

MÚSICA Y SAINETES. RAMÓN DE LA CRUZ

Mireille COULON

En el primer capítulo de mi trabajo sobre el sainete en la época de Ramón de la Cruz, abordaba el problema que planteaba la confusión que reinaba en la terminología relativa a los intermedios: una misma obra podía llamarse "sainete" en un documento, "bayle" en otro¹, y ya había advertido Cotarelo que la denominación "baile" ya había perdido gran parte de su significación y citaba el baile de Cañizares *El reloj de repetición* como ejemplo característico de "lo que habían llegado a ser estos bailes en que *no se bailaba*"². Así se explica sin duda la expresión pleonástica "baile de música" que aparece a veces en las cuentas de los teatros, juntamente con "sainete de música", lo cual tampoco significa que el "sainete" a secas prescindiera de ella, ni mucho menos, pues los sainetistas, conformándose a los gustos del público, salpicaban el texto de sus obras de canto, baile, o música instrumental; lo cierto es que a partir de la temporada 1769-1770 va desapareciendo la confusión entre los términos "sainete" y "baile", recobrando éste su significado con los "bailes de contradanza" que se hicieron en lugar del sainete en el teatro del Príncipe³.

Por otra parte, había ido evolucionando la zarzuela, por aquellos años y gracias a Ramón de la Cruz, desde los temas mitológicos y las partituras de

¹ Así por ejemplo en las copias del sainete de Cruz *Los despechados*, de 1760, o en el texto de las aprobaciones de los censores que habían examinado *La residencia de Pozuelo*, de 1763 (COULON, Mireille. *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*. Pau: FUP, 1993, 602 p.; p. 31).

² Citado por COULON, Mireille. *Le sainete à Madrid à l'époque de don Ramón de la Cruz*, p. 31.

³ Véanse ANDIOC, René, y COULON, Mireille. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996, 938 p., Vol. I.

corte italiano hacia una inspiración más castiza, recurriendo cada vez más a las voces masculinas, conforme se iba contratando a los actores teniendo en cuenta sus dotes vocales⁴. No era de descartar, pues, una posible influencia de esta última circunstancia en el papel de la música en los sainetes de D. Ramón, quien paralelamente (y para complicarlo todo...) iba ofreciendo al público sainetes concebidos como pequeñas comedias.

Tampoco facilita la tarea del estudioso el desarrollo de la tonadilla, asociada casi indefectiblemente al sainete hasta la desaparición en 1780 del entremés, que le permitió independizarse definitivamente ocupando su lugar durante el primer entreacto. Las cosas ya estaban claras para Samaniego cuando se proponía estudiar separadamente los intermedios "de representado" (los sainetes), y los intermedios "de música" (las tonadillas) en el *Discurso XCII de El Censor*⁵.

Un estudio cronológico de las obras de Cruz, en relación con la historia de la escena madrileña y las polémicas de la época, y con las fuentes de inspiración del sainetista, proporciona una serie de elementos valiosos para intentar definir la concepción que tenía el autor de la participación musical en el teatro menor. Es lo que me propongo exponer aquí, basándome en los sainetes que se le pueden atribuir con toda certeza.

EL PAPEL DE LA MÚSICA EN LOS SAINETES DE CRUZ

Los sainetes de la primera época de la carrera dramática de D. Ramón recurren profusamente a la música, canto o baile, a lo largo de la obra.

Al principio del sainete, aparecía como una introducción o prólogo a la acción propiamente dicha: así en *La enferma de mal de boda* (1757), primer sainete conocido de D. Ramón, se oye música y "salen los dos hombres y las dos damas cantando y bailando, y después la ENFERMA, furiosa, suspendiéndolos"⁶. Sólo han cantado cuatro versos cortos. El mismo esquema se

⁴ Véase al respecto COULON Mireille. "La veine populaire des zarzuelas de Ramón de la Cruz". En *La musique dans le théâtre et le cinéma espagnols*. [Pau]: Université, CURS, éditions fédérop, 2002, pp.73-92.

⁵ "Este mes, señor censor, será destinado para los intermedios: pero pues los hay de representado y de música, dejaremos los segundos para otro día, que harto nos darán que hacer los primeros" (*El Censor, Antología*. Prólogo de José F. MONTESINOS; ed. de Elsa GARCÍA PANDAVENES. Barcelona: Labor, 1972, pp. 171-172).

⁶ *Sainetes de Don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*. Colección ordenada por D. Emilio COTARELO Y MORI. Madrid: Bailly-Baillière, Vol. I (1915), p. 1.

reproduce en numerosos sainetes: en *La batida* (1761), *El alcalde boca de verdades* (1763), *La fuente de la felicidad* (1765), *La merienda del jardín* (1767), *El mercado del lugar* (1767), *El mesón de Villaverde* (1768), "salen cantando y bailando" grupos más o menos importantes de personajes, "los que pudieren" en *El caballero de Medina* (1766).

Otras veces se oía dentro el canto o la música, como en *La fingida Arcadia* (1758): "Cantan dentro la seguidilla y sale luego en bata, ridículo, LLÁCER dando voces"⁷. En *La civilización* (1763), cantan dentro "el cuatro en música paya"⁸, y es también un cuatro lo que se oye en *Los destinos errados* (1765) antes de que salgan las mujeres del pueblo.

La música pues era como una obertura, en la que intervenía la orquesta, como lo corrobora la primera acotación de *El barbero* (1764): "Puerta de casa de barbería y en ella el BARBERO sentado con guitarra, cantando, al aire de folías, que anunciará la orquesta"⁹. En *El pleito del pastor*, están lavando al compás de la música dos mozas de lugar, y "cuando van acabando, sale a llevar un cántaro de agua un mozo del lugar, de payo", cantan las dos mozas unas seguidillas, sale otro mozo, "cantando igualmente", y terminan cantando los cuatro¹⁰.

En estos casos, no sólo servía la música para llamar la atención de un público casi siempre bullicioso y significarle que ya iba a empezar el intermedio, sino que contribuía a crear el ambiente, en conformidad con el tema del sainete, o con la época del año en que se representaba: en *El refunfuñador* (1763), estrenado durante las fiestas del Corpus, "Suenan dentro gaita y tamboril con el son que llevan los gigantones"¹¹; en *El adorno del Nacimiento* (1770) se canta una pastorela y en *Manolo* (1769), parodia de tragedia, se levanta el telón después de la "estrepitosa abertura de timbales y clarines"¹².

La música a veces no era más que el elemento sonoro del decorado, como en la acotación inicial de *Los alcaldes de Novés* (1768), que describe una escena muda con acompañamiento musical: "Plaza de lugar. Delante del atrio de la iglesia estarán bailando, al aire de tamboril y dulzaina, varios danzantes, y paseándose, de militar, PONCE y EUSEBIO, hidalgos; IBARRO y

⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁰ *Ibid.*, p. 482.

¹¹ *Ibid.*, p. 118.

¹² *Ibid.*, Vol. II (1915), p. 49.

FUENTES, de majos de capa, como que son el cortador y el barbero; y las señoras MARIANA y GERTRUDIS pasarán luego con sus cantarillos a la cintura y se quedarán como mirando a los danzantes; y si hay algún muchacho de sobra por el vestuario, se le permitirá que salga y ande tras los danzantes, que en bailando un rato se retirarán hacia el foro, y empieza la representación, y sale CAMPANO de alguacil”¹³. La música contribuía a dar vida a un cuadro ya muy animado, que reflejaba las novedades que habían introducido en la puesta en escena.

La música de ambientación, sin embargo, no siempre se oía al principio: en los sainetes que constaban de dos escenas, con una primera secuencia que servía para anunciar el asunto y sus circunstancias, el decorado más espectacular se descubría al empezar la segunda secuencia, como en *La Plaza Mayor* (1765) o en el famosísimo fin de fiesta *La pradera de San Isidro* (1766), con el grupo de majos que están bailando seguidillas para completar el cuadro minuciosamente descrito por Cruz en la acotación.

El ejemplo más interesante, porque pone de manifiesto la función introductora y definidora del canto, es indudablemente el de *Las calceteras* (1774), cuya acción se desarrolla con dos tablados, que permiten figurar dos lugares distintos sin cambiar el decorado. Dice así la primera acotación: “La escena se supone en una calle pública de Madrid, con dos tablados, permaneciendo el telón: empieza el sainete en el tablado chico [...] Sale POLO-NIA y se sienta a coser [...]” y canta una seguidilla que evoca su oficio y su vida. Terminada la primera escena “[...] levantándose el telón aparece el teatro de zapatería, en que están trabajando de oficiales TADEO, LUIS, CAMAS, CODINA y QUEVEDO [...]”; y cantan, alternando el coro (“Tan, tan, tan, tan, tan, tan / y qué rico que es el cordobán; / ay, ay, ay, y qué tal que consuela / el olor del zumaque y la suela”) y los solos¹⁴.

En los primeros sainetes de Ramón de la Cruz, se intercalaban el canto o el baile con cualquier pretexto, como en *La fingida Arcadia* (1758), donde cantan y bailan seguidillas (dos veces), luego cantan la Granadina y la Portuguesa, que salen de negras, “con la vihuela, sonajas o pandereta”, una tonadilla (cuya letra forma parte del texto del sainete), luego bailan el fandango, tocan y bailan poco después, y se acaba con un villancico¹⁵. Este sainete, destinado a una función “de teatro” y representado en enero, es en la

¹³ *Ibid.*, Vol. I, p. 419.

¹⁴ *Ibid.*, Vol. II, pp. 409 y 411, respectivamente.

¹⁵ *Ibid.*, Vol. I, pp. 4-8.

producción de D. Ramón un caso extremo, porque por otra parte, si se suprimen las partes musicales, la intriga se reduce a nada; pero es, precisamente, una muestra de los inconvenientes que el propio Cruz había de evitar posteriormente, como se verá más adelante. Y ofrece el abanico de formas musicales más utilizadas como intermedios "internos", entre las cuales aún figura la tonadilla, estrechamente asociada al sainete¹⁶. Hay tonadillas cantadas en el curso de la acción en *La hostería de Ayala* (1760), en *El tío Felipe* (1761), en *El alcalde boca de verdades*, *La civilización* y *La víspera de San Pedro*, de 1763 los tres, en *La devoción engañosa* (1764), donde "Canta Nicolasa una tonadilla del célebre Misón"¹⁷, en *Los destinos errados* y *La fuente de la felicidad*, de 1765, en *La merienda del jardín*, *El espejo de los padres* y *El mercado del lugar*, de 1767, en *La bella criada*, *Las mujeres vengativas*, *El médico de la locura* y *La niñería*, de 1768. A partir de 1769, ya es excepcional –puedo citar tan sólo *La fiesta de pólvora*– la mención de una tonadilla ejecutada durante el sainete.

Las seguidillas en cambio –payas, majas, gitanas, manchegas, andaluzas, etc.– seguirán alegrando la representación de los sainetes, como elemento imprescindible de un ambiente de fiesta popular.

Por otra parte, el tipo de música y los instrumentos utilizados dependen de la categoría de los personajes y del entorno en que se desarrolla la acción. Los majos bailan seguidillas al son de la guitarra en *El careo de los majos* (1766) o con acompañamiento de pandero en *Los majos de buen humor* (1770), mientras que se crea el ambiente con una contradanza en el salón de *La función completa* (1772), con violines y violón que han de tocar los ciegos contratados para la ocasión.

Por eso es muy reveladora la presencia de tal o cual instrumento en el decorado descrito en las acotaciones; y así, la presunción de María Estropajo en *La presumida burlada* (1768), criada de origen muy humilde que ha logrado ascender socialmente casándose con su señor, la sugiere el clave de

¹⁶ Significativamente, los censores examinaban juntamente los textos del sainete y de las tonadillas: lo demuestra la frase del censor eclesiástico Fray Manuel de Pinillos "He leído este entremés, titulado *El Barbero*, y su tonadilla [...]" (*Sainetes...* COTARELO, I, p. 137, nota); así dio su opinión Nicolás González Martínez el 9 de junio de 1764: "Este sainete de *El sarao*, con dos tonadillas que le acompañan, una a tres, del *Sacristán*, y otra, también a tres, del *Granadero*, pueden representarse [...]" (*Sainetes...* COTARELO, I, p. 182, nota); en cambio, el subjuntivo que emplea Antonio Pablo Fernández el 2 de junio de 1766 para permitir la representación del fin de fiesta *La botillería* "con tal que [...] se observe la correspondiente decencia, y esto mismo en la tonada o tonadillas que le acompañen [...]", deja entender que no las tenía a mano (*Sainetes...* COTARELO, I, p.270, nota).

¹⁷ *Sainetes...* COTARELO, I, p.153.

su salón, que finge tocar el paje (en realidad se oyen los bajos que toca la orquesta), para acompañar a su ama, ridiculizada por Cruz, porque además emplea con su maestro de música –un abate, por supuesto...– las expresiones italianas que se usan en las partituras (*sotto voce, da capo*, etc.), para darse tono, y declara: “Yo no lo entiendo; / pero ya lo voy hablando”¹⁸.

Es evidente que en este sainete, y en otros muchos que no puedo estudiar aquí, la música ya no es sólo un adorno, ni un elemento definidor (la guitarra del barbero o del majo, las percusiones de los payos, el tambor y el clarín de la fiesta de toros, la zambomba y el villancico de Navidad, etc.), sino que le presta Cruz una función dramática.

LA CUESTIÓN DE LA SISTEMATIZACIÓN DE LA MÚSICA

En este aspecto como en otros que estudié hace tiempo ya, se valía Cruz de la tradición para modificarla y reelaborarla. Así se burlaba en *El pueblo quejoso* de la fórmula consagrada que se empleaba –que él mismo empleaba– para indicar la salida de los actores, diciendo en la primera acotación: “Salen cantando y bailando (*porque son gente alegre, y porque lo manda la acotación*), las señoras GUZMANA, BASTOS, OROZCO y ANTONIA ALCAZAR, con otros cuatro hombres de la compañía, y acechando detrás AYALA, a medio vestir de moro” (la cursiva es mía). No se podía significar más claramente que el canto y el baile no respondían a ninguna necesidad dramática y sólo eran efecto de un capricho del autor. Verdad es que *El pueblo quejoso*, estrenado en 1765 para empezar la temporada de invierno, era un sainete polémico, y puede por lo tanto interpretarse la frase que he subrayado como un desafío, de acuerdo con lo que escribe J. M. Sala Valldaura: “tiene un sentido reivindicativo de la música y del baile, en particular, y del teatro menor, en general, frente a la ‘seriedad’ neoclásica”¹⁹. Pero llama la atención el hecho de que no volviera el sainetista a emplear la fórmula “salen cantando y bailando...” hasta 1772, en *Soriano loco*, donde además repite el coro de payos que se canta al principio de *El casamiento desigual*:

¡Viva la alegría,
los pesares mueran

¹⁸ Ramón de la CRUZ, *Sainetes*. Edición de J.M. SALA VALLDAURA. Estudio preliminar de Mireille COULON. Barcelona: Crítica, 1996, p.103.

¹⁹ *Sainetes*. Ed. de J.M. SALA VALLDAURA, p. 31 y nota a pie de página.

y el que quiera aburrirse
 tome unas cuerdas!
 Siga la bulla,
 ande la fiesta
 y los que fueren tontos
 tengan paciencia²⁰.

Se estrenó *El casamiento desigual* menos de un mes después del sainete polémico *¿Cuál es tu enemigo?*, en 1769, un año clave en muchos aspectos de la historia de la escena madrileña y en la carrera de D. Ramón²¹, y la primera acotación, que manda que salgan “los que puedan, de payos, cantando atravesando el tablado”, bien podía ser otra provocación, en la medida en que invalidaba la economía de personajes que preconizaban sus adversarios neoclásicos. Sabiendo que Cruz solía contestarles expresándose en las tablas, parece difícil que sea totalmente casual la asociación de este coro y de la fórmula “salen cantando y bailando...” en *Soriano loco*, pues en 1772 aún no estaba concluida la polémica.

Ya había abordado Ramón de la Cruz la cuestión de la relación entre música y sainete en *Las mujeres defendidas* (o *Las damas defendidas*), estrenado el 25 de diciembre de 1764. La obra empieza con una como introducción: sale la Granadina (María de la Chica, graciosa de la compañía de María Ladvénant), sola, dirigiéndole al público un discurso que iba en contra de los esquemas acostumbrados y de una utilización inconsiderada de la música:

Mosqueteros: entre tanto
 que para hacer el sainete
 se visten los compañeros,
 para que menos moleste
 el blanco, 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,
 he pensado yo en venirme
 a visita con ustedes,

²⁰ Ramón de la CRUZ, *Sainetes*. Edición de Francisco LAFARGA. Madrid: Cátedra, 1990, p. 175

²¹ Véase al respecto COULON, Mireille. *Le sainete à Madrid...*, cap. V, pp. 257-329.

y con el justo motivo
 del santo tiempo presente
 a desearlos mil Pascuas
 a todos los que nos quieren,
 y a los que no, cuatro mil,
 que no es razón que se piense
 que aquí somos rencorosas
 hasta con los más rebeldes;
 y porque no se persuadan
 que ya la Chica los tiene
 olvidados, de camino
 salgo a cantar un juguete:
 [...] ²².

Y canta una tonadilla. Luego empieza el sainete propiamente dicho, y no hay más música, de acuerdo con lo que ha anunciado la introducción. Esta "tonadilla para empezar" era una novedad, y también una manifestación del anticonformismo de D. Ramón, que se había de confirmar en 1778 con el título del sainete *La loa para acabar* (la temporada).

1764 fue un año muy fecundo para el desarrollo del género, ya que se habían estrenado *La bella madre* y *El petimetre*, el 10 de junio y el 29 de octubre respectivamente, dos sainetes muy novedosos por su concepción. *La bella madre*, "Comedia en un acto o entremés", va precedida de una parte explicativa, con un discurso de la autora María Ladvenant, quien le pide perdón al público por la falta de entremés, y luego la salida de toda la compañía, salvo Chiníta, responsable de la situación, y la Granadina, que sale luego proponiendo una solución: "una novedad nueva", por ser comedia en un acto "como aquellas / que los griegos inventaron / y otras naciones remedan, / y, si bien he oído, tienen / nombre de pequeñas piezas", y también por el asunto tratado y el corto número de personajes.

Llama la atención aquí la expresión "pequeñas piezas", que remite a todas luces al teatro francés, que, como es sabido, conocía y adaptó D. Ramón ²³, y que bien pudo influir también en las ideas que iba a expresar en *Las mujeres defendidas*, sobre el lugar que había de ocupar la música en el teatro.

²² *Sainetes...* COTARELO, I, p. 162. La cursiva es mía.

²³ Véase al respecto BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie. "Petite pièce et sainete", en *Teatro español del siglo XVIII*, ed. J.M. Sala Valldaura, I, Lleida, Universidad, 1996, pp. 95-113.

Conocía la *comédie-ballet* de Molière –la primera que ilustra el género– *Les fâcheux*, comedia en tres actos (condiderada *petite pièce*, es decir pequeña pieza): la primera escena del acto I le dio el asunto de *Los fastidiosos* (1775). Explicaba Molière en la Advertencia que se debía la nueva forma de espectáculo a la necesidad de combinar comedia y baile para evitar romper el hilo de la obra: y así, cada acto se acababa con un baile que no estaba desligado de la comedia, pero que tampoco cortaba la acción²⁴. En las obras de Legrand, otro modelo de Cruz, también se daban los *Vaudevilles* y los *Divertissements* sin interrumpir el desarrollo de la intriga.

No puedo afirmar rotundamente que haya determinado el teatro francés las concepciones del sainetista madrileño, pero el caso es que en *La bella madre*, la Méndez y la Portuguesa bailan sus seguidillas al terminarse la introducción, mientras están preparando la escena para el sainete y antes que se alce el telón para que éste pueda empezar. Y no hay más música hasta la tonadilla que se anuncia al final.

El petimetre también innovaba explotando abiertamente la vena satírica. De acuerdo con la opinión que iba a expresar poco tiempo después en *Las mujeres defendidas*, no recurre a la música, y por consiguiente no desvía la atención del público. Pero tampoco renuncia a sugerir la frivolidad de una de sus petimetras prestándole una afición excesiva a la música: doña Tecla la bien nombrada sale “embelesada, leyendo un papel de seguidillas”. Está estudiando la letra de la seguidilla con tanta aplicación que no presta atención a lo que le dice su padre, a quien trata además con mucha insolencia. Sería la primera vez que no se cantaban, sino que se leían seguidillas²⁵.

Tampoco habrá música en *Las señorías de moda* (1765), *La embarazada ridícula* (1767), y otros sainetes de carácter satírico.

Es aún más evidente que Ramón de la Cruz quiso reconsiderar el papel de la música en el sainete, dándole una justificación dramática, o genérica, cuando el sainete se convierte en zarzuela en un acto.

El estreno como intermedio de *El tío y la tía*, zarzuela burlesca en un acto, era una novedad en 1767, como se puede deducir del *Intermedio primero en la comedia heroica Ezio* (tragedia del propio Cruz, sin graciosos) que es una justificación de un programa sin entremés, ni sainete, ni tonadas nuevas, ni seguidillas. “Y ¿qué intermedios tenemos?”, pregunta el autor Juan Ponce;

²⁴ Véase MOLIÈRE. *Ceuvres complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1962, p. 161.

²⁵ *El petimetre* está impreso, entre otras ediciones, en *Doce sainetes*. Edición de José-Francisco GATÍ. Barcelona: Labor, 1972, pp. 57-85.

“Por saynete una zarzuela / toda jocosa, mezclada / de chistes, bayles, y arietas”, le contesta la graciosa²⁶.

De modo que concentraba todas las piezas de música en un solo intermedio, evitando así mezclar inconsideradamente los géneros; el hecho de que el autor incluyera *El tío y la tía* en el tomo V de su *Teatro* es una prueba indudable de la importancia que tenía para él este primer ejemplar de zarzuela en un acto, cosa tan nueva entonces que en una de las copias que se conservan en la Biblioteca Histórica la denominan “Pieza de Música en un acto”²⁷.

El tío y la tía, según la lista que remitió Cruz a Sempere y Guarinos²⁸, era una adaptación, cuyo modelo, que yo sepa, aún no ha sido identificado²⁹; *La mesonerilla*, en cambio, representada en 1769, era una obra original. Ambas zarzuelas volvieron a representarse juntas en el mes de agosto de 1776, en una miscelánea titulada *Buscar por necesidad el gusto en la variedad*, que incluía una introducción que desarrollaba el consabido motivo del suicidio colectivo de la compañía, sin obra nueva que ofrecer al público. Es la graciosa Polonia Rochel la que propone hacer dos zarzuelas, arguyendo que “es menos contingencia / dar lo viejo y aprobado, / que lo nuevo que se estrena / con total desconfianza / del acierto”, mayormente tratándose de dos obras

[...] de que hay memoria apenas
por no haberse repetido
nueve años hace una de ellas,
y otra siete; quizá logren
la aclamación tan completa
como cuando se estrenaron³⁰.

La reposición de las dos zarzuelas ya era un indicio de cómo el público las había acogido cuando se estrenaron, aunque parezca algo exagerada la

²⁶ BHM, ms. autóg. I 12,5.

²⁷ BHM, Tea 1-195-9. En otro ejemplar, mucho más tardío -1821-, ya es “opereta en un acto”.

²⁸ Véase SEMPERE Y GUARINOS, Juan. *Ensayo de una Biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. Madrid: Imprenta Real, 1785-1789.

²⁹ Curiosamente, no siempre coincide la lista publicada por Sempere y el catálogo firmado por Cruz el 15 de noviembre de 1785, que se conserva en el Archivo Histórico de Madrid (*Consejos, Impresiones*, 5548-40), y en dicho catálogo, precisamente, no figura *El tío y la tía*, que entonces bien pudiera ser obra original.

³⁰ COUGHLIN, Edward V. *Ten unedited works by Ramón de la Cruz*. Valencia: Albatros ediciones Hispanófila, 1987, pp. 65-66.

palabra "aclamación", pues en este caso no hubieran dejado transcurrir tanto tiempo sin representarlas.

POR LA MÚSICA NACIONAL

El desarrollo de la zarzuela de nuevo cuño se acompañó del auge de la música española frente a la italiana que imperaba en la ópera y en muchos salones aristocráticos, y era por lo tanto considerada como una música más "distinguida" por aquellos que pretendían imitar a las esferas sociales más altas.

Desde sus primeros sainetes manifestó Cruz su preferencia por la música española, por las seguidillas en particular, y sabido es que colaboró a menudo con los compositores españoles más famosos de la época³¹.

En *El hospital de la moda* (1761), los únicos que se libran de ser llevados al hospital fundado por el Hidalgo son el Majo y la Mesonera. El primero, que es calesero, reúne todas las carecterísticas del "majo crudo" y declara:

Yo no entiendo
de resucitados, arias,
cavatinas, ritornelos,
ni drogas; soy del Barquillo,
adonde sólo sabemos
seguidillas y tonadas
con que los machos arreo.

La Mesonera, por su parte, "las canta / de forma que es un portento", y lo demuestra, lo cual les vale a los dos este dictamen del Hidalgo: "Amigos, éstos han hablado / en su lengua: irán exentos"³².

En el "Intermedio segundo / para el aria de la Sra. Mayora", de 1777, está claramente definido lo que opone en realidad los dos estilos de música.

³¹ Blas de Laserna, por ejemplo, compuso la música de varios sainetes de D. Ramón: *El baile sin mescolanza*, *El careo de los majos*, *La comedia casera*, *La curiosa burlada*, *El forastero prudente*, *La gitanilla honrada*, *El gracioso picado*, *Los impulsos del placer*, *El jardín divertido*, *La loa para acabar*, *El majo escrupuloso*, *El novelero*, *El payo cómico*, y algunos más (ARRESE, José Luis de, AUNÓS, Eduardo y GÓMEZ, Julio. *El músico Blas de Laserna*. Corella: 1952, pp. 186-208).

³² CRUZ. *Doce sainetes*. Ed. GATTI, p. 49-50. No puedo explicar la contradicción entre esta escena y otra anterior en el mismo sainete, que es la salida del Barbero, "con la guitarra, cantando unas seguidillas"; claro que afeita "con jabón de Montpellier", y usa navaja y peines de París, y por eso merece que le manden al hospital; pero también declara el Desengaño: "Y para las seguidillas / se os dará un remedio" (p. 43). ¿Será un error de la copia utilizada primero por Cotarelo, y luego por Gatti?

Sale Juan Ponce y dirigiéndose a la orquesta, le ruega “que esté bien fina”, porque va a cantar su mujer (la Mayora³³) que “no está muy diestra / en el idioma italiano”; pero surge un grupo de naranjeras (majas), preguntando una de ellas:

¿qué parecerá una fiesta
de tanta suposición
sin seguidillas manchegas
bailadas por cuatro majas
de las de respinga Pepa?

La interrupción provoca la cólera de Ponce:

Esto es una desvergüenza,
Chinita, pues se introducen
en una cosa tan seria
como una aria en italiano
con la más humilde gresca³⁴.

Algunos años antes, D. Ramón había dado más relevancia al tema haciendo de las seguidillas el mejor exponente de lo español, contra la afición, que casi aparece como una traición, a la música extranjera, en *El deseo de seguidillas*, estrenado en el polémico año de 1769, después de una temporada de verano marcada por la programación en el teatro del Príncipe, en lugar del sainete que el año anterior completaba la representación de las zarzuelas de verano, de contradanzas y bailes con 16 bailarines de la compañía de ópera del Real Sitio de Aranjuez³⁵. Así se explica la exasperación de D. Pedro, que se niega a acompañar a sus amigos al teatro:

Dígole a usted que no quiero:
que estoy de arias y cabriolas
atestado hasta los sesos,
y me he empeñado en oír
a una muchacha de trueno
cantar unas seguidillas

³³ María Mayor Ordóñez, llamada *La Mayorita*. “En su tiempo fue la tiple más celebrada” (COTARELO Y MORI, Emilio. *D. Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid, 1899, p. 561).

³⁴ COUGHLIN, Edward V. *Ten unedited works...*, pp. 95-96.

³⁵ Véase ANDIÓC René y COULON Mireille. *Cartelera teatral madrileña...*, pp. 291 y 570.

manchegas con el pandero,
 y verlas bailar con toda
 el alma y todo el cuerpo.
 [...] yo me acuerdo
 de que he nacido en España,
 y de cuando en cuando quiero
 ir a mi tierra³⁶.

Y luego abarca en un mismo arranque patriótico las seguidillas, el mérito de las mujeres de los arrabales que se dedican a lavar, criar y cuidar de su puchero, y el genio de los hombres “que vengan cansados / del trabajo, que hablen recio, / y que de cada suspiro / echen una casa al suelo”, dignos descendientes, ¡cómo no!, de los últimos godos refugiados en las montañas de Asturias. Y vuelve a defender las seguidillas, a las que agrega el fandango, esgrimiendo otro argumento:

[...] los mismos extranjeros
 y paisanos que nos culpan
 y hacen ascos, en oyendo
 unas buenas seguidillas
 se levantan del asiento,
 y al ver bailar el fandango
 les da convulsión de nervios. (vv. 118-124)

En los sainetes de Ramón de la Cruz hay muchos ejemplos de la afición de las clases medias a la música popular. Bailan seguidillas petimetas y petimetres en *Los propósitos de las mujeres* (1763) y ya hablé de la doña Tecla de *El petimetre. El reverso del sarao* (1766) es más revelador aún, porque están tocando y bailando, dentro, el minué y la contradanza, pero cuando una de las señoras, D^a Pepa, canta unas seguidillas, abandonan el baile, y dice así la acotación: “Cantó y tocó sentada unas seguidillas particulares la PORTUGUESA (que hacía este papel) y todos los del baile se fueron entrando a oírla, rodeando su silla, etc”³⁷.

³⁶ Vv. 54-62. CRUZ. *Sainetes*, ed. SALA VALLDAURA, p. 117.

³⁷ *Sainetes...* COTARELO, I, p. 327. El empleo del pasado en la acotación se debe sin duda a la distancia que separa el estreno del sainete y su impresión en el tomo VII del *Teatro* del autor.

En *La Nochebuena en ayunas* se oponen un grupo de ocho majas y otro de ocho abates³⁸, cuando para pasar agradablemente el tiempo mientras se dispone la cena, los dueños de la casa proponen bailar:

<i>Alfonso.</i>	Nosotros bailamos a la francesa, o no bailamos.
<i>Portug.</i>	Nosotras a la española; pero ¡cómo lo bordamos!
<i>Abates.</i>	Vaya un minuet.
<i>Majas.</i>	Seguidillas ³⁹

Y por fin, como son dieciséis, resuelve el amo de casa que bailen una contradanza, en señal de concordia. La contradanza era un baile de actualidad, pues se estrenó el sainete el 25 de diciembre de 1770, después de otra serie de bailes (de contradanza en este caso) en lugar del sainete durante la temporada de zarzuelas y comedias de verano; este segundo intento de reforma de los programas tuvo repercusiones catastróficas para la economía de las compañías, y no se repitió el año siguiente⁴⁰.

La música que se desencadena en *El regimiento de la locura*, representado en febrero de 1774 para acabar el año cómico, bien pudiera considerarse como el *finale* de esta partitura de la polémica que se acaba de evocar. Anuncian la llegada del regimiento de la locura "voces, tambores, ruido de panderetas y preludio de la orquesta", y luego "Al compás de la marcha que se cantará al aire de la Prusiana y acompaña toda la orquesta, con clarines y tambores de los suizos y pífanos dentro y alguno que sacarán, sale Espejo de capitán, vestido caprichosamente, y todos los hombres y damas de la compañía que no se citan con pieza conocida, y a lo menos ocho comparsas en distintos trajes unos de otros, trayendo todos gorra de arlequín, con cascabeles y panderetas en la mano"⁴¹. Verdad es que se acercaba el Carnaval. Pero raras veces -por no decir nunca- puso Ramón de la Cruz en escena tal barahúnda.

LA MÚSICA COMO MOTIVO CÓMICO

Quisiera abordar ahora el aspecto quizá más evidente de la cuestión, que es el recurso a la música como tema central del sainete. Los títulos a veces

³⁸ En la lista de Sempere está titulado el sainete *Los abates y las majas*.

³⁹ *Sainetes...* COTARELO, II, p. 121.

⁴⁰ Véase COULON, Mireille. *Le sainete à Madrid...*, pp. 298-302.

⁴¹ *Sainetes...* COTARELO, II, p. 453.

lo dejan presagiar: *El músico de repente* (1760), *El sarao* (1764), *Las resultas de los saraos* (1765), *La música a oscuras* (1766), *El reverso del sarao* (1766), *El fandango de candil* (1768), *El baile en máscara* (1768), *El deseo de seguidillas* (1769), *El maestro de música* (1769), *La orquesta femenina* (1774), *Los músicos y danzantes* (1775), *La academia de música* (1776), *El baile de repente* (1777), *El sarao de Chinita* (1777), *La música al fresco* (1779), *La escuela del baile* (1779), *Los panderos* (1781) o *El baile sin mescolanza* 1783; 1785. Pero otros sainetes también hacen del canto o del baile la base de la intriga, como *Los tres sacristanes* (1776), donde se ha de dar un premio al que mejor cante un villancico, o *El italiano fingido* (1785), que se burla del canto italiano⁴².

La música a oscuras merece su título porque empieza en la oscuridad, creándose un ambiente de misterio porque van saliendo varios actores con instrumentos: dos guitarras, un violín, un bajón, un clarín, una dulzaina; pero ninguno toca, e insiste la acotación en el silencio, un silencio que había de sorprender, e incluso frustrar al público acostumbrado a oír música al principio de la obra, como vimos antes. Parece ir el sainetista contra la corriente en este sainete, porque además vuelve a salir cada hombre un poco más tarde, pero el único que se pone a cantar es Chinita, que según Cotarelo lo hacía bastante mal⁴³. El principal efecto que se buscaba en realidad era la comicidad.

Se lograba lo mismo en *El sarao de Chinita* partiendo de la idea de un baile con dos parejas muy desiguales, en el sentido estricto de la palabra, porque Chinita y Polonia, bajitos de estatura ambos, bailan con dos "gigantes"⁴⁴, ofreciendo un espectáculo que provocaría la irrisión del público, aumentada por los comentarios de unos y otros:

(*Bailan el minuet a cuatro, la Giganta con Chinita y la Polonia con el Gigante, dando las manos en cadena y concluyendo con rueda y hablando lo siguiente mientras bailan.*)

Espejo. Vean ustedes aquí un cuadro
de lo más y de lo menos.

⁴² Véase DE FILIPPO, Luigi. "La sátira del 'bel canto' en el sainete inédito de D. Ramón de la Cruz: *El italiano fingido*". En: *Estudios escénicos* n° 10 (1960), pp. 47-101.

⁴³ Gabriel López, de sobrenombre Chinita, fue uno de los graciosos más celebrados de la época. "Era de pequeña estatura, y hasta dicen que no tenía buena voz y que no cantaba bien; pero su gracia suplía toda clase de faltas o sobras" (COTARELO Y MORI, Emilio. *Don Ramón de la Cruz y sus obras...*, p. 541.

⁴⁴ Ya había explotado la idea D. Ramón en *La boda de Chinita*, en 1774 (Véase COULON, Mireille. *Le sainete à Madrid...*, pp. 108 y 137, n. 39).

Merino. Ve ahí dos eles y dos íes.
Callejo. ¡Qué ufanos y qué contentos
 estarán de ver las dos
 parejas los madrileños!
Chinita. Mientras él da cada paso,
 doy yo cinco, y con todo eso
 no puedo alcanzarle⁴⁵.

La música al fresco es una adaptación de *La sérénade* de Regnard y se ciñe Ramón de la Cruz a su modelo, aunque intensificando las exageraciones del escritor francés, para reforzar la ingenuidad rayana en tontería del viejo M. Grifon. Así los 104 instrumentos que necesita Scapin, falso músico –es en realidad el criado de Valère, hijo del viejo– a quien M. Grifon ha encargado una serenata para seducir a la joven con la que pretende casarse (y que está enamorada de su hijo), llegan para Martín (versión española de Scapin) a

Cien clarines, y cien trompas,
 cien fagotes destemplados,
 treinta pares de timbales,
 quinientos y ochenta y cuatro
 violines, setenta flautas,
 y ochenta y seis contrabajos⁴⁶.

para dar música a Luisa de parte de don Mauro, que tampoco sabe que ella ama a su hijo Fernando; en cambio prescinde el sainetista de las 56 voces previstas por Scapin⁴⁷.

La serenata será una burla en la que también toman parte los jóvenes. Hace mucho frío –se estrenó el sainete en enero– y es de noche: “[...] Al foro, arrimada una orquesta con atriles, alumbrados con tres hachas. A un lado el contrabajo. Las señoras Luisa, Frasquilla y comparsas con capas de grana, y sombreros. El teatro obscuro, y nevando [...]”. En la oscuridad le irán quitando la ropa a D. Mauro, que quedará escarmentado, y así se podrán casar los jóvenes.

⁴⁵ COUGHLIN, Edward V. *Ten unedited works...*, p. 111-112.

⁴⁶ COUGHLIN, Edward V. *Tres obras inéditas de don Ramón de la Cruz*. Barcelona: Puvill, p. 34.

⁴⁷ No sé si hubiera podido traducir todo el texto de Regnard: “douze basses, huit concordants, six basses-tailles, autant de quintes, quatre haute-contres, huit faussets, et douze dessus, moitié entiers et moitié hongres”. (REGNARD. *Œuvres*. Paris, 1821, tome premier).

En no pocos casos se vale Cruz de otro recurso, creando un contraste entre lo que normalmente sugieren el canto y más aún el baile (alegría, ambiente de fiesta) y las circunstancias.

Así en *La visita de duelo* (1769), se funda esencialmente la comicidad en el desajuste entre las apariencias, la puesta en escena del duelo, y las ganas que tienen todos de divertirse. Los primeros versos del sainete son las recomendaciones pormenorizadas que dirige D^a Marta (el ama de casa) a la criada:

Cuidado que esté la casa,
como te digo, en silencio,
y que después los criados
no metan bulla allá dentro,
que es grande la seriedad
de las visitas de duelo.
Y cuenta que cuando salgas
para servir el refresco,
te pongas basquiña y
collar y pendientes negros;
que saques sólo una vela
de cera en un candelero,
y haya para alumbrar otra
en la antesala, de sebo⁴⁸.

Silencio, seriedad, color negro, luz mezquina, todo para crear un ambiente adecuado a la circunstancia: está esperando a sus amigos y amigas, y entre ellas doña Mariana, que está de luto, por habérsele muerto el padre dos meses atrás, como sabemos más tarde. Pero a todos los visitantes les pesa el tener que renunciar a la fiesta, y así se van ausentando uno tras otro para tomar un refresco o merendar algo de lo que está dispuesto dentro, y uno de ellos adelanta el reloj que también está dentro, cuya campana da la hora cada cinco minutos, para que se vaya más temprano doña Mariana. Pero ella se anima cuando le proponen cantar y bailar, y en la última parte del sainete se desatan ya las ganas de divertirse, con una función teatral reducida (por eso se titula la comedia *La brevedad sin sustancia...*) pero completa, con loa, entremés, sainete y tonadillas, y acompañamiento de la orquesta que toca en los intermedios. El *crescendo* se acaba con los últimos versos del sainete que anuncian otra pieza cantada.

⁴⁸ *Sainetes...* COTARELO, I, p. 509-510.

En *Las tertulias de Madrid* (1770), las circunstancias son distintas, porque aún no se ha muerto el marido de D^a Inés, sino que apenas dos horas antes "se quedó / sin sentidos y sin habla / con un terrible accidente"⁴⁹. Van llegando los amigos y las amigas que asisten habitualmente a la tertulia y revelan su falsedad atiborrándose de comida y bebida, jugando, e incluso cantando (sin instrumentos, para guardar las apariencias). Luego sale el marido, sano y salvo, habiendo fingido el accidente para demostrarle a su mujer la vanidad de esas tertulias.

En cuanto a los personajes de *La función completa* (1772), están reunidos para bailar, pase lo que pase, y lo que sea (minué, contradanza), cuando ya es muy tarde y está deseando el huésped que se recojan sus invitados y se vayan los ciegos que han tocado para el baile. Con la llegada de cuatro amigos de máscaras reanuda la fiesta, a pesar de que una de las invitadas, embarazada, está a punto de dar a luz, y bailan un fandango que tocan los ciegos mientras la comadre está atendiendo, dentro, a la paciente⁵⁰.

La utilización cómica más lograda de inadecuación de la música es indudablemente la primera parte de *El viudo* (1775), adaptación del proverbio de Carmontelle *Le veuf*. Don Epifanio acaba de enviudar, pero D. Atanasio está convencido de que el viudo finge el pesar y gana su apuesta: D. Epifanio no sólo ríe, sino que canta una seguidilla y baila una alemanda, y así alternan las manifestaciones de alegría y los lloros con un ritmo bastante rápido de gran efecto cómico⁵¹. Puedo garantizarlo porque monté el sainete en la Universidad de Pau y tuvo mucho éxito.

Otros muchos sainetes, como *Los desconfiados* o *La orquesta femenina*, merecerían que se les dedicase un estudio más hondo del que acabo de esbozar aquí.

Se podría poner de relieve, además de 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-*

⁴⁹ *Sainetes...* COTARELO, II, p. 150.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 213. Cabe señalar sin embargo que el sainete no se representó tal como lo había concebido D. Ramón, por haber juzgado el censor civil Ignacio López de Ayala que "semejantes asuntos no son propios del teatro" (p. 215, n. 1), y el pánico general lo causaba no el parto inminente de la señora, sino una dolorosísima... ¡jaqueca!

⁵¹ Ramón de la CRUZ, *Sainetes*, ed. de Mireille COULON, Madrid: Taurus, 1985, pp. 201-207.

ballet y el sainete-fin de fiesta había adoptado la forma de la *petite pièce*; por otro lado, el punto de partida de la obra de Goldoni que había inspirado a Ramón de la Cruz la zarzuela *Los portentosos efectos de la naturaleza* era *La vida es sueño* de Calderón⁵²...

En la utilización de la música como en otros aspectos de su obra, actuó Cruz al revés de lo que se solía hacer o de lo que se podía esperar, con variaciones debidas a los altibajos de la escena madrileña de la época; por eso es tan difícil definirlo y el presente trabajo sólo pretende abrir perspectivas para futuras investigaciones.

⁵² Véase COULON, Mireille. "Du drame philosophique à la zarzuela: un avatar de Segismundo". En *Bulletin Hispanique*, n° 1, juin 2002, pp. 121-140.