se juega constantemente con la ambivalencia y el doble sentido, presentando como si fueran gestas heroicas sus correrías como malhechor y sus posteriores andanzas como presi-

diario:

SABASTIÁN

Cuenta de tu jornada y tus proezas
el cómo, por menor o por arrobas.

MANOLO

Fue, señores, en fin, de esta manera.
No refiero los méritos antiguos
que me adquirieron en mi edad primera
la común opinión; paso en silencio
las pedradas que di, las faltriqueras
que asalté y los pañuelos de tabaco
con que llené mi casa de banderas,
y voy, sin reparar en accidentes,
a la sustancia de la dependencia.
Dempués que del Palacio de Provincia
en público salí con la cadena,
rodeado del ejército de pillos,
a ocupar de los moros las fronteras,
en bien penosas y contadas marchas,
sulcando ríos y pisando tierras,
llegamos a Algeciras, dende donde,
llenas de aire las tripas y las velas,
del viento protegido y de las ondas,
los muros saludé de la gran Ceuta.
No bien pisé la arena de sus playas,
cuando en tropel salió, si no en hileras,
toda la guarnición a recibirnos,
con su gobernador en medio de ella.
Encaróse conmigo y preguntóme:
«¿Quién eres?» Y al oír que mi respuesta
sólo fue: «Soy Manolo», dijo serio:
«Por tu fama conozco ya tus prendas.»
Dende aquel mismo instante, en los diez años
no ha habido expedición en que no fuera
yo el primerito. ¡Qué servicios hice!
Yo levanté murallas; de la arena
limpié los fosos; amasé cal viva;
rompí mil picas; descubrí canteras,
y en las noches y ratos más ociosos,
mataba mis contrarios treinta a treinta.

TÍO MATUTE

¿Todos moros?

MANOLO

Nenguno era cristiano,
pues que de sangre humana se alimentan.
En fin; de mis pequeños enemigos
vencida la porfía y la caterva
me vuelvo a reposar al patrio suelo;
aunque, según el brío que me alienta,
poco me satisface esta jornada,
y sólo juzgo que salí de Ceuta
para correr después las demás cortes,
Peñón, Orán, Melilla y Aljucenas.

(239-40)

Las alusiones a la comedia heroica y militar, del tipo de las que aparecen en la relación de Manolo, son abundantes a lo largo de la obra. Así, Sabastián, al ver llegar al Tío Matute acompañado de los clientes de su taberna, le dice a la Tía Chiripa: «Moderaos, princesa, / pues, si no me equivoco, el tío Matute / con su gente y sus armas ya se acerca» (226). Y el Tío Matute se dirige a su comparsa de clientes llamándolos «Escuadrón de valientes parroquianos» (226). Y la acción de bajar a la bodega a buscar vino se presenta como si fuera una expedición militar en este diálogo entre la Remilgada, el Tío Matute y la Tía Chiripa:

REMILGADA

La llave me entregad de la bodega,
que el jarro se acabó de vino tinto.

TÍO MATUTE

Yo tengo capitanes de experiencia
y de robusta espalda que manejen
mejor los cubos y subirle puedan.

TÍA CHIRIPA

Para esa expedición fuera más útil
que no faltase tu persona axcelsa,
no equivoquen el vino veterano. (230)

Mediante todos estos recursos mencionados, y otros que veremos más adelante, se caricaturizan en la obra las convenciones, los elementos y los motivos más característicos del teatro serio de la época, que eran, por tanto, sobradamente conocidos por el público. Así, el motivo del honor halla eco burlesco en la obra: la Potajera se siente deshonrada porque Manolo no quiere casarse con ella al regresar de presidio, y en un diálogo con el Tío Matute exclama: «Mi honor valía más de cien ducados»; a lo que replica el Tío Matute: «Ya te contentarás con dos pesetas» (243).

La situación tan frecuente del teatro de la época, en la que un personaje expresa, generalmente en forma de soliloquio, los sentimientos y pensamientos encontrados, la lucha interior que suscita en él un determinado asunto, hasta llevarlo a un clímax de reflexión y de contemplación de su propia irresolución —del tipo del «ser o no ser» de Hamlet—, se halla magistralmente parodiada en el siguiente parlamento de Mediodiente:

Aquí me llama amor; aquí mi gloria.
¿Dónde está mi valor? Mas, mi fineza,
¿Adonde está también? ¡Oh injustos hados!
¡Qué de afetos contrarios me rodean! (245)

Ante estas palabras de Mediodiente, hace Manolo el siguiente comentario en un aparte: «¡Cómo exprime el cornudo las pasiones!» (245).

Este aparte de Manolo, en el que alude al parlamento con el que Mediodiente expresa el conflicto interior de sentimientos y pensamientos contrapuestos, nos conduce a otro aspecto destacado de la obra, que contribuye de forma relevante a producir el efecto burlesco, y que es uno de los ingredientes de la comicidad de la misma. Se trata de las abundantes referencias metateatrales, que provocan una destrucción de la

ilusión referencial, y ponen al descubierto el artificio, recordándole al espectador que lo que sucede en el escenario no es verdad, sino simplemente un juego, que lo que está contemplando es teatro.

Así, al final de la escena V, Sabastián hace una alusión satírica, en un soliloquio, a la famosa regla de las tres unidades de la tragedia (de acción, de tiempo y de lugar), que se justificaba en aras de la verosimilitud. Dice Sabastián:

Pero Manolo viene; ¡santos cielos!
aquí del interés de la tragedia;
y porque nunca la ilusión se trunque,
influya Apolo la unidad, centena,
el millar, el millón; y si es preciso,
toda la tabla de contar entera. (234)

Otro ejemplo interesante lo hallamos cuando, en la escena IX, el Tío Matute les dice a los demás personajes que se hallan en escena con él lo que tienen que hacer para interpretar bien la situación, ante la cual hace Manolo un comentario elogioso. Dice así:

TÍO MATUTE
¡Cielos, que escucho! Aquí de mi prudencia.
(Haced vosotros gestos, entretanto
que yo me pongo así como el que piensa)
(Pausa)

MANOLO
¡Qué bella escena muda! (242)

Aquí, por tanto, además de hacer alusión a esas situaciones típicas en las que aparece en escena un personaje sumido en profunda reflexión, se hace un ingenioso remedo paródico de las mismas.

Y las dos últimas escenas, en las que tiene lugar el desenlace, son una caricatura de los desenlaces convencionales de la tragedia, salpicadas de referencias metateatrales más o menos explícitas. Veamos el texto concreto:

MANOLO
¡Ay de mí! ¡Muerto soy!
MEDIODIENTE
Me alegro mucho.

REMILGADA
Ya respirar podemos.
TÍA CHIRIPA
¿Quién se queja?

TÍO MATUTE
No te asustes; no es más de que a tu hijo
le atravesaron la tetilla izquierda.

MANOLO
Yo muero... No hay remedio ¡Ah, madre mía!
Aquesto fue mi sino... Las estrellas...
Yo debía morir en alto puesto,
según la heroicidad de mis empresas;

¡pero qué hemos de hacer? No quiso el cielo.
 Me moriré, y después tendré pacencia.
 Ya no veo los bultos... aunque veo
 las horribles visiones que me cercan.
 ¡Ah, tirano! ¡Ah, perjura! ¡Ay, madre mía!...
 Ya caigo... ya me tengo... vaya de ésta. (Cae.)

TÍA CHIRIPA

¡Ay, hijo de mi vida! ¡Para esto
 tantos años lloré tu triste ausencia!
 ¡Ojalá que murieses en la plaza,
 que, al fin, era mejor que en la plazuela!
 Pero aguarda, que voy a acompañarte,
 para servirte en lo que te se ofrezca.
 ¡Oh, Manolo, el mejor de los mortales!
 ¿Cómo sin ti es posible que viviera
 tu triste madre? ¡Ay! ¡Allá va eso! (Cae.)

TÍO MATUTE

Aguárdate, mujer, y no te mueras...
 Ya murió, y yo también quiero morirme,
 por no hacer duelo ni pagar esequias. (Cae.)

REMILGADA

¡Ay, padre mío!

MEDIODIENTE

Escúchame.

REMILGADA

No puedo,
 que me voy a morir a toda prisa. (Cae.)

POTAJERA

Y yo también, pues se murió Manolo,
 a llamar al doctor me voy derecha,
 y a meterme en la cama bien mullida,
 que me quiero morir con conveniencia. (246-247)

Las palabras de Manolo antes de caer muerto aluden, por una parte, a la muerte del héroe trágico como designio del destino, destino que, como buen héroe trágico, acepta, aunque no está muy de acuerdo con él; y por otra parte aluden a la forma de representar ese tipo de situaciones, y adquieren pleno sentido en la representación, acompañando a los exagerados gestos con los que, sin duda, sería presentada en escena esa situación. Aquí Ramón de la Cruz, para conseguir el efecto cómico-paródico, lo único que hace es, además de introducir las citadas alusiones, acentuar aún más la teatralidad de una situación que en el teatro serio ya tenía bastante de artificioso, de tal manera que ese paso de lo sublime a lo ridículo, que se da en la parodia, es una posibilidad latente que Ramón de la Cruz sabe inteligentemente aprovechar. Para comprobar esto basta cotejar esas palabras de Manolo con las que pronuncia el protagonista de *Bayaceto*, de Racine, en la traducción del propio Ramón de la Cruz:

No puedo más... O, aliento, no me faltes,
 porque el último acento que pronuncie,
 sea otro oprobio más para irritarle.

...

... Asteria

Yo voy ... tú quedas ...

... las mortales
ansias me ahogan ... ya la voz me falta¹¹.

Después de la teatral muerte de Manolo, siguen las muertes completamente gratuitas y no menos teatrales de otros personajes, acompañadas asimismo de alusiones metateatrales y explicaciones ridículas que determinan la intensa comicidad de la situación, que culmina en la escena última con el diálogo entre Sabastián y Mediodiente, en el que éste último alude a cómo las convenciones de la tragedia exigen que mueran todos, excepto el personaje encargado de exponer ante el público la lección moral que se desprende de la obra. Y es el propio Mediodiente el que pronuncia la sentencia final de la obra, que no es congruente con el contenido de la misma. Veámoslo:

ESCENA ÚLTIMA

(SABASTIÁN, MEDIODIENTE, *las comparsas y los difuntos*)

SABASTIÁN

Nosotros, ¿nos morimos o qué hacemos?

MEDIODIENTE

Amigos, ¿es tragedia o no es tragedia?

Es preciso morir, y sólo deben
perdonarle la vida los poetas
al que tenga la cara más adusta
para decir la última sentencia.

SABASTIÁN

Pues dila tú, y haz cuenta que yo he muerto
de risa.

MEDIODIENTE

Voy allá. ¿De qué aprovechan
todos vuestros afanes, jornaleros,
y pasar las semanas con miseria,
si después los domingos o los lunes
disipáis el jornal en la taberna?

(*Cae el telón y se da fin*) (248)

Con todo ello se satirizan tanto los desenlaces típicos de las tragedias, en los que se daba una excesiva acumulación de muertes, no siempre suficientemente justificadas, como la función didáctica que se atribuía al género.

Pero la obra no tiene un carácter exclusivamente paródico. Para Ramón de la Cruz la parodia era una forma más de conseguir uno de los objetivos fundamentales que para él tenía el teatro, que era el de entretener y divertir al público. Un público cuya actitud y cuyos gustos conocía perfectamente. De ahí que en sus obras paródicas los elementos burlescos o satíricos, propiamente dichos, se den mezclados con otros muchos que son simplemente cómicos o humorísticos. Un ejemplo que ilustra perfectamente lo que estamos diciendo lo constituye el diálogo entre la Remilgada y su

¹¹ Recogidas en McClelland (1970: 287).

padre, el Tío Matute, al final de la escena VIII, que da lugar a una situación sumamente cómica, como consecuencia de la incongruencia entre la réplica de la Remilgada y el comentario subsiguiente del Tío Matute. Veámosla:

TÍO MATUTE (*A la Remilgada*)

Habla a tu esposo.

REMILGADA

Gran señor, no quiero.

TÍO MATUTE

¡Qué gracia, qué humildad y qué obediencia! (241)

Todos los aspectos que hemos estudiado ponen de manifiesto dos cosas:

—En primer lugar, el profundo conocimiento que tenía Ramón de la Cruz de los diferentes géneros dramáticos. Esto no es extraño si se tiene en cuenta que, bien como creador, bien como traductor o adaptador, los había cultivado prácticamente todos.

—En segundo lugar, su extraordinario dominio de la técnica teatral, que se refleja en su asombrosa habilidad para crear situaciones cómicas, su sentido de conjunto y su refinada sensibilidad.

Todo esto es lo que explica que el *Manolo* sea considerado como un excelente ejemplo de parodia dramática, Cotarelo (1899: 376) llega a decir que es «una de las mejores que se han presentado en los teatros».

En el año 1791, como consecuencia sin duda del gran éxito que había tenido el *Manolo*, se publicó en Madrid *El Manolo, segunda parte*, «sainete o tragedia burlesca», cuya atribución a Ramón de la Cruz no es completamente segura. Pero el estilo y el hecho de que el propio autor no la desautorizara, la hacen bastante plausible. Al igual que el *Manolo* original, también esta 2ª parte está en versos endecasílabos. El argumento es que Juan Pateta, hijo de Manolo, desafía a Mediamuela, hijo de Mediodiente, y, paralelamente a como sucedía en la obra original, Juan Pateta recibe por la espalda un navajazo de Mediamuela. Intervienen también otros personajes como La Tuerta, La Ojazos, El Tío Alifonso, zapatero, Manolo, embajador de Juan Pateta ante Mediamuela, y un Alguacil. El desarrollo, las situaciones y los recursos son muy similares a los del *Manolo* original, pero el desenlace es muy diferente. Aquí no hay muertes en escena, solamente Juan Pateta es herido a traición, y los dos contendientes que intervienen en la riña son detenidos por la justicia. La obra se cierra con la siguiente sentencia moral, en relación con la riña, pronunciada por el Tío Alifonso, que pone de manifiesto el tono claramente didáctico y moralizante de esta 2ª parte:

Mortal, huye de riñas; mira, cuerdo,
que este es el paradero de pendencias:
si te matan, acabas malamente;
si matas, a la horca es tu carrera;
lo mejor de los dados, no jugarlos;
este es proverbio y la mejor sentencia. (60)

El muñuelo, «tragedia por mal nombre», se representó en febrero de 1792, en la misma función que *La comedia nueva*, de Leandro Fernández de Moratín, aunque, en opinión de McClelland (1970: 300-301), fue escrita con bastante anterioridad a esa

fecha. Los personajes que intervienen en ella son: Curra, lavandera, Pepa, frutera, Pizpierno y Roñas, presidiarios, y hermanos respectivos de las anteriores, el Zaque y el Mudo, majos del barrio, un Alcalde de Barrio, una castañera, un monaguillo y dos alguaciles. La situación trágica se produce porque Pizpierno y Roñas, que son amigos y van a ser cuñados, se ven fatalmente obligados a pelear entre sí, al enterarse, por boca de Zaque, de que, en el curso de una pelea por un buñuelo (de ahí el título del sainete), la Curra le levantó las faldas a la Pepa, y la azotó.

El efecto cómico se produce, sobre todo, por el contraste entre la trivialidad del asunto, y lo ampuloso de los artificios retóricos con los que se expone, que son los característicos del género trágico. Al igual que en el *Manolo*, el verso que se utiliza es el endecasílabo. Los tópicos y los recursos más frecuentes de ese género trágico encuentran su apropiado remedo paródico en este sainete. Para no ser excesivamente prolijos recogeremos sólo unos pocos ejemplos que ilustran perfectamente lo que hemos señalado. Así, como apunta también McClelland (1970: 302-303), hay escenas de encuentro, remedo de las de las tragedias, en las que, con un tono solemne, se dan entre los personajes los consabidos saludos y las preguntas más banales, como en el siguiente ejemplo, que corresponde al momento en que Pizpierno se encuentra con el Mudo y el Zaque:

PIZPIERNO
 ¿Mudo? ¿Zaque?
 mis ilustres antiguos camaradas,
 dadme muchos abrazos y decidme
 cómo va de salud, bolsillo y majas.
 MUDO (*Con desdén*)
 Yo así, así.
 ZAQUE
 Yo tan gordo como siempre.
 PIZPIERNO
 ¿Y cómo va el oficio?
 ZAQUE
 No se gana
 para fumar. Tú sí que vienes güeno.
 PIZPIERNO
 No hay en el mundo tierra más templada
 que el África. (518)

O escenas en las que abundan los apóstrofes y exclamaciones del tipo de los que
 ran utilizados profusamente en la comedia sentimental o lacrimosa:

ROÑAS
 ¡Pepa!
 PIZPIERNO
 ¡Curra!
 CURRA
 ¡Pizpierno!
 PEPA
 ¡Hermano mío!
 ZAQUE
 ¡Espectáculo triste!

MUDO

¡Hora menguada! (524)

Y no falta tampoco la consabida relación en la que Zaque hace una narración minuciosa de la riña entre la Pepa y la Curra, con detalles que van siendo cada vez más escabrosos, lo que hace que Pizpierno, con un tono grandilocuente, le pida que los omita, y haga un expresivo comentario lamentando las consecuencias de la citada riña:

¡Qué imagen representas
a mi ilusión tan formidable! Tapa...
corre el velo al discurso, no profane
tu lengua y labio, lo que no profanan
el sol dorado ni la luna llena. (520)

A diferencia de lo que sucede en el *Manolo*, en esta obra el final es feliz, de comedia, con concierto de boda entre Curra y Roñas, y Pepa y Pizpierno, y con unas referencias metateatrales en que se justifica este final feliz:

PIZPIERNO

¿Concluyó la tragedia?

PEPA

No, hasta tanto
que os mudéis de ropa, y os lavéis las caras.

ROÑAS

Vámonos a lavar, y despejado
el teatro de gente sanguinaria,
sustituya la alegre, y finalice
con un par de boleras resaladas.

PIZPIERNO

Y disipe el terror de la tragedia
el rasgueado placer de las guitarras. (526)

*Los bandos del Avapiés y La venganza del Zurdillo*¹² se estrenó en febrero de 1776. El argumento consiste en que El Zurdillo, majo del barrio del Barquillo, recibe una soberana paliza por galantear a La Zaina, maja del barrio de Lavapiés. Por ello, decide tomarse la revancha y, acompañado por los de su barrio, acude a Lavapiés con el propósito de llevar a cabo una venganza ejemplar. Se entabla entre los dos bandos rivales una verdadera batalla campal, y cuando El Zurdillo está a punto de matar al Tío Mandinga, padre de La Zaina, ésta se interpone y le pide al Zurdillo que no lo mate y que renuncie, a cambio de su amor, a consumir la venganza, y perdone a los de Lavapiés, a lo que él accede, con lo que la obra termina con un final feliz.

Según Gatti (1972: 20), esta obra «parodia las comedias españolas que desarrollaron el tema de las rivalidades y odios de las nobles familias y de los infelices amores de sus hijos; cabe pensar en *Castelvines y Monteses*, de Lope de Vega, o *Los bandos*

¹² Gatti, en su edición, incluye este sainete con el título de *Los bandos de Lavapiés o La venganza del Zurdillo*, y justifica en nota la preferencia de *Lavapiés* frente a *Avapiés*, que es la forma que figura en la edición que hemos utilizado. Vid. Gatti (1972: 242-43).

de Verona, de Rojas Zorrilla, y quizá en *Los bandos del Sena*, del mismo Lope». Pero ese tema central sirve de pretexto para tratar en clave burlesca muchos de los recursos y de las situaciones típicos del teatro de la época, y en especial de un tipo de obras, las comedias heroicas y militares, que tenían una gran aceptación entre el público, debido sobre todo a su espectacularidad, ya que en ellas aparecían en escena ejércitos, castillos, desfiles, batallas, armas, barcos, etc.

La reducción o deformación paródica se realiza mediante la degradación de la categoría social de los personajes y lo que ésta lleva consigo. Así, los dos ejércitos que intervienen en la batalla no están formados por valerosos soldados, sino por los habitantes de los barrios del Barquillo y Lavapiés, «pobremente vestidos», que llevan como armas «palos y navajas». Y los «heroicos» capitanes de estos dos ejércitos son, respectivamente, El Zurdillo, Canillejas, El Zancudo, Marrajo, la Gangosa, la Tiñosa y la Zunga, por el del Barquillo, y el Tío Mandinga, Cachivache, Perdulario, La Pelumbres o Pelundris, y La Zaina, por el de Lavapiés, majos todos ellos, cuyos nombres reflejan ya la categoría y el carácter de estos personajes.

El efecto cómico surge, sobre todo, del contraste entre la naturaleza de los personajes y el lenguaje que emplean, en el que se mezclan las fórmulas retóricas solemnes y el tono altisonante, propios de la comedia heroica seria, con expresiones vulgares; así como de la incongruencia entre los términos utilizados y los referentes designados con ellos. Ilustran perfectamente lo que hemos dicho las palabras con que La Pelundris y Canillejas convocan a los habitantes del Barquillo:

PELUNDRIS

Nobles, heroicas matronas,
que en este grande imisferio,
ya morcillas rellenando,
ya taránganas friyendo,
abastecéis a Madrid,
suspended por un momento
las haciendas en que estáis,
sean de honra u de provecho,
y venid a este lugar
a enderezar un entuerto.
Noble Gangosa... Gallarda
Tiñosilla, Zunga, extremo
de valor, y en fin, toitas
las que habitáis en su centro.

CANILLEJAS

Grandes, invencibles héroes,
que en los ejércitos diestros
de borrachera, rapiña,
gatería y vituperio,
fatigáis las faltriqueras,
las tabernas y los juegos,
venid a escuchar el modo
de vengar nuestro desprecio.
Envidiable Pelanchón;
Marrajo temido y fiero;
inimitable Zancudo,
y demás que sois modelo

de virtudes, venid todos
para que escuchéis mis ecos... (291-292)

Así como la arenga y las instrucciones que pronuncia El Zurdillo antes de comenzar la batalla campal entre ambos bandos:

ZURDILLO

¡Amazonas valerosas,
noble escuadrón de guerreros,
mueran estos enemigos!
Esa casa de frontero,
es donde vive la Zaina,
y de esa casa salieron
los motores del agravio,
tanto mío como vuestro.

CANILLEJAS

¡Matemos la casa!

ZURDILLO

No:

matemos los que están dentro.

TODOS

¡Mueran todos! (295)

La parodia alcanza también a convenciones, recursos o motivos que no son exclusivos de la comedia heroica, sino que son comunes a distintos tipos de obras, y cuentan con una larga tradición. Así, un recurso muy frecuente desde el teatro barroco para dar información sobre la vida de un personaje o sobre acontecimientos no presentados directamente en escena, consiste en ponerla en boca de un personaje que la expone en lo que se conoce como relación. Pues bien, en *Los bandos del Avapiés*, Ramón de la Cruz pone en boca de El Zurdillo, el protagonista, una relación en la que cuenta los episodios más importantes de su vida y los acontecimientos que le llevaron a recibir la paliza con la que comienza la obra, y que es la que provoca la venganza. El efecto burlesco surge aquí porque, como en el *Manolo*, presenta como heroicas hazañas y como méritos hechos que no lo son, como haber estado en presidio y haber sido castigado y expuesto a la vergüenza pública por robar. Y ese relato se hace en un tono solemne y con un estilo elevado que contrastan vivamente con la naturaleza vulgar y la trivialidad de lo representado, como puede comprobarse ya desde los primeros versos, que recogemos a continuación:

Ya sabéis soy el Zurdillo,
que por mis valientes hechos
he ido a los cuatro presillos
solo a visitar sus templos.
Que las espaldas también
me vesitó el regimiento,
tratándome a la baqueta
por ser ligero de dedos.
Que en Madril en un borrico
he dado muchos paseos,
y otras mucha aventuras

que se dejan al silencio. [...] (292)

Otro motivo típico del teatro tradicional, el de la honra, es también convenientemente parodiado en la obra, al ponerlo en boca de unos personajes cuya condición social excluía la posesión de la misma. Así, en su relación, El Zurdillo hace referencia a la honra para justificar la venganza: «para más desprecio nuestro / me trajeron hasta aquí, / donde sin honra me veo, / como para restaurarla / no me deis el favor vuestro» (293). Y la Zunga relaciona honra y hacienda en unas palabras que recuerdan, entre otras, las de Pedro Crespo en *El alcalde de Zalamea*, de Calderón:

ZUNGA

Morcilla, aceite y cazuelas,
todo abandonado dejo
para ver lo que nos quieres;
porque en lances como estos,
aunque una pierda su hacienda,
la honra ha de ser lo primero. (292)

Además de los recursos que hemos enumerado, hay asimismo otros, que, aunque no son propiamente paródicos, contribuyen también a destruir la tensión dramática y a producir la comicidad. Uno de ellos consiste en introducir situaciones en las que se da un marcado contraste entre el comportamiento o el lenguaje de los personajes y el contexto en que se dan. Por ejemplo, al comienzo, cuando la Pelundris y Canillejas descubren al Zurdillo atado de pies y manos, y con el rostro ensangrentado, se entabla entre ellos el siguiente diálogo, incongruente con el contexto dramático en que se produce:

CANILLEJAS

¿Quién eres?

ZURDILLO

¡Soy el demonio!

CANILLEJAS

Pues hijo, vete al infierno.

ZURDILLO

¡Que no pueda levantarme!

CANILLEJAS

Es difícil, pues yo creo,
desde que cayó el demonio,
que a levantarse no ha vuelto.

ZURDILLO

¡Válgame Dios!

PELUNDRIS

¡A Dios llama!

¡Demonio es de buen ejemplo!

¿Quién eres?

ZURDILLO

Soy el furor,
la ira, la rabia, el veneno
del invencible Barquillo;
que aunque ultrajado me veo,
soy el valiente Zurdillo

conocido por mis hechos.

CANILLEJAS

¡Los valientes y el buen vino
siempre se acabaron presto! (291)

Una situación semejante se da cuando El Zurdillo se halla a punto de matar al Tío Mandinga, que está caído en el suelo. Se produce el siguiente diálogo entre ambos:

MANDINGA

¿Ha llegado ya mi hora?

ZURDILLO

No, que aún no se matan cerdos.

MANDINGA

Pues di, ¿qué he de hacer?

ZURDILLO

Vivir

hasta que te caigas muerto. (296)

Otra situación de este tipo se produce cuando, ante las lágrimas de la Zaina, el supuestamente feroz e implacable Zurdillo exclama en un aparte: «¡Cielos, que la Zaina llora! / ¡Maldito sea mi genio, / que en llorando una muger, / al instante hago pucheros!» (298).

A conseguir la comicidad contribuye en gran medida también otro recurso que suele ser frecuente en este tipo de teatro. Se trata de los juegos con el lenguaje: dobles sentidos, juegos de palabras, empleo de frases hechas, refranes y frases proverbiales, etc. Además de los que se dan en los ejemplos mostrados, hay muchos otros a lo largo de la obra. Por ejemplo, se juega con el sentido literal y el figurado de la expresión «estar ciego» en este diálogo entre Marrajo y El Zurdillo:

MARRAJO

¡De cólera estamos ciegos!

ZURDILLO

Pues así veréis mejor
a vuestros pies los trofeos. (293)

En el siguiente ejemplo se juega con el nombre del barrio, Lavapiés, para, mediante un zeugma, hacer una ingeniosa referencia a la venganza: El Tío Mandinga le pregunta al Zurdillo: «¿Qué queréis en Lavapiés?», a lo que el Zurdillo responde: «Lavar con sangre los nuestros» (295).

Todos estos recursos que he mencionado, que sirven para destruir la tensión dramática y producir un intenso efecto cómico, hacen que esta obra sea, después de *Manolo*, la mejor parodia de Ramón de la Cruz.

Dentro de este primer grupo, *El marido sofocado*, «tragedia burlesca en un acto», constituye un caso aparte por dos motivos, porque la acción no transcurre al aire libre, en la calle o en una plaza de un barrio, como en las otras obras, sino en una «sala bien amueblada de una casa particular de Madrid» (42), y porque los protagonistas no son de baja condición social. Esto ya se pone de manifiesto en los nombres de los personajes, que son los siguientes: Doña Lucrecia, petimetra; Don Juan Bueno, su marido;

Don Zoilo, abogado, su amigo; una Criada; Paquito, page; Comparsa de maridos; y Comparsa de cortejos. A diferencia de los otros sainetes, donde los personajes principales son designados, en su mayoría, por medio de fórmulas pertenecientes al estilo popular o vulgar, como hipocorísticos (Manolo, Pepa, Curra), o apodos (Remilgada, Potajera, Mediodiente, Mudo, Roñas, etc.), precedidos del artículo definido, en éste son designados por medio del nombre propio, precedido por la forma de tratamiento 'Don' o 'Doña', lo cual refleja la diferente categoría social de los mismos. Consecuentemente con ello, en este sainete los personajes no emplean vulgarismos, y, por lo tanto, no se da el contraste entre el estilo elevado y el vulgar, que hemos visto en los otros sainetes.

El marido sofocado se estrenó en 1774, y es la historia de un marido, Don Juan Bueno, que es una especie de mártir de la vida conyugal,¹³ que, arruinado y agobiado («sofocado») por las deudas producidas por el despilfarro y las caprichos de su petimetra mujer, Doña Lucrecia, toma la trágica decisión de morirse. La obra, compuesta en versos endecasílabos, es, sobre todo, una parodia de la retórica grandilocuente de las tragedias neoclásicas. Como apunta McClelland (1970: 320), en ella Ramón de la Cruz ha captado perfectamente la nota de desgarró de la dicción neoclásica, la corrección formal de la expresión, la contención y elegancia de la sintaxis, y la estudiada repetición, que se presta al énfasis en la declamación. Un ejemplo que ilustra perfectamente esto son las palabras que, en la escena II, Don Zoilo le dirige a Don Juan intentando reconfortarlo:

ZOILO

¿Vos infeliz? ¿Vos débil? ¡Ah, qué propio
es de los Escipiones y Alejandro
la modestia, y desprecio de sí mismos!
¿Vos infeliz, don Juan, siendo casado
con una dama tan gallarda moza,
de tanto rumbo, y tales ringo rangos,
dama de tal talento y tanto gusto,
que a quemarse el archivo de los diablos,
nos pudiera formar código nuevo
de tocador, visitas y saraos?
¿Vos débil? permitidme que os desmienta.
¿Débil vos, que de asombros y de espanto
llenáis a los maridos más gigantes,
más prudentes y más acomodados?
¡Vos débil, siendo Atlante de esta casa,
en cuyos ricos muebles brilla el fausto,
en cuyas mesas reina la abundancia,
y en cuyos trajes ven recopilados
la admiración, el arte y los ingenios
de los propios artífices y estraños! [...] (43)

El efecto cómico-burlesco surge, sobre todo, por el contraste entre la naturaleza

¹³ El apellido «Bueno» resulta bastante sintomático al respecto.

trivial del asunto y el tono altisonante y ampuloso con el que es expuesto, así como por la presencia de contenidos heterogéneos e incongruentes entre sí, que destruyen la coherencia semántica del texto. Esto vendría subrayado además por una declamación enfática acompañada de una gesticulación deliberadamente exagerada, para acentuar el carácter ridículo, destruir la tensión dramática y poner al descubierto la ficción. A esto último contribuyen asimismo las abundantes referencias metateatrales que salpican el texto. Ejemplos de todo esto se hallan en la escena última:

JUAN

Llamo a la muerte,
y no quiere venir, quizá temblando
que la dé mi mujer de bofetadas:
¿para cuándo, setiembre, para cuándo
se hicieron tus enginas, tus postemas,
tus tabardillos y tus arrebatos
de la sangre y humores subalternos?
¿Corazón, dónde estás que no te hallo
para pelarte vivo? Mas parece
que ya en el pecho está revoloteando.
Ya parece que sube... pero baja.
Mas ya subió del todo, y ya tomando
más fuerzas para dar el postrer vuelo,
le siento en el gaznate atravesado.
Ya me voy a morir... de aquí a un poquito.
Ya saliste de maulas, dueño amado:
ahora al fin, quedas bien, que quedas viuda,
y con todo tu dote malgastado.
Pero parece que esto va de veras...
¡Sopla, como me aprieta este zapato!
Quien no tiene de qué hacer testamento,
no necesita de testamentarios.
Solo una manda dejo... ya la vista
flaquea... para ejemplo... ya me caigo...

(A Don ZOILO)

Cuidad, amigo, pues, que en mi sepulcro
no se ponga más letra ni epitafio
que...

ZOILO

¿Qué? breve, decid.

JUAN

¿Breve? ¿os parece,
amigo, que yo puedo girar largo?

ZOILO

¿Qué?

JUAN

Por una mujer soberbia y loca,
aquí yace un marido sofocado. (Cae)

ZOILO

Como no pongan otro, será fácil
con muchos en Madrid equivocarlo.

LUCRECIA

¡Qué hombre! ¡ni aun morir supo con gracia!

TODOS

¡Qué tragedia!

CRIADA

¡Qué lástima de amo! [...]

ZOILO

Enterremos al muerto, y a los vivos
escarmiente su boda, y su epitafio. (49-50)

Dentro del segundo grupo que hemos establecido, el de las parodias de una obra o de un asunto concretos, la más importante y conocida es *Inesilla la de Pinto*. Esta obra, en un acto y en versos octosílabos, se estrenó a principios de 1770. Es una adaptación libre de la obra titulada *Agnès de Chaillot*, de 1723, de los franceses Legrand y Dominique, que parodiaba la tragedia de Houdart de la Motte titulada *Inés de Castro*, según McClelland (1970: 305-306), quien, después de señalar que es difícil determinar si *Inesilla la de Pinto* fue realmente escrita antes que el *Manolo* o no, y, por tanto, si la idea inicial de parodiar la tragedia le vino a Ramón de la Cruz de Francia, en donde había sido popular desde los primeros años del siglo, formula la hipótesis de que, si bien en un primer momento Ramón de la Cruz se inspiró, tal vez, en la moda de las parodias francesas para escribir él mismo una original, el *Manolo*, después, animado por el éxito de este sainete, se habría dedicado también a adaptar aquellas obras que le habían llamado particularmente la atención, como la *Agnès de Chaillot*, entre otras.

Para realizar la parodia, Ramón de la Cruz somete los elementos de la historia de los trágicos amores entre Inés de Castro y D. Pedro de Portugal (que era sobradamente conocida por el público por haber sido tratada en múltiples obras, entre las que destaca *Reinar después de morir*, de Luis Vélez de Guevara) a un sistemático proceso de degradación, que afecta sobre todo a la condición de los personajes. El rey D. Alfonso, de Portugal, y su hijo D. Pedro, se convierten en el sainete en el Alcalde de Pinto y su hijo Hermenegildo, el cual está casado en secreto con Inés, que trabaja como criada en la casa, con la que tiene cuatro hijos. El conflicto surge porque Hermenegildo desobedece a su padre y se niega a cumplir el compromiso, que éste había contraído con el alcalde de Vallecas, de que se casaría con su hija y única heredera, Quiteria Pérez de Zamarramala. Ante el rigor del alcalde, que encierra a su hijo en la bodega y convoca concejo para decidir qué castigo le ha de aplicar por su desobediencia, Inés, acompañada de sus cuatro hijos, se presenta ante él, le informa de que está casada con Hermenegildo, y solicita el perdón para ambos. Ante la presencia de los nietos, el alcalde se enternece y concede el perdón solicitado. Al igual que en la leyenda, aquí también muere Inés, pero con la diferencia de que muere de gozo por haber obtenido el perdón, y de que es una muerte fingida, pues «resucita» con el olor de una botella de rosoli que le acerca el Regidor.

Este desenlace constituye uno de los pasajes más ingeniosos de la obra, por la acumulación de recursos empleados en él. Veámoslo:

INÉS

¡Ay, señor! que al repentino
gozo de ver que merezca
vuestro perdón, no hallo más
arbitrio que caerme muerta (Cae)

ALCALDESA *Sale*

Marido, si no se pone
remedio a esta desvergüenza,
tu hijo va a destruir
todo el lugar.

ALCALDE

No temas;
que antes juzgo que por él
su población será eterna.

ALCALDESA

Si es cólica.

ALCALDE

Si fue flato.

HERMENEGILDO

No es sino mi miseria,
mi desgracia e infortunio
desolación y tragedia.
¡Ay, Inés del alma mía!
¿cómo vivo si estás muerta?
Pero aquí traigo navaja,
aguárdate, y ¡zas!...

REGIDOR

Espera,
que aquí traigo yo rosoli,
y quizá puede que vuelva
al olorcillo.

HERMENEGILDO

Si muere,
desde Pinto hasta Vallecas
millones de luminarias
han de alumbrar sus exequias.

INÉS

¿Quién me restituye aliento?

ALCALDE

Toma toda la botella,
que a trueque de que tú vivas
no importa que te la bebas. (638)

Aquí se puede comprobar que a Ramón de la Cruz lo que le interesaba sobre todo era la comicidad, el juego teatral, y que la parodia le ofrecía una oportunidad más de ejercitar su portentosa habilidad para crear situaciones cómicas, poniendo en juego un magistral dominio de todos los resortes dramáticos, y un profundo conocimiento de la técnica teatral.

Otra situación que refleja la habilidad en la utilización de diferentes recursos es la que se da cuando Inés se presenta ante el Alcalde acompañada por sus cuatro hijos. En el plano escénico, el efecto cómico surge del hecho de que, como se apunta en la acotación, los papeles de los niños han de ser representados por los actores más altos, con lo que se produce un contraste que por sí mismo ya convierte la situación en risible. Dice así la acotación: «Sale INÉS con cuatro NIÑOS, que serán los más altos de la compañía» (637). En el plano textual el efecto se produce por la incongruencia de la última frase de la intervención de Inés con relación al resto, que resulta imprevisible, y hace que se aproxime al disparate, y convierta una situación potencialmente seria en ridícula. Las palabras de Inés son éstas

¡Ven, familia desolada!,
 ¡venid, oh huérfanas prendas
 del amor más desgraciado!,
 y echados a las escelsas
 plantas del invicto abuelo,
 pedid que perdone a vuestra
 madre inocente, y que os dé
 cuatro cuartos para peras. (638)

Los ejemplos similares son abundantes a lo largo de la obra. Así, el Alcalde utiliza el apelativo «Padres conscriptos» (637) para dirigirse a los payos del concejo, a los que inmediatamente antes ha calificado indirectamente de animales. Asimismo resulta incongruente la réplica que Hermenegildo da a Inés ante la amenaza de castigo que pesa sobre ella:

Inés,
 mientras yo viva, no temas;
 ahora, en muriéndome yo,
 si te acogotan, paciencia. (636)

Zara es otra de las parodias incluidas en este grupo. El título recuerda la tragedia de Voltaire, *Zaïre*, lo que hizo pensar a algunos críticos, como Cotarelo, que era una parodia de la misma o de sus traducciones castellanas.¹⁴ Sin embargo, según Francisco Lafarga (1990: 49), es traducción «casi literal» de una obrita de Carmontelle titulada *Alménorade*. En cualquier caso, en ella se parodia el ciclo de la tragedia oriental o exótica iniciado por la obra de Voltaire, y continuado por otros autores.¹⁵

Esta «tragedia nueva en menos de un acto» (419), en versos endecasílabos, se publicó en 1788, y no se tienen noticias sobre su estreno, si es que se representó alguna vez. La acción transcurre en un marco oriental, en «un salón de un gran palacio» (420), y los personajes son El Sultán; Zara, princesa griega; Orcanor, general turco; Elmira, confidenta de Zara; Hasán, confidente del sultán; Osmín, confidente de Orcanor, y Un Apuntador.

El argumento es muy sencillo: el Sultán, indignado al verse rechazado por Zara, que está enamorada de Orcanor, intenta vengarse matándolos, pero en dos ocasiones lo impide el Apuntador que sale a escena a indicarle al Sultán que aún no tiene que 'acerlo. Entonces el Sultán, molesto por estas intervenciones, a quien termina matando; al propio apuntador, que, antes de morir, expone cuál es la moraleja que se puede sacar, con lo que acaba la obra.

Esta obra tiene poco de parodia, pues ni los personajes ni los diálogos resultan en sí mismos excesivamente ridículos o disparatados, lo burlesco y la comicidad surgen de la puesta al descubierto del artificio, y de la destrucción de la ficción, por medio de las abundantes referencias metateatrales. Por ejemplo, en la escena I, el Sultán le

¹⁴ Así, en 1765 fue traducida por Francisco Postigo, con el título de *Combates de amor y ley*; y en 1784 García de la Huerta hizo otra versión con el título de *Xaira*.

¹⁵ Por ello, podría figurar también dentro del primer grupo.

reprocha a Hasán que hable demasiado, ya que eso no corresponde a su papel de confidente, con estas palabras:

Eres muy tonto.
A mí me toca hablar, a ti el silencio
para escuchar, midiendo la distancia
que va de un confidente a un consejero. (422)

Por otra parte, la irrupción del Apuntador en escena, en el mundo de la ficción, además de crear una situación cómicamente insólita, sirve para destruir la ilusión de realidad y recordar al espectador que lo que sucede en escena no es real, sino sólo una representación. Constituye por tanto un recurso para acentuar la teatralidad, llegando incluso, como consecuencia de esas referencias a la representación dentro de la propia representación, a lo que Pavis (1984: 471-72) llama la *reteatralización*. Veamos el fragmento:

SULTÁN
¿Cómo tú aliento tienes de burlarme? (A ZARA)
¿Tú tienes boca para hablar tan recio (A ORCANOR)
en mi presencia? No penséis, ingratos,
en abusar ya más de mi buen genio;
y del justo furor que me arrebató
morirás al impulso... (A ORCANOR.)
(Sale el APUNTADOR.)

APUNTADOR
Que no es eso.

SULTÁN
Pues muera Zara.
APUNTADOR
Ni eso tampoco.

SULTÁN
Yo tengo de matar a uno lo menos
para calificar nuestra tragedia.

APUNTADOR
Eso es al fin.

SULTÁN
¿Pues para qué lo has puesto
en este lance de tu pluma y mano?

APUNTADOR
Porque me atreví a hacer lo que no entiendo.

SULTÁN
Mira el papel.

APUNTADOR
Al fin es cuando matas.

SULTÁN
Pues te mataré a ti y acabaremos. (Le da dos veces)
Toma, para que otra vez no solicites
siendo aprendiz hablar como maestro.

APUNTADOR
Muerto soy.

ZARA
No le des.
APUNTADOR

A buena hora,
y ya voy a expirar. Amigos... ¡Pero
si a cuantos buscan sin inteligencia
de sus obligaciones los empleos
los mataran, qué pocos, qué distintos
fueran los pretendientes para ellos,
y con qué humanidad y qué pureza
se aplicarían a su desempeño! (*Cae*)

HASÁN

Ya se murió.

SULTÁN

No importa: dentro hay vino
capaz de hacer resucitar un muerto. (430-432)

El tercer grupo está constituido por aquellos sainetes que, sin ser completamente paródicos, contienen algunos pasajes o situaciones que sí lo son. Por lo general son sainetes cuyo argumento tiene que ver con el mundo del teatro. Ello da pie al fenómeno del teatro dentro del teatro, ya que, al tener como argumento los ensayos, las representaciones caseras o de aficionados, las presentaciones o las despedidas de las compañías, etc., se produce con frecuencia un curioso y divertido juego dialéctico entre actor y personaje, que hace que las situaciones adquieran un carácter marcadamente burlesco.

En el titulado *Soriano loco*, que se representó, según Cotarelo, a comienzos de la temporada teatral de 1772, Cristóbal Soriano, gracioso de la compañía de Ribera, pierde el juicio ante el elevado número de papeles que tiene que aprender, sale a escena cuando sus compañeros estaban ya vestidos para representar un sainete titulado *La diversidad de trajes*, y habla con cada uno de ellos como si fuera el personaje que representa el traje; así, al actor Merino, que va vestido de francés, le habla en esa lengua; con Polonia Rochel, que lleva un traje de pastora, entabla un diálogo que remeda los de las comedias de pastores; a Josefa Figueras, que va vestida de «dama a la antigua» la toma por el personaje clásico de Briseida¹⁶ y pretende abrazarla, lo que provoca un ataque de celos en su marido, el actor Mariano de la Rosa, que estaba vestido «de griego o turco», quien trata de impedirlo amenazándole, pero Soriano se dirige a él para reprocharle su reacción tomándole por Agamenón, empleando el tono enfático propio de la tragedia. Esto crea una divertida y ambigua situación, que pone de manifiesto el ingenio y la habilidad técnica de Ramón de la Cruz para construir este tipo de situaciones, pues mientras Mariano de la Rosa le habla como compañero y como marido de la Figueras en la vida real, Soriano le replica como si fuera el personaje Agamenón, réplica que constituye un remedo paródico del estilo ampuloso y de los artificios retóricos de la tragedia. El pasaje es el siguiente:

SORIANO

«Amada Briseida:
¿Qué deidad o qué prodigio

¹⁶ Recordemos que Ramón de la Cruz había estrenado en 1768 una zarzuela, titulada precisamente *Briseida*, sobre este mismo argumento.

te libró de las cadenas
del tirano Agamenón?
Con bien a mis brazos vuelvas.»

MARIANO

¿A los brazos? ¡Un demonio
que te lleve!

FIGUERAS

Considera

cómo está.

MARIANO

Loco o no loco

te abrazará si le dejan.

SORIANO

Aguarda (Arrebatado)

MARIANO

Quítese de ahí,

o le rompo la cabeza.

SORIANO

«Bárbaro, iluso, dime: ¿en qué confían (serio)

tu loca vanidad y tu soberbia?

¿Tú eres el general que contra Troya

eligieron los príncipes de Grecia

entre sí mismos? ¿Tu palabra rompes

y el apoyo de Aquiles menosprecias

por una pasión loca? Vengaréme;

por las deidades; volveré las velas

de mis naves desde hoy hacia mi patria; [...]

Entre los sainetes en los que se da el teatro dentro del teatro, tal vez el más original es el que lleva por título *La comedia de Valmojado*, de 1772. Tiene como argumento la escenificación de una obra teatral por parte de los payos del pueblo de Valmojado, con los trajes que les ha prestado la compañía de Eusebio Ribera, algunos de cuyos componentes asisten como espectadores a la representación. Para evitar que surjan complicaciones, el alcalde, muy estricto con la moral y las buenas costumbres, obliga a que todos los actores, incluso los que han de representar los personajes femeninos, sean hombres. Lo justifica diciendo que no quiere «poner hombres y mujeres / a pasos de galanteo» (191), y ante la objeción que le hace otro personaje, de que esos galanteos son fingidos —«de mentirillas», dice el personaje—, el alcalde argumenta que:

Muchos, en tales festejos,
desde los lances fingidos,
pasan a los verdaderos,
y las burlitas de afuera
son formalidades dentro
del vestuario: no, señor;
diviértanse ellos con ellos
y ellas con ellas. (191)

La obra que escenifican dentro del sainete se titula *El sacrificio de Eugenia*, que es una parodia de la trágica historia de Ifigenia, a la que los payos del sainete designan con el nombre más familiar de Eugenia o Ugenia, historia que era sobradamente

conocida por el público, sobre todo a través de la refundición que de la misma había hecho Cañizares en 1716.¹⁷

Los personajes del sainete comentan los papeles que van a encarnar en la obra,¹⁸ y después escenifican una breve versión burlesca de la historia de Ifigenia (o Ugenia), en la que abundan los disparates y las situaciones ridículas.

Una peculiaridad de la representación es que contiene también partes cantadas, así, al comienzo, un personaje canta estos disparatados versos:

Agamenón en vano
arma escuadrones contra Valmojado,
si no vierte su sangre generosa
echándose en un ojo una ventosa. (194)

La comicidad surge sobre todo por la mezcla de elementos heterogéneos que viene justificada por el hecho de que los actores que representan la obra son aficionados. Así unas veces hablan como actores y otras como personajes, dando lugar, dentro de la propia obra, a un curioso juego entre ficción y realidad. Por ejemplo, cuando Ifigenia, que es representada por un hombre, se presenta ante su padre, Agamenón, y besa su mano, el actor que encarna este personaje comenta: «Más valiera que te hubieses / afeitado para esto». Veamos la situación:

(Al compás de la marcha, salen por un lado cuatro comparsas con garrotes, detrás RUIZ y TADEO, de mujeres, y por el otro otras cuatro comparsas, y detrás SORIANO, de AQUILES)

RUIZ

En despique de mi ausencia,
para daros muchos nietos,
os presento a vuestra hija.

TADEO

Padre, vuestra mano beso. *(Truenos)*

ESPEJO

*(Más valiera que te hubieses
afeitado para esto)*

SORIANO

Salve, Agamenón ilustre,
emperador de los griegos.

ESPEJO

¡Ay, Aquiles!: más quisiera
ser lacayo o panadero
en Madrid.

RUIZ

(¿Tú, tan estúpido?)

¿Qué es esto, señor?

SORIANO

¹⁷ La *Ifigenia* de Racine, de la que es imitación la de Cañizares, es de 1675, y fue traducida en 1768 por el duque de Medinasidonia y posteriormente por Jovellanos.

¹⁸ Así, a la pregunta de qué papel hace, contesta el actor Espejo: «Yo el papel de más estruendo / y zumbido, Agamenón. / Y si viera usted qué serio / me pongo» (192).

¿Qué es esto?

ESPEJO

Yo no lo puedo decir:
al oráculo apelemos. (195)

En el lenguaje se da la mezcla del estilo elevado propio de la tragedia con el coloquial o vulgar, con el consiguiente contraste entre ellos. Así, el emisario, que envía Agamenón a consultar al oráculo, comunica la exigencia de la diosa Diana de que Ifigenia sea sacrificada, con un lenguaje prosaico que contrasta vivamente con el contexto en que se da. Dice así: «Señor, Diana, / sin andarse por rodeos, / quiere que muera la niña» (195). Esas palabras del emisario contrastan, por ejemplo, con las que dice casi a continuación el actor que encarna a la madre de Ifigenia, que, con sus apóstrofes, paralelismos, enumeraciones, etc., constituyen un claro remedo paródico del estilo calderoniano. Veámoslas:

Defenderla vos, Aquiles.
Y vos, rey del tapiz viejo,
¡bárbaro ruin!... Mas, ¿qué digo?
Mi señor, esposo y dueño,
tened piedad... Mas, ¿qué miro?
¿Así me dejas, grosero,
con la palabra en la boca?
Aves, plantas, tierra, perros,
troncos, perdices, besugos,
de mi mal compadeceros. (195)

Esta modalidad paródica de teatro dentro del teatro, de la que *La comedia de Valmojado* es sin duda la mejor muestra, había sido ya ensayada por Ramón de la Cruz algunos años antes, en 1766, en el sainete titulado *La comedia de Maravillas*. Su argumento gira en torno a la representación, en una función casera, de la comedia *Afectos de odio y amor*, de Calderón,¹⁹ representación que resulta bruscamente interrumpida al quemarse con una vela el apuntador. En el fragmento representado el efecto paródico se deriva, sobre todo, del hecho de que el personaje de Auristela es interpretado por un hombre, lo cual provoca situaciones cómicas, que van acompañadas, además, de las consabidas referencias metateatrales, típicas de esta clase de obras, con intervención del apuntador, que ponen al descubierto el artificio y contribuyen a resaltar la teatralidad. Veamos un fragmento en el que intervienen Espejo, y Callejo, que interpretan, respectivamente, a los personajes Casimiro y Auristela, y Chinica, que es el apuntador, que ilustra lo que hemos dicho:

ESPEJO

Quien tiene de qué quejarse,
¡qué bien hace si se queja!»

¹⁹ Esta comedia, como oportunamente recuerda Dowling (1981: 38), había sido representada por la compañía de María Ladvenant en la temporada teatral de 1763-64, y por tanto, como se puede suponer, era perfectamente conocida por el público.

(A CHINICA)

(Apunta un poco más recio)

«Mas ¿quién está aquí? ¿Auristela?»

¡Jesús, Qué demonio! (*Se ríe*)

CHINICA

¡Vaya!

No te rías.

CALLEJO

«Cuando atenta

a la pasión que te aflige,

no te acecho... Pues Cristerna...

ESPEJO

No la nombres, ¡calla, calla!

no la acuerdes, ¡ciosa, ciosa!

Pero ya que la has nombrado,

escucha para que sepas

lo que por ella suspiro,

lo que me pasó con ella.»

(A CHINICA)

Cuenta con la relación;

apunta bien, no me pierda. (302)

Y para despedir este recorrido por las parodias de Ramón de la Cruz, ninguna obra más apropiada que el sainete titulado *La despedida de los cómicos*, escrito para la época de carnaval —probablemente el de 1770—, cuando tenían que cerrar los teatros por la llegada de la Cuaresma, y las compañías se despedían del público. Según McClelland (1970: 317-18), que es quien informa cumplidamente sobre este sainete manuscrito, Ramón de la Cruz realiza en él una parodia de las despedidas dramáticas, que van desde las despedidas más festivas hasta las más solemnes, pasando por las típicas décimas de la comedia. A continuación reproducimos el lamento de tragedia, puesto en boca de la actriz trágica, Joaquina, en el que, con un tono grandilocuente, y mediante el empleo de versos endecasílabos, de abundantes exclamaciones, y de una interrogación retórica inicial, se realiza una parodia de esa forma típica de la tragedia neoclásica. El efecto cómico-paródico surge, por una parte, del contraste entre ese tono grandilocuente, determinado, además de por los recursos mencionados, por el empleo del endecasílabo, y los contenidos triviales, como, por ejemplo, la referencia al «pan de meco» y a las «pálidas lentejas», que aparecen en algunos versos; y por otra, de la puesta al descubierto del artificio, con las referencias a la propia representación y la invitación (no aceptada) a «interpretar» el llanto, en lo que constituye un nuevo ejemplo de *reteatralización*. Veámoslo:

JOAQUINA

¿Renovar me mandáis el sentimiento
que amargas tantas lágrimas nos cuesta?

¡O tarde la más bárbara y funesta !

¡O huérfana nación ! ¡O compañía!

¡O ausencia formidable! ¡O dolor fiero!

¡O martes, para todos placentero,

para nosotros de color de muerte!

Si hay muerte acaso de color de martes,

nuestras armas, y nuestros estandartes

quedarán arrimados en el foro.
 Nuestros anillos y zarcillos de oro
 se verán empeñados prestamente
 por pan de meco y pálidas lentejas.
 Ya suenan herraduras de chirriones
 para arrancar de aquí nuestros telones.
 ¡Para esto ver de casa yo he salido!
 Mas ¡ay! qué de pasiones he movido
 Con mi declamación sonora y grave!
 sacad los lienzos, pues; haced extremos.
 Llorad, llorad conmigo.

TODOS

No queremos.²⁰

Después del recorrido por la producción paródica de Ramón de la Cruz, se pueden sacar las siguientes conclusiones:

—Su magistral dominio de la técnica dramática, que se pone en evidencia en su sombrosa facilidad para crear personajes y construir situaciones y diálogos.

—Su profundo conocimiento de las convenciones y de los recursos característicos de los distintos subgéneros dramáticos, como se desprende de las magníficas imitaciones burlescas que hace de los mismos. Esto no resulta extraño si se tiene en cuenta su experiencia, bien como creador, bien como traductor o adaptador, en el cultivo de los mismos.

—Las abundantes referencias y juegos metateatrales, con constantes guiños al espectador, denotan asimismo un perfecto conocimiento de los gustos de un público familiarizado con el teatro. Gustos que, además de satisfacer, él mismo había contribuido a fomentar y a moldear con sus propias obras.

Lo anterior tiene mucho que ver con un aspecto de sus obras paródicas que hemos reseñado ya: en todas ellas se advierte como objetivo predominante la diversión y el entretenimiento de los espectadores. Esto es lo que explica que, junto a los recursos propiamente satíricos o burlescos, se den también otros muchos que tienen un carácter meramente cómico o humorístico. De aquí no puede deducirse que el ingrediente paródico sea en todos los casos un mero pretexto para ejercitar su enorme talento dramático en la composición de sainetes. La aparición de algunas de sus parodias, coincidiendo con momentos en los que estaban desarrollándose fuertes controversias en torno al teatro, hace que no puedan ser consideradas completamente inocentes al respecto. Así, el hecho de que el *Manolo* aparezca cuando se halla en pleno apogeo la polémica entre los partidarios de la reforma neoclásica y los detractores de la misma no resulta fortuito, como lo prueba el que Ramón de la Cruz hiciera preceder la representación del sainete por una *Introducción* en la que, por boca del personaje Chinica, expone, en un tono jocoso, algunas de sus propias ideas sobre el asunto de la polémica.

Por otra parte, hay que subrayar que, junto a ese objetivo de entretenimiento y diversión, que hemos mencionado antes, en las obras reseñadas se manifiesta también

²⁰ Recogido en McClelland (1970: 318-19).

una finalidad didáctica y moralizadora, que refleja que Ramón de la Cruz compartía plenamente la concepción que los neoclásicos tenían acerca de la función del teatro, que se plasma en la fórmula, característica de todas las poéticas clasicistas, del «enseñar deleitando»; si bien para aplicarla al teatro de Ramón de la Cruz quizá fuera más apropiado invertir el orden de los términos y decir «deleitar enseñando», ya que este orden es el que mejor refleja la importancia que tiene cada uno de esos dos elementos en el teatro de quien, sin duda, es el más célebre autor de parodias dramáticas del siglo XVIII.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COTARELO Y MORI, E. (1899): *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Perales y Martínez.
- CRESPO MATELLÁN, S. (1979): *La parodia dramática en la literatura española*, Ediciones Universidad de Salamanca.
- (1998): «Recursos paródicos en *La venganza de Don Mendo*», en CANTOS CASENAVE, M. y ROMERO FERRER, A. (eds.), *Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936)*, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz. Fundación Pedro Muñoz Seca, pp. 127-136.
- DOWLING, J. (1981): «Introducción biográfica y crítica», en Ramón de la CRUZ, *Sainetes I*, Edición, introducción y notas de John Dowling, Madrid, Castalia, pp. 7-54.
- GATTI, J.-F. (1972): Introducción a: Ramón de la CRUZ, *Doce sainetes*, Edición, prólogo y notas de José Francisco Gatti, Barcelona, Labor, pp. 7-26.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- LAFARGA, F. (1990): Introducción a: Ramón de la CRUZ, *Sainetes*, Edición de Francisco Lafarga, Madrid, Cátedra, pp. 9-53.
- LUZÁN, I. de (1974): *La Poética*, Madrid, Cátedra.
- MCCLELLAND, I. L. (1970): *Spanish Drama of Pathos, 1750-1808*, Liverpool, Liverpool University Press, 2 vols.
- PAVIS, P. (1984): *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

Ediciones a las que corresponden los textos utilizados:

Colección de los sainetes, tanto impresos como inéditos, de Don Ramón de la Cruz, con un discurso preliminar de Don Agustín Durán, y los juicios críticos de los Señores Martínez de la Rosa, Signorelli, Moratín y Hartzenbusch, Madrid, Imprenta de Yenes, 1843, 2 tomos. Tomo I: *Los bandos del Avapiés*. Tomo II: *Inesilla la de Pinto, El marido sofocado, y El muñuelo*.

Sainetes de Don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos. Colección ordenada por D. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Bailly-Baillière, 1915-1928, 2 vols. (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Vols. 23 y 26). Vol. 23: *La comedia de Maravillas*. Vol. 26: *La comedia de Valmojado, El Manolo, segunda parte, y Soriano Loco*.

Sainetes, edición de Francisco Lafarga, Madrid, Cátedra, 1990: *Manolo, Introducción a la tragedia ridícula de Manolo, y Zara*.