

ESTUDIOS ESCÉNICOS



CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO. 10

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA, 1964

ESTUDIOS
ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRIGIDO POR GILBERTO SUY-FRAN

ESTUDIOS ESCÉNICOS

10

1901-1902 - 2. LAUREL ORISÓRGUA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

ESTUDIOS ESCÈNICOS

DEPÓSITO LEGAL. B. - 9932 - 1960

ESTUDIOS ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

10

INSTITUTO DEL TEATRO
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
MIEMBRO DE LA
FÉDÉRATION INTERNATIONALE
POUR LA RECHERCHE THÉÂTRALE
Elsieper 13. BARCELONA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

La cubierta de nuestros Estudios Escénicos reproduce una carátula, obra del escultor Pablo Serrano.

**INSTITUTO DEL TEATRO
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO**

**MIEMBRO DE LA
FÉDÉRATION INTERNATIONALE
POUR LA RECHERCHE THÉÂTRALE**

Elisabets, 12. BARCELONA

Imprenta-Escuela de la Casa P. de C. - Montalegre, 5 - Barcelona

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
COLABORACIONES	
<i>Sófocles y nuestro tiempo.</i>	
Por José Alsina Clota	7
<i>La Sátira del «bel canto» en el sainete inédito de don Ramón de la Cruz; «El italiano fingido».</i>	
Por Luigi de Filippo	47

SÓFOCLES Y NUESTRO TIEMPO

Por D. JOSÉ ALSINA CLOTA

Catedrático de Filosofía griega de la Universidad de
Barcelona. Del Consejo Directivo de la «Fundació
Bernat Metge». Académico de la de Buenas Letras.

Si algo hay que, de un modo indiscutible, puede decirse de nuestra propia época, es que el siglo xx ha aprendido la lección de humildad que el contacto con el dolor enseña. Señala Díez del Corral,¹ muy justamente, la distinta actitud psicológica con que, ante el problema del conocimiento, se comporta el hombre del siglo xviii y el hombre contemporáneo nuestro. Frente a la orgullosa profesión de infalibilidad, de perfección, de posibilidades de elevarse a un conocimiento absoluto que exhiben los contemporáneos de la Ilustración, el hombre actual tiene, cuando menos, el valor de reconocer sus propios límites, su esencial falibilidad, su incapacidad radical para construir síntesis absolutas. La filosofía de Hegel es, en este sentido, la orgullosa pancarta del hombre de la Ilustración que se siente capaz de descifrar, por medio de la razón, el enigma y el misterio de la existencia. «Todo lo real es racional, todo lo racional, real». Ciertamente que esta seguridad subjetiva se vio pronto defraudada, y

1. *El rapto de Europa*, Madrid, R. O., 1954, págs. 14 y ss.

que Kant por un lado y Goethe por otro, pusieron en guardia contra esa excesiva confianza del hombre en sí mismo. Pero, eso, más que rebajar nuestra tesis, es precisamente su confirmación.

¿Será extraño, después de esto, que la estética de la Ilustración y de una parte del siglo XIX juegue fundamentalmente con el principio de «perfección»? ¿Extrañará que las grandes construcciones históricas del siglo XVIII y parte del XIX se hayan ocupado, especialmente, de los períodos «clásicos», perfectos, de aquellas épocas que parecen — equivocadamente muchas veces — simbolizar el momento culminante de una cultura? ¿Será raro, en cambio, que el siglo XX sienta especial interés por las etapas de la historia humana que cabría llamar «momentos de balbuceo inicial o de decadencia»?

Es la actitud clasicista un hábil escamoteo — se ha dicho con razón —,² escamoteo que consiste en dotar todo un largo período histórico de todas las perfecciones que ha tenido — o vislumbrado — el momento culminante de una cultura, para ignorar el lado oscuro de esta creación un tanto artificiosa. Hay que reconocer que un Humanismo que busque su ideal en el hombre del

2. Cfr. José S. LASSO DE LA VEGA, en *El concepto del hombre en la Antigua Grecia*, Madrid, 1955, pág. 91.

siglo v habrá de falsear necesariamente este último enriqueciéndolo con aspectos ausentes en él, o tendrá que reconocer que se halla bastante lejos de la riqueza de contenido que asignamos hoy a nuestro ideal humano.³ El clasicismo, la actitud idealizante clasicista — ha dicho Ortega — se niega a reconocer en el clásico lo que es: un hombre entre los demás hombres para rodearlo de un halo supernatural.

Durante el momento radiante del Neohumanismo alemán, dominado por las figuras señeras de Winckelmann, Herder, Lessing, Goethe, Schiller, Hölderlin, Humbolt, con esa «Gräkomanie» que le caracteriza, según frase del profesor Rehm,⁴ se impuso una interpretación clasicista del mundo griego, y, de rechazo, de la tragedia griega, en especial de Sófocles. No hay duda, realmente, que al descubrir la belleza griega y al definirla como simplicidad sosegada y tranquila grandeza, al erigirla en ideal y objetivo a los ojos del poeta y del artista, Winckelmann llevó a cabo una obra liberadora. Lo que se produjo en Alemania en el siglo XVIII fue, ni más ni menos, lo que se había producido en Italia a fines del xv: un renacimiento.⁵ Si los humanistas y poetas

3. José S. LASSO DE LA VEGA, op. cit., pág. 90.

4. *Griechentum und Goethezeit*, 1952, págs. 255 ss.

5. Cfr. G. DE REYNOLD, *El Helenismo y el Genio Europeo*, trad. esp. Madrid, Pegaso, 1950.

del Quattrocento se proponen la quimera de «resucitar» a los antiguos, los neohumanistas se proponen, asimismo, re-vivir la gran aventura griega. O, como dijera Goethe: ⁶ «Que cada cual sea a su manera un griego, pero que lo sea». Al formular este voto, compendio de la mentalidad del neohumanismo, Goethe se mantenía en la línea de un Winckelmann, que se confesaba un «pagano congénito». ⁷ En la misma actitud se mueve Schiller cuando ve en el poeta de Ifigenia un heleno de nacimiento. Y hay que señalar como fenómeno común en todos esos «grecómanos» el hecho, altamente sintomático, que ninguno de ellos visitara personalmente Grecia, ⁸ y que Hölderlin dijera que no necesitaba siquiera contemplar el suelo griego: que le bastaba la idea que de Grecia tenía. ¿No hay aquí — medio confesaba — la postura «soñadora» de los neohumanistas con respecto a la Hélade?

Hay, pues, en la actitud del siglo XVIII con respecto a Grecia un innegable clima romántico e idealizante, actitud simbolizada en el Hiperión de Hölderlin y expresada en la frase de Goethe:

6. Cfr., a este respecto, TRAVELIAN, *Goethe and the Greeks*, Cambridge, 1941, págs. 262 y ss.; sobre el mismo tema, K. REINHARDT, *Goethe and Antiquity*, en *Tradition und Geist*, Gatinga, 1960, págs. 274 y ss.

7. Véase la introducción de Goethe a la *Historia del Arte en la Antigüedad*, de WINCKELMANN, trad. esp. Madrid, Aguilar, 1955.

8. REHM, op. cit., pág. 1.

«Los griegos soñaron el sueño de la vida más bellamente que cualquier otro pueblo». ⁹ ¿Será necesario decir que esta Grecia luminosa, apolínea, de ensueño, es en realidad falsa, a fuerza de convencional? Es largo el camino que ha recorrido la interpretación de la Antigüedad desde los días en que Schiller, en sus *Götter Griechenlands* saludaba a Grecia como la patria feliz de unos seres que habían sido conducidos por los dioses «an der Freude leichtem Gängelband». ¹⁰ Sabemos hoy que la Grecia del clasicismo no ha existido nunca, que ni Goethe ni Schiller ni Winckelmann contemplaron jamás la tierra prometida del Helenismo ¹¹ — que, sin embargo, presintieron —. Hoy en día las fórmulas clasicistas no nos satisfacen. La estética moderna rechaza el concepto de *perfección*, no porque la perfección no sea cosa de nuestro mundo, sino porque es un concepto vacío que nada nos dice en realidad. Para el hombre actual, cargado de hondas preocupaciones existenciales, la Antigüedad ha dejado de ser aquel período luminoso, hecho de figuras intangibles y radiantes. El clasicismo no

9. Máximas y Reflexiones.

10. *Die Götter Griechenlands*, verso 2. En nuestro tiempo el profesor ORTO, en una obra del mismo título (*Die Götter Griechenlands*, Frankfurt am Main, 1956⁴), ha continuado esta misma visión, «intemporal», de Grecia. Véanse las observaciones que hacemos en *Emerita*, 1957, págs. 283 s.

11. PERROTTA, *I tragici Greci*, Bari, 1931, pág. 106 s.

puede ser ya para los hombres de nuestra generación lo que fuera para los contemporáneos de Winckelmann. Buscamos en los clásicos, es cierto, el anhelado equilibrio, pero ese equilibrio, como ha dicho Bruno Snell,¹² no es «claridad sin más, sino lucha y terror superados». Nada mejor para valorar esta nueva visión de los clásicos que leer las páginas de un Weinstock en su *Tragödie des Humanismus*¹³ o el libro de Dodds¹⁴ sobre el impacto y pervivencia de lo irracional en la cultura griega.

Creación humana al fin y al cabo, toda ciencia está sujeta un poco a los vaivenes del momento. En las ciencias del espíritu la ceguera o receptividad por «los valores» es algo que juega un papel decisivo. Hemos aprendido así a comprender que cada época tiene los ojos preparados para percibir unos valores, mientras es miope para otros. La crítica literaria, que aborda el sentido de los períodos espirituales de la historia, se abre, me atrevería a decir, con el descubrimiento de que hay en la poesía un factor irracional que no puede descuidarse como «quantité

12. *Aischylos und das Handeln im Drama*, 1928.

13. *Die Tragödie des Humanismus, Wahrheit, und Trug im abendländischen Menschenbild*, Heidelberg, Qulle und Meyer, 1956³.

14. *The Greeks and the Irrational*, Berkeley, California Univ. Pres., 1956², traducción española, Madrid, R. O., Madrid, 1960.

négligeable». A principios de nuestro siglo se publicó un libro, verdaderamente revolucionario, del italiano Fraccaroli, y que llevaba el título programático de *L'irrazionale nella letteratura*. Era un libro combativo, polémico, que abrió amplias perspectivas hacia la comprensión del sentido último de la poesía. Esta nueva actitud, por otra parte, trajo a su vez la posibilidad de un acercamiento más íntimo a la persona del poeta. Rómperse de esta suerte el embrujo de la aproximación clasicista, idealizante, convencional, engendradora de mitos, y se inicia una nueva actitud, que ve, ante todo, en el poeta, a un hombre que ha vivido entre los demás hombres, con sus defectos y sus flaquezas. El libro *Dante vivo*, de Papini, se mueve en esta dirección y, por ello, es simbólico de todo el «speculum mentis» del hombre actual.

Nuestra época es, en cierto modo, «iconoclasta». Encarado el hombre moderno con la dura realidad de la existencia, con la esencial fragilidad de lo humano, quiere penetrar en el corazón del poeta en busca de aquello que lo aproxima a nosotros, no aquello que lo aleja. La antropología actual, sea de orientación humanístico-existencialista, sea de tendencia religiosa, busca al hombre «concreto, existente», al ser de carne y hueso. El hombre es visto ya como

un «ser para la muerte» que se siente «arrojado a este mundo», solo con su libertad, con su angustia, con su «absurdo». Que sea «una pasión inútil», que sea un ser «problemático», que sea ese «desconocido», o ese «desequilibrado», o ese rebelde, la verdad es que los libros que marcan la pauta de la concepción actual del ser humano están todos traspasados de un sentido muy alejado de la visión radiante y luminosa que había proyectado sobre el clasicismo neohumanista.

Es innegable, por tanto, que el clima espiritual que domina en un momento dado resulta decisivo para enjuiciar y explicar los valores que se han visto encarnados en la antigüedad clásica. No es, por tanto, un simple preámbulo innecesario el que hemos realizado, sino premisa inevitable para, apoyados en ella, intentar estudiar las interpretaciones modernas del enigma del teatro de Sófocles. Nuestra pertenencia al mundo moderno nos obliga a una toma de conciencia de este clima que hoy domina si queremos ver, en una actitud sincera, lo que sea la Grecia antigua y uno de sus más eximios representantes: Sófocles.

Un hecho hay, por lo pronto, altamente sintomático. De los grandes trágicos, griegos, sólo Eurípides y Sófocles han ocupado seriamente la atención de los estudiosos e intérpretes de la An-

tigüedad. El siglo xx ha sabido ver en el poeta de Medea aspectos por los que la Filología del siglo xix estaba ciega.¹⁵ Y, con respecto a Sófocles, podemos decir que sólo después de los estudios que nuestro siglo le ha dedicado, ha sido realmente descubierto en toda su trágica grandeza. Esquilo, en cambio, no interesa. Es demasiado lírico, y, sobre todo, su concepción optimista de la tragedia y de las relaciones entre el hombre y Dios lo hace menos interesante para el corazón y el espíritu de nuestro atormentado siglo. Y aún, hecho sintomático, uno de los pocos libros que en los últimos años se han consagrado al poeta de Orestes, ha sido un libro que quiere buscar en Esquilo algo que es esencial en nuestra moderna visión del hombre: el concepto de

15. Cfr. nuestro trabajo *Tradición y aportación personal en el teatro de Eurípides* (Discurso de entrada en la Real Academia de Buenas Letras, Barcelona, 1962, págs. 5 y ss.). El profesor OPSTELTEN, por otra parte, ha estudiado, en lo que atañe a Sófocles, la importancia del «espíritu de la época», cuando de valorar a Grecia, y a Sófocles en particular, en su trabajo *Humanistisch en religieus Stadpunt in de moderne Beschouwing van Sophocles* (Mcd. van de kngl. Nederl. Akad. van Wetensch., Afd. Letterkunde, N. R. Deel 17, n.º 1, Amsterdam, 1954). En este estudio, demasiado breve y un tanto confuso en cuanto a la doctrina general — el intento de síntesis que propone de las diversas tendencias nos parece excesivamente precipitado —, hace algunas interesantes observaciones sobre este problema. Así dice, por ejemplo, en la primera parte: «Wij zijn kinderen van onzere tijd, wij zijn behept met onze subjektive psychische structuur, en beïnvloed door onze opvoeding van onze milieu» (pág. 8). Cfr., asimismo, J. L. ARANGUREN, *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, Madrid, R. O., 1952, cap. I.

la angustia. Se trata del librito de la señorita Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, cuyo título es ya altamente significativo y no necesita comentarios.¹⁶

Si nos atenemos a las noticias que sobre Sófoles nos da la Antigüedad, tendremos que convenir en que la visión clasicista de nuestro poeta se inició ya en su propio tiempo. Parece que tuvo — en esa imagen que se nos ha transmitido — todo lo que podía desear. Desde el primer momento se ganó su público y no perdió jamás el aplauso de su pueblo, con el que el poeta parece

16. Véase nuestra reseña en *Emerita*, XXVII, 1959, 404. Los modernos estudios sobre Esquilo son, efectivamente, poquísimos en comparación con los que la filología ha dedicado a los otros dos trágicos. Aparte el libro del prof. M. CROISSET, *Eschyle*, París, *Les Belles Lettres*, 1928, orientado de un modo especial hacia cuestiones técnicas, merece citarse el de G. MURRAY, *Esquilo, creador de la tragedia*, trad. esp. Buenos Aires, 1943 (que, junto a un capítulo titulado *Esquilo, el poeta de las ideas*, contiene un amplio estudio de los resortes dramáticos del poeta), cabe citarse, entre los más significativos, los de FINLEY, *Pindar and Aeschylus*, Cambridge, Mass., 1955 (que nos lo presenta como un representante del espíritu optimista de la generación post-clisténica), el de SOLMSEN, *Hesiod and Aeschylus*, Ithaca, N. Y. 1949 (libro que quiere rastrear la historia de la noción de responsabilidad en la literatura griega — por ello un capítulo sobre Solón) y el opúsculo de K. REINHARDT, *Aischylos als Regisseur und Theologe*, Basilea, 1949, que aborda a nuestro poeta como un teólogo. No conocemos directamente los estudios de PORZIG, *Aischylos*, Leipzig, 1926, que aborda el aspecto mágico de la palabra en el trágico, y el ya citado de SNELL. Tampoco conocemos el estudio de OWEN, *The Harmony of Aeschylus*. El trabajo de G. THOMSON, *Aeschylus and Athens* (trad. italiana, Turín, 1949) es una aproximación a la tragedia y sus orígenes, aplicando los métodos sociológicos del materialismo dialéctico (cfr. nuestro estudio en *Emerita*, 1959, págs. 15 y ss.).

que se sintió enteramente identificado. Tenemos noticias de rupturas de los otros trágicos con su pueblo: Esquilo murió en Sicilia, adonde marchó disgustado, parece, porque su joven rival, Sófocles, había vencido cuando apenas era un mozalbete. De Eurípides sabemos que le costó mucho imponer su arte, y murió también lejos de Atenas, en la remota Macedonia. Los poetas cómicos, que no perdonaron a ninguno de los grandes hombres de su tiempo en sus invectivas, sólo nos hablan de Sófocles con respeto y admiración. Y uno de ellos, Frínico, llegó incluso a decir de nuestro poeta:

«Feliz Sófocles, que vivió una larga existencia¹⁷ y murió habiendo compuesto muchas y bellas tragedias.»

A su muerte, los atenienses lo adoraron como a un héroe; le dedicaron un santuario y le ofrecieron sacrificios anuales.

Ya hemos tenido ocasión de comprobar cómo la actitud clasicista resucitó o continuó esta tendencia. Pero al hombre moderno, romántico y sentimental, interesado menos en los resultados que en los procesos que conducen a ellos; al hombre moderno, que se complace en el padecer, no le atrae esta vida de bonanza perpetua: lo que le atrae es el Homero ciego, o el Camoens

17. FRÍNICO, Fr. 31 K.

mendigo,¹⁸ el poeta agobiado por sus defectos y limitaciones. Y cuando no los halla, los inventa.

Si quisiéramos definir la actitud moderna, en lo que frente al poeta Sófocles tiene de esencial, diríamos que pueden establecerse dos grandes tendencias: aquella que ve en su teatro un mensaje moral y aquella que se niega a encerrar su obra entre los estrechos límites de la ética.¹⁹ Pero, ante todo y sobre todo, lo que caracteriza la posición actual ante la obra sofóclea es la preocupación por el sentido último de su mensaje. Las cuestiones artísticas, técnicas, quedan a un segundo plano, si bien últimamente han aparecido algunos trabajos orientados en esta dirección.²⁰ Pues bien, por paradójico que esto pueda parecer, el libro que inicia la moderna investigación sobre Sófocles es un trabajo que pretende interpretar la obra sofóclea como algo estrictamente técnico. Nos referimos al libro póstumo del malogrado hijo de Ulrico Wilamowitz, el joven Tycho, caído en 1916 en el campo de batalla durante la primera guerra mundial. El libro titulado *Die dramatische Technik des Sophokles*

18. Cfr. las palabras de M.^a ROSA LIDA, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 14.

19. Cfr. K. VON FRITZ, *Antike und moderne Tragödie*, Berlín, W. de Gruyter, 1962, Introducción.

20. G. M. KIRKWOOD, *A Study of Sophocles' Drama*, Ithaca, N. Y., 1958; I. ERRANDONEA, *Sófocles*, 1958. A. J. A. WALDOCK, *Sophocles the Dramatist*, Cambridge, 1951.

era un valioso, aunque fallido intento por demostrar que los personajes de nuestro poeta no eran auténticos caracteres. Sostenía el autor que lo que primariamente interesaba al poeta era el efecto dramático, y que a ello supeditaba Sófocles incluso la unidad psicológica del héroe. Con esto intentaba Tycho von Wilamowitz una reacción contra la tendencia psicologizante que imperaba en el siglo XIX, orientación representada, entre otros, por un Kaibel, un Bruns, un Ulrich Wilamowitz. No es posible negar que el libro de Tycho ha conseguido que en la explicación de Sófocles quedaran definitivamente arrinconadas muchas incongruencias. Libro lleno de pequeñas verdades — ha dicho de él el crítico Perrotta —, no contiene, en cambio, ninguna gran verdad; pero, directa o indirectamente, los autores que, después de él, se han ocupado de Sófocles, no han tenido más remedio que tomar posiciones ante la tesis central del autor. Sin embargo, su postura es, como fruto de una reacción, demasiado extremista, y si bien aún recientemente se ha intentado extender su idea central al teatro de Eurípides,²¹ hoy en día el libro y la tesis que defiende están desdeñosamente olvidados. Porque — por las razones que hemos se-

21. ZÜRCHER, *Die Darstellung des Menschen in den Dramen des Euripides*, Basilea, 1947.

ñalado en el prelude de nuestras palabras — la interpretación moderna de Sófocles se mueve por otros derroteros: no quiere ver en el poeta al dramaturgo, o, por lo menos, no pretende ocuparse fundamentalmente de Sófocles como técnico del drama. Le interesa abordar la riqueza espiritual de su tragedia, porque está convencida que, por detrás de los hechos dramáticos y de sus figuras, se ocultan problemas fundamentales y que estos problemas son de una importancia capital para el hombre de nuestra época.

Uno de los centros focales que determinan la dirección actual de la interpretación del arte y de la obra de Sófocles es el de su pesimismo,²² el del valor del hombre y de Dios y el problema de sus relaciones. Nos hallamos, pues, ante el paradójico hecho de que un libro orientado a desentrañar la esencia de la dramaturgia sofóclea en el plano técnico ha originado un planteamiento completamente opuesto de las cuestiones. ¿A qué es debido este fenómeno?

Ante todo a la superación definitiva de la orientación clasicista.

Grecia ha dejado de ser vista como la «happy Hellas». A la *interpretatio aesthetica* neohumanista respondió, por lógica reacción una *inter-*

22. Cfr. el estudio exhaustivo de OPSTELTEN, *Sophocles and Greek Pessimism*, Amsterdam, 1952.

pretatio religiosa.²³ De hecho, el libro de Tycho es el canto del cisne de la visión neohumanista de Grecia. Detrás del luminoso mundo apolíneo de un Winckelmann, con su Grecia intemporal y hermosa, Nietzsche, Schopenhauer, Wundt, Diels,²⁴ elaboraron la tesis de un pesimismo griego, pesimismo que tuvo como primer heraldo en un capítulo de la *Historia de la cultura*, de Burckhardt,²⁵ del cual fue discípulo el propio Nietzsche. A la luz de esta interpretación, Grecia y sus poetas dejaron de ser las figuras felices y armónicas para tornarse figuras angustiadas, que han luchado y sufrido para llegar a conseguir esa armónica visión del cosmos y del hombre. «¡Cuánto tuvieron que sufrir los griegos para ser tan bellos!» dijo, al final de su *Geburt der Tragödie*, el filósofo Nietzsche, y con esta frase ha acuñado un lema que podría servir de punto de partida de la nueva visión de Grecia.

Para enjuiciar la visión cósmica de los griegos — magníficamente encarnada en la Tragedia — caben dos actitudes radicalmente opuestas. Una, que cabría llamar optimista, y otra, que insiste

23. Y, simultáneamente, una «interpretatio antichristiana», como la de NIETZSCHE, en su *Origen de la tragedia*.

24. Véase sobre todo el libro de H. DIELS, *Der antike Pessimismus*, 1921, así como el libro de MAX POHLENZ, *Der hellenische Mensch*, Gottinga, s. a. (1947), págs. 77 y ss.

25. Cito por la traducción española, Madrid, II, 1936, páginas 359 y ss.

en los negros tintes del pesimismo. Burckhardt, un estupendo representante de esta segunda actitud, ha dicho cosas muy hermosas del pesimismo helénico: «Nos hallamos — escribe — en presencia de un pueblo que siente en supremo grado sus padecimientos y cobra conciencia de ellos.²⁶ El griego ha sentido desde el primer momento la maldad de los demás, la dureza de la vida; ha visto la muerte como una liberación. «El que mucho analiza — dice Sófocles en un pasaje de *Plutarco* — da siempre con la maldad de los hombres.» En otro fragmento de nuestro poeta²⁷ nos dice que «nadie hay sin desdicha», y en un canto coral del mismo poeta, canta éste:

¡Oh generaciones de los hombres,
cómo os considero semejantes a la nada!,²⁸

para pregonar, en otro pasaje que «lo mejor es no haber nacido», como hará el Segismundo de Calderón. Lo mejor — tal es la moraleja de una historieta de Herodoto —²⁹ es morir tempranamente, y un fragmento de Menandro, que Leopardi, el poeta del dolor universal, ha colocado como lema de un poema suyo, reza así: «aquel a quien aman los dioses, muere joven».³⁰ Platón

26. BURCKHARDT, op. cit., II, pág. 360.

27. MUSOÍ, fr. 2 Nauck = PLUTARCO, *De fraterno amore*, 8.

28. SÓFOCLES, *Edipo Rey*, v. 1186.

29. HERODOTO, I, 31.

30. MENANDRO, *Sentencias*, 425.

nos habla del hombre «como juguete de la divinidad» y Herodoto deduce de la historia de Creso que la vida humana no es sino desgracia.³¹

Jerjes,³² ante la contemplación de su ingente ejército, llora al meditar sobre la nada del ser humano, y Píndaro³³ — capital figura del pesimismo arcaico — exclama que el hombre no es más que «el sueño de una sombra», anticipando en varios siglos el célebre verso shakesperiano.

En su último poema Sófocles escribe estos versos:³⁴

No haber nacido, oh hombre,
he aquí lo supremo, la palabra máxima.
Si has abierto los ojos a la luz,
cuida de volver, volando,
allí de donde viniste.
Pues al pisar el estadio juvenil,
que equivocan las locuras,
¿no cosechas toda clase de desazones?
¿No te invaden todas las miserias?

Es verdad que los teóricos del optimismo helénico, connatural a su espíritu — como Pohlenz —,³⁵ señalan, con cierta razón, que pueden aducirse testimonios igualmente numerosos

31. HERODOTO, I, 32.

32. HERODOTO, VII, 45.

33. PÍTICA, VIII, 95.

34. SÓFOCLES, *Edipo Rey*, v. 122, págs. 55 y ss.

35. POHLENZ, *Der hell, Mensch*, loc. cit.

que contrarrestan la visión pesimista que del mundo expresan los griegos. Lo que ocurre es que quizá la verdad esté en el punto medio, y que el griego ha superado la visión pesimista de la vida gracias a la interior fuerza de su espíritu, eminentemente combativo, superador de las antítesis. Tal se nos revela el teatro de Esquilo.³⁶ Sin embargo, hay por lo menos, en la cultura griega, un innegable sentimiento de tristeza, que no llegó a la desesperación porque, en el fondo, confía en las posibilidades humanas.

Pero volvamos a nuestro poeta. Se ha dicho de él que³⁷ «en realidad, Sófocles es, de los tres trágicos griegos, el más difícil de comprender: cuanto más cerca parece estar de nosotros, tanto más lejos se encuentra». Ello explica que de su actitud fundamental ante el mundo y la vida se hayan emitido juicios tan desesperadamente contradictorios. ¿Es un poeta optimista?, ¿es el representante típico del pesimismo griego? A decir verdad, los críticos actuales no están todavía de acuerdo, no ya sobre el significado integral del mensaje sofócleo, sino incluso sobre la existencia o no existencia de un pesimismo helénico. Si nos acercamos ingenuamente a la ingente producción

36. Cfr. el libro antes citado de FINLEY, sobre Esquilo y Píndaro.

37. PERROTTA, *I tragici Greci*, p. 107.

sofóclea de nuestro siglo xx el desconcierto no puede ser mayor. Una buena cantidad de eminentes críticos han afirmado rotundamente que Sófocles no es un autor pesimista — entre ellos contamos a un Schmid, un van Groningen, un Perrotta —,³⁸ mientras que otros, no menos eminentes, han defendido, polémicamente, que no hay un sentido pesimista en nuestro poeta: Pohlenz, Webster, Wolff,³⁹ cada uno con matices distintos, que van desde la tesis anunciada negativamente — Sófocles no era un pesimista — hasta la frase exultante «hay en Sófocles un enorme optimismo». Hace algunos años el filólogo holandés Opstelten⁴⁰ intentó hacer un poco de luz estudiando exhaustivamente la obra sofóclea, para llegar a la conclusión un tanto matizada de que Sófocles no era pesimista por temperamento, pero que su obra es un ejemplo típico del pesimismo griego en todas sus formas, si exceptuamos el pesimismo órfico.

38. SCHMID, *Geschichte der gr. Literatur*, I, 2, 1934, página 464, nota 14; VAN GRONINGEN, *Het Drama en zijn Dichter*, 193, II, pág. 209 (en holandés), que habla de «una visión pesimista de la vida». PERROTTA, *Sofocle*, Messina, 1935, pág. 632, se expresa así, después de haber citado las expresiones de nuestro poeta: «Contro queste chiare testimonianze del poeta stesso, che cosa valgono i ragionamenti dei critici che, come il Pohlenz, vogliono ancora persuaderci dell'ottimismo sofocleo?».

39. Cfr. POHLENZ, *Die gr. Tragödie*, I, 1954², p. 237; WEBSTER, *An Introduction to Sophocles*, 1936, pág. 33; WOLFF, *NJbb.* 1931, p. 395, dice que «de estas tragedias emana un gran optimismo» (?).

40. *Sophocles and Greek Pessimism*, 1952; ya citado antes.

Tres aspectos quisiera estudiar aquí de la obra sofóclea para que me sirvieran de piedra de toque en lo que se refiere a la esencia del pensamiento y visión de la vida de nuestro poeta: el valor de lo humano por un lado; Dios, en segundo lugar, y las relaciones de la divinidad con el hombre; finalmente, el sentido del heroísmo trágico.⁴¹ Hay, tácita o explícitamente, un tema que, como un leit-motiv, reaparece en la tragedia sofóclea: es el eterno problema de la limitación humana, el sentido del dolor y su importante papel en la vida del hombre. Una de las fuentes más fértiles del conflicto trágico en el teatro de Sófocles es realmente el de la limitación humana. Se ha dicho — y con mucha razón — que el hombre es el centro de toda tragedia sofóclea.⁴² Pero frente al hombre se encuentra Dios, el Absoluto, con cuyos criterios y cánones no puede el hombre ser medido, so pena de convertirse en una ruina. Sófocles se mueve, parece en cierta dirección hereclíteica, y es sabido que Heráclito ha dicho estas luminosas palabras: «Para Dios

41. Cfr. la conferencia de F. R. ADRADOS, *El héroe trágico*, Madrid (Cuadernos de la Fundación Pastor), 1962.

42. Cfr. el interesante estudio de M. UNTERSTEINER, *Sófocle*, Florencia, *La Nuova Italia*, 1936, sobre todo el primer volumen, que traza la historia del «individualismo helénico», del que Sófocles sería un momento cenital. Cfr., además, JAEGER, que ha titulado su capítulo sobre nuestro poeta, en su *Paideia* (trad. esp. México, I, 1946², págs. 285 y ss.) «*El hombre trágico de Sófocles*». Hay, en este punto, un acuerdo general.

todo es bello, bueno y justo; pero los hombres tienen unas cosas por justas y otras por injustas». ⁴³ Se trata no sólo de una inconmensurabilidad entre la religión y la moral, sino de que el hombre, incapaz por su limitación, de descifrar el enigma de la existencia, está condenado cada día a una fatal caída en el pecado, en cada acto que realice, según ha dicho Weinstock. ⁴⁴ Pero esta limitación humana, ¿de qué índole es? El profesor van Pesch, en su tesis doctoral titulada «La idea de la limitación humana en Sófocles» ⁴⁵ ha defendido que esta limitación hay que entenderla en sentido puramente psicológico. La visión sofóclea, dice este autor, es determinista en el sentido que el hombre obra de acuerdo con su estructura psíquica. Y obrará equivocadamente porque su visión es subjetiva y limitada. Resulta así que la visión humana no comprende las leyes racionales que gobiernan el mundo y al hombre. Por otra parte, los dioses poco tienen que hacer en este mundo de frío determinismo, y como no están, por otro lado, personalmente interesados en el hombre, no existe una guía divina. El hombre esta irremisiblemente solo.

43. Fr. 102, DIELS-KRANZ.

44. WEINSTOCK, *Sophocles*, 1948³. En esta expresión hay un resto del «talante» luterano del autor. Cfr. el estudio citado de ARANGUREN.

45. *De Idee van de menselijke Bepetheid bij Sophokles*, Wageningen, 1953.

Por discutible que sea este punto de vista, no podemos silenciar el hecho de que este centrar el interés del teatro de Sófocles en la limitación humana y en la soledad del hombre es muy típico de nuestro tiempo. El profesor Diller⁴⁶ ha escrito un interesante ensayo centrado precisamente sobre la temática «sabiduría humana y sabiduría divina», llegando a la conclusión de que la raíz de la tragedia sofóclea es, por un lado, el dolor humano; por otra, la paradoja de que, a los ojos del hombre, el saber resulta ignorancia cuando se mide según módulos divinos. Tal es el caso de Edipo.

La tragedia del Edipo Rey estriba en la extraña verdad de que el hombre más sabio, el ser que obra de acuerdo con los más racionales principios, puede encontrarse sumido en la desesperación al descubrir que ha cometido los crímenes más horrendos sin saberlo: matar a su propio padre y casarse con su madre.

El profesor Schadewalt⁴⁷ ha insistido también en el hecho de que el dolor, el sufrimiento humano, el *hombre doliente*, es el centro de la tragedia sofóclea. Dolor que, a veces, incluso ca-

46. *Göttliches und menschliches Wissen bei Sophokles*, Kiel, 1950. Cfr. asimismo B. SNELL, *Die Entdeckung des Geistes*, Hamburgo, 1955³, cap. VIII.

47. *Sophokles und das Leid*, recogida ahora en «*Hellas und Hesperien*», Stuttgart-Zürich, 1960, págs. 231 y ss.

rece de sentido, es algo absurdo, irracional. Parece como si el hombre estuviera rodeado de apariencias que los arrastran a la desesperación.

Finalmente, han insistido algunos críticos en la soledad del héroe sofócleo, como es el caso de Antígona, que va a la muerte sin que su acto heroico haya sido comprendido ni por los hombres, ni, cree la infeliz doncella, por los dioses.

Es importante hacer hincapié en el hecho de que se ha producido últimamente una cierta reacción contra la actitud que ve en el teatro sofócleo tan sólo el aspecto negativo del dolor.

El propio Schadewalt⁴⁸ ha tenido que volver sobre su tesis aclarando que, en última instancia, el dolor y el sufrimiento elevan al héroe, al hombre, a la grandeza. Y el profesor Lesky⁴⁹ ha señalado, recientemente, que en el Ayax y el Edipo no hallamos sólo límites del hombre que choca con la voluntad divina, sino también la grandeza con que soporta su propio destino. El dolor como catarsis, tal como lo había visto ya el gran Esquilo, precursor de nuestro poeta.

Se trataría, pues, de defender el gran reducto de lo humano: su propia dignidad. Algunos críticos han insistido — acaso con exceso —⁵⁰ contra

48. SCHADEWALT, *Universitas*, 8-1953, págs. 591 y ss.

49. A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttinga, 1957, págs. 145 y ss.

50. Esta excesiva insistencia en la debilidad de lo humano

la flaqueza, la debilidad, de los héroes sofócleos que, como Antígona o Edipo, como Deyanira o como Tecmesa, van a una muerte segura por culpa de su propia ceguera. Cabe, empero, preguntarse dónde estará entonces el carácter heroico de las figuras sofócleas, dónde estará el valor educativo que sin duda tenía para todo lo griego la tragedia — un tema caro a Jaeger — si el hombre de la tragedia no es más que un ejemplo de cualidades negativas, destructivas. Por ello ha podido Egermann⁵¹ intentar sostener que lo que hace grandes a los héroes sofócleos no es el dolor, propiamente, sino al contrario: la clarividencia de lo que les espera y la entereza con que afrontan su propio destino. Para Egermann el sentido último de la tragedia sofóclea es la trágica elección que hace el héroe en el instante decisivo en que ha de escoger entre una vida vulgar o una vida heroica. Y el héroe trágico escogerá, siempre y sin pestañear, la solución de lo bello, lo noble, aunque esta elección le precipite a la muerte más espantosa. Así habría de interpretar el suicidio de Ajax, cuando descubre que el mundo de los

es, sin duda, un influjo de la visión protestante de Grecia, contra la que se ha reaccionado recientemente. Por ejemplo, cfr. las palabras de A. TOVAR en su libro *En el primer giro*, 1941, y EGERMANN, *Vom attischen Menschenbild*, Munich, 1953.

51. EGERMANN, *Arete und tragische Bewusstheit bei Sophokles und Herodot* (en el volumen «Vom Menschen in der Antike», Munich, 1957, págs. 6 y ss.).

valores por los que ha vivido no rige ya.⁵² El sentido del drama de nuestro poeta estaría en la presentación plástica de una elección de lo heroico, frente a lo vulgar. Tal fue la actitud de Aquiles, tal la de Sócrates, tal la de Demóstenes. Pero para elegir es preciso conocer la doble alternativa, lo que significa postular un intelectualismo a lo socrático que, para Egermann, está in nuce ya en Sófocles.

Muy cerca de esta interpretación — que contiene muchas cosas buenas, pero que choca con ciertas dificultades, sobre todo en el caso de Edipo — está la tesis del norteamericano Whitman.⁵³ Para Whitman, Sófocles encarna un humanismo heroico. El héroe, no Dios, es el portador de valores; los dioses, simple proyección de lo convencional, no pueden ser la norma suprema. El hombre sería, así, la medida de su propia grandeza. Sófocles sería, en última instancia, el heraldo del humanismo a lo Protágoras y un estupefacto representante de la mentalidad de la época de Pericles con su optimismo progresista.

Esta rápida y somera enumeración de las modernas interpretaciones de Sófocles bastará, creo

52. Cfr. K. VON FRITZ, *Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der gr. Tragödie*, Studium Generale, 1955 (= *Antike und Moderne Tragödie*, Berlin, 1962, págs. 17 y ss.).

53. SOPHOCLES. *A Study on heroic Humanism*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1951.

yo, para hacernos una idea de las dificultades que una exégesis integral de su teatro presenta a los ojos del crítico. Quisiera ahora intentar hallar la raíz de esta falta de acuerdo entre los intérpretes modernos, porque quizá nos permita hallar el camino seguro hacia una intelección del auténtico sentido del mensaje sofócleo.

Un primer paso previo es la afirmación de que el sentido de la tragedia griega, no sofóclea en particular, adolece de un falso planteamiento del problema. En su poética,⁵⁴ ha dado Aristóteles una definición de tragedia que, desde entonces, ha sido el punto de arranque de toda labor crítica. La definición dice textualmente: «La tragedia es la imitación de una acción noble, realizada por medio de personajes que actúan y que por medio del terror y la compasión producen la curación de tales pasiones». Añade a continuación Aristóteles que en toda tragedia se produce el paso de una situación feliz a una desgraciada y que en ese cambio un ser noble, debido a una «hamartía», pasa de un estado dichoso a la desgracia. La intelección de esas breves palabras — cuya historia, para estudiarla exigiría todo un libro — radica todo el quid de la cuestión. Porque resulta que, desde Séneca hasta nuestros

54. Poética, VI, 1149 b, 22-30.

días,⁵⁵ se entendía por «hamartía» o un «pecado» — llenando de contenido cristiano toda la problemática de la tragedia — o todo lo más, un defecto o tara psíquicos.

Es evidente que este planteamiento del problema tenía que llevar a una concepción racionalista de lo trágico: la tragedia griega sería la ejemplificación de cómo un pecado es castigado. Tendríamos una casuística moral.

Que esta interpretación es completamente falsa es algo que hoy, después del luminoso trabajo que a esta cuestión le ha dedicado Kurt von Fritz, no puede dudarse. Para Aristóteles — ello resulta claro comparando el texto aludido de la Poética con algunos pasajes de su Ética —,⁵⁶ una «hamartía» es no un «pecado», sino un acto cuya responsabilidad no se nos puede imputar del todo. No es un accidente, algo que viene de fuera, pero es, diríamos en términos escolásticos, un acto del hombre, no un acto humano. La conclusión, revolucionaria, que de este hecho hay que sacar es ésta: el héroe de la tragedia griega es inocente;⁵⁷ el mal que le abrumba, inmerecido,

55. Véase el estudio de KOMMEREL, *Lessing und Aristoteles*, Frankfurt, 1940.

56. *Ética Nic.* 1135 b, 11-25.

57. Véase el estudio de CHARLES MOELLER, *Sa'iduría griega y paradoja cristiana*, trad. esp., Barcelona, Juventud, 1963, y nuestro artículo en «La Vanguardia», 22 agosto 1963.

desproporcionado. Por tanto, no hay «justicia» poética en la tragedia.

Cae así hecha pedazos la interpretación de los que podríamos llamar «optimistas» y que creen hallar en el núcleo de toda tragedia la lección ética de una culpa castigada, tal como, por ejemplo, han interpretado la tragedia un Pohlenz, un Bowra o un Kitto.⁵⁸

Pero, si el hombre es inocente, ¿serán acaso culpables los dioses? Tal es la solución que recientemente ha dado al problema el profesor Charles Moeller en su libro «Sabiduría griega y paradoja cristiana». Para Moeller los antiguos no tuvieron los dioses que merecían. Eran dioses crueles, inhumanos; seres situados más allá del bien y del mal, y a los cuales es vano que el hombre acuda en busca de ayuda y consuelo.

Hay en esa actitud, indudablemente, una cierta parte de razón, y toda una serie interminable de hechos podría avalar tal postura. Pero, por otra parte, también es verdad que a lo largo de la historia del espíritu griego nos hallamos con una corriente opuesta a la que nos hemos referido, una constante, tenaz, heroica lucha del griego por elevarse a una concepción más pura,

58. C. M. BOWRA, *Sophoclean Tragedy*, Oxford, 1944; KITTO, *Sophocles, dramatist and philosopher*, Londres, 1958; íd. *Form and Meaning in Drama*, Londres, 1959².

más elevada, de Dios, que la que domina entre la masa. Y esta corriente es la que han rastreado los que han intentado elaborar una «interpretatio christiana» del mundo griego, tan antigua como el mismo cristianismo. Corriente que puede entenderse en dos sentidos opuestos: por un lado, aquella que quiere considerar que hay un corte radical entre mundo pagano y el cristiano; otra, que quiere ver el paganismo «sub specie anticipationis»,⁵⁹ rastreando a lo largo de la cultura helénica aquellos atisbos semiinconscientes de las grandes verdades del Cristianismo. En general, son los exégetas protestantes quienes insisten, con más ardor, en el abismo que separa lo helénico de lo estrictamente cristiano; los pensadores católicos tienden más bien a tender un puente entre los valores acuñados por el Helenismo y las Verdades cristianas. Con el Helenismo se enfrenta el mundo cristiano desde el primer momento. Pero ese enfrentarse no debe necesariamente entenderse como una actitud negativa. La inicial actitud de repulsa, representada por Tertuliano y Hermías, debía pronto dejar paso a una visión

59. Véase el trabajo de José S. LASSO DE LA VEGA, *Grecia y Nosotros* (Revista de la Universidad de Madrid, IX, n.º 34, págs. 441 y ss., y, del mismo autor, *Héroe griego y Santo cristiano*, La Laguna, 1962. En general, cfr. W. JAEGER, *Early Christianity and Greek Paideia*, Cambridge, Mass., 1961, así como R. MONDOLFO, *La comprensione del soggetto umano nell'antichità classica*, Florencia, *La Nuova Italia*, 1958.

más elevada — la de Clemente y Justino —, para los cuales, el mundo pagano era una «praeparatio evangelica». El libro del protestante Nygrén «Eros och Agape»⁶⁰ continúa la tendencia inicial; el del padre Moeller y otros, la actitud de un Clemente. En este sentido ha podido decir este autor belga: «La novedad y la originalidad del Cristianismo no excluyen ciertos presentimientos de lo sobrenatural en el alma griega». Y el helenista S. Lasso de la Vega en su interesante estudio del héroe griego y el santo cristiano⁶¹ ha podido señalar qué cantidad de presentimientos cristianos contiene la cultura griega. Un ejemplo típico de que hay que ir, en este caso, con mucha cautela es el intento de «interpretatio christiana» de la figura de Antígona. ¿Quién reconocerá no entender la figura sofóclea? En un momento crucial de su discusión con el tirano Creonte, cuando éste, aduciendo la norma moral corriente entre el pueblo griego, le pregunta a Antígona cómo puede no odiar al que ha luchado contra su patria, ésta exclama «He nacido para amar, no para odiar». Tomando este verso así, desnudo de contexto, es evidente que tenemos aquí un anticipo del amor de

60. Trad. fr. con el título de *Eros et Agape*, París, 1944.

61. Cfr. el libro del P. FESTUCIÈRE, *Personal religion among the Greeks*, California Univ. Press, Berkeley, 1954, págs. 8 y ss.

la caridad a los demás. Y sin embargo, lo que Antígona quiere decir es, en realidad, todo lo contrario. Ella alude concretamente a su hermano, a la sangre. No es posible ver, pues, en Antígona, sensu stricto, una mártir cristiana «avant la lettre». No queremos con ello negar la legitimidad de una interpretación cristiana de lo antiguo, sino poner en guardia contra los posibles errores metodológicos de esta actitud.

La exégesis protestante de la tragedia griega ha hallado una estupenda revelación en el libro de Nebel «Weltangst und Götterzorn»⁶², que parte del principio protestante de la maldad radical del hombre y de los inútiles esfuerzos de la humanidad por redimirse.

Claro que este punto de vista resultaba estupendo para interpretar especialmente la tragedia sofóclea, sobre todo Edipo, que, contra su voluntad, su deseo, se hunde cada vez más en el pecado y la humillación. También ha hablado un autor protestante, Weinstock, de que el obrar de los héroes sofócleos es un «caer en el pecado en cada acción que realizan». Y ello puede ser cierto en determinada perspectiva.

Pero sólo en determinada perspectiva. Porque no hay que olvidar que la obra de Sófocles, la última, el *Edipo en Colono*, es una estupenda

62. *Weltangst und Götterzorn*, Gottinga, 1952.

y maravillosa reivindicación de la figura del «justo sufriente», del Edipo tal como aparece en *Edipo Rey*. Es preciso, pues, admitir una evolución espiritual en la tragedia sofoclea, y éste es el camino que vamos a intentar seguir para aclarar el enigma del drama de Sófocles.

La cronología del teatro de Sófocles nos es mal conocida, pero en general se acepta, más o menos, que *Ajax* y *Antígona*, junto con las *Traquinias* son obras antiguas; que *Edipo Rey* y *Electra* son obras de madurez, y que *Filoctetes* y *Edipo en Colono* pertenecen al período de vejez.

Veamos el problema central de cada una de ellas para así elevarnos a una visión de la trayectoria espiritual de nuestro trágico. Si el tema del *Ajax* es discutido y discutible, resulta, por lo menos, clara una cosa: el héroe es víctima de su propia dignidad. En un mundo dominado por la ramplona vulgaridad ya no cabe obrar según el código del honor que se revela arcaico. Y, en consecuencia, el héroe decide morir, porque descubre que ya no tiene cabida en este mundo.

¿Y *Antígona*? Aquí no caben ya dudas. Por más que intenten los racionalistas hallar una «culpa» en *Antígona*, lo más que cabe decir es que su pecado es una «felix culpa». La heroína va a la muerte por haber tomado sobre sí la defensa de la religión, el partido de los dioses, que,

sordos y ciegos, la han abandonado. La tragedia de Antígona está, precisamente, en este verse abandonada de los dioses y de los hombres. Su soledad radical.⁶³

En un primer estadio, pues, de la tragedia sofoclea, el héroe está solo, los dioses se hallan alejados de la esfera del hombre, y por ello la desesperación es el único reducto que le queda a la pobre criatura que es el hombre. «Juguete de los dioses», tal definirá todavía Platón al ser humano.

¿Y Edipo? ¿Podemos aceptar la mojigata y estúpida actitud de aquellos intérpretes que se obstinan en hallar en Edipo una culpa, un pecado cuya expiación será tan terrible? Carles Riba⁶⁴ lo ha dicho bien claro: «Es por ahí, por esa persecución implacable del criminal desconocido que se oculta en el mismo que lo persigue, un criminal sin culpa, que, una vez convicto, condenado por anticipado según unas leyes tenidas por sagradas que, una vez convicto, humanamente lo absoldría y en quien, cuando ya no es quien creía, se ejecuta una sentencia según unas leyes divinas a las que no hay acceso humano... — Y continúa así incansablemente —. El proceso de

63. Sobre la soledad del héroe sofocleo cfr. OPSTELTEN, *Sophocles and Greek Pessimism*, págs. 157 y ss.

64. SÓFOCLES, *Tragédies*, II, pág. 102.

Edipo no tiene salida satisfactoria contra él. En cualquier dirección que se tome, al punto damos con el absurdo. No se ve excusa en favor de estos dioses que se han cebado en Edipo. No, no es posible adoptar la cómoda actitud de creer que en Edipo se ha cumplido una justa sentencia por un crimen no cometido. La terrible, la escalofriante experiencia que se obtiene y sintetiza la obra es que el hombre más excelso y sabio puede hallarse, sin saberlo, sin imaginarlo siquiera, que ha cometido los dos crímenes más horribles, y que puede con ello ser conducido a la desesperación. Es el mal irracional. Los dioses son seres alejados de nosotros, y el hombre se halla irremediabilmente solo y abocado al desespere.

Algo parecido podemos decir de la tragedia *Electra*, cuyo sentido último es — como en el caso de Edipo, pero con leves matices diferenciales — que, por obedecer la orden de los dioses, puede el hombre verse en el horrible trance de tener que dar muerte a su madre.

El conflicto trágico,⁶⁵ tal como se nos plantea en determinados momentos en el teatro sofócleo, es, pues, que hay un abismo entre el hombre y Dios; que el hombre más sabio, cuando se ve en la necesidad de obrar, puede caer en la más espantosa tragedia. Ciego, incapaz de penetrar

65. Cfr. K. VON FRITZ, op. cit., págs. 25 y ss.

en el sentido de las palabras divinas, no tendría más recurso que la desesperación. El mundo no tiene sentido; la vida humana es absurda.

Pero no es éste el auténtico sentido, el último, de la obra sofóclea. En Edipo en Colono, el héroe caído, humillado, es finalmente reivindicado por los dioses. El hombre Sófocles ha alcanzado, al final de su vida, a penetrar en el sentido de la existencia humana. La larga y prolongada meditación sofóclea sobre el valor del hombre termina, pues, con un canto de alegría y esperanza. La última palabra del poeta fue una palabra de confianza, de optimismo, de seguridad en el sentido del mundo. El problema de Edipo ha preocupado a Sófocles, como a Goethe el de Fausto. Y como el poeta alemán, Sófocles ha conseguido finalmente salvarle, reivindicarle, y con él a toda la Humanidad.

Si Sófocles ha sido objeto de cuidadoso estudio, laboriosa y apasionada interpretación por parte de los críticos,⁶⁶ tampoco ha dejado de ser una fuente inagotable de temas trágicos para los poetas modernos. Su perfección técnica, sus ra-

66. Cfr. SCHADEWALT, *Hellas und Hesperien*, ya citado, páginas 543 y ss.; G. HICHET, *The Classical Tradition*, Oxford, 1951², págs. 525 y ss.; HAMBURGER, *Von Sophokles bis Sartre*, Stuttgart, 1962; L. DíEZ DEL CORRAL, *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1952; GRENZMANN, *Figuras y problemas de la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1963.

diantes y maravillosas figuras, la desnudez con que nos enfrenta con el problema trágico lo hacen por lo menos tan interesante para el hombre moderno como Eurípides, cuyo negro pesimismo y honda humanidad le han grangeado en nuestro tiempo incontables imitadores. Pero lo que caracteriza a los escritores que modernamente han tocado temas de la tragedia, es un replanteamiento original, nuevo, hondamente actual de los temas, que los convierte no en una simple transposición, sino en una auténtica interpretación. Quiero limitarme tan sólo al caso de Antígona. Anouilh nos ha dejado en su obra una auténtica reviviscencia de la tragedia sofóclea, adaptada al escepticismo y radicalismo modernos. Sin embargo, su Creonte está profundamente alejado del personaje de Sófocles, y ello resulta clarísimo en el instante en que el propio Creonte confiesa a su sobrina que ni siquiera sabe cuál de los dos cadáveres es el de Polinices. No lo sabe, pero es que ni siquiera le importa. Lo único que le interesa al político es que se cumpla el formulismo de la ley. Lo demás le tiene sin cuidado. Hay, por lo tanto, un abismo que separa el conflicto trágico de Antígona tal como se plantea en el poeta griego y en el francés.

La Antígona del escritor francés es, a juicio nuestro, una estupenda ejemplificación de la

doctrina de Gabriel Marcel,⁶⁷ según la cual el hombre sólo alcanza su autenticidad en el «engagement». Porque, para este «engagement» se necesita una especial valentía. La realidad de la existencia humana se alcanza únicamente en el animoso y desinteresado compromiso por una cosa. Jaspers ha señalado que, por natural inclinación, el hombre tiende a mantenerse escondido tras una máscara protectora. Mas, en este estado, las relaciones humanas se tornan un juego convencional, sin que las anime un verdadero contacto íntimo con los demás hombres. Pero tan pronto como —y ahí radicaría, según el mismo Anouilh, el sesgo del acto heroico— el hombre renuncia a su instinto de seguridad y se revela al prójimo en toda su desnudez interior, se produce un verdadero contacto con los «otros», una comunión verdadera con los demás hombres. Para ello, naturalmente, se necesita el ánimo suficiente para revelarse, al que siempre acompaña el riesgo del desdén y del ridículo.

No es necesario decir que los héroes de Sófocles no son —propriadamente hablando— unos rebeldes.⁶⁸ Ni su *talante* es el de unos revolucio-

67. Cfr. BOLLNOW, *Esencia y cambios de las virtudes*, Madrid, R. O., 1960, pág. 128, que estudia el problema en un contexto más amplio.

68. Cfr. OPSTELTEN, *Hum. an rel. Standunt*, ya citado, pág. 15.

narios. No atacan los cimientos de la sociedad en que se vive, sino que intentan defender aquellos principios universalmente válidos que se ven amenazados de raíz. Aceptan el orden divino, aunque este orden pueda, en un momento dado, aniquilarles de un modo irracional. Y es que el trasfondo ideológico en que se mueve la tragedia de Sófocles es un mundo todavía concebido como algo, pese a todo, con sentido. En los modernos esto ya no puede afirmarse, y, por ello, los personajes de nuestros escritores producen muchas veces la impresión de seres que hacen de la rebeldía un principio esencial. Dicen ¡no! a muchas cosas, aunque, en el fondo no saben exactamente por qué. Tal es el caso de *Las moscas* de Sartre y, en parte, el de la *Antígona* de Anouilh. Sólo más tarde, con Eurípides, hallaremos en la tragedia griega algo parecido.⁶⁹

69. No podemos abordar el problema con más detalles, por falta de tiempo y espacio. Cfr. nuestro trabajo *Sófocles y la tragedia contemporánea*, en prensa. Tampoco podemos ocuparnos aquí de los enfoques sociológicos del drama sofocleo. Remitimos a nuestro trabajo, también en prensa, *Literatura y Sociedad en la Grecia antigua*.

LA SÁTIRA DEL «BEL CANTO»
EN EL SAINETE INÉDITO DE
D. RAMÓN DE LA CRUZ:
EL ITALIANO FINGIDO

Por LUIGI DE FILIPPO

— *Comedia y Música, L., Traducción de la Comedia italiana en Madrid desde el año 1733 hasta nuestros días, Madrid, 1784.* — *Comedia y Música, L., Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800, Madrid, 1891.* — *Arriaza, F., Historia de la música en España, en la Enciclopedia de la Música y Danza de la Enciclopedia, París, 1929.* — *Suñer, L., El teatro del Real Palacio, Madrid, 1919.*

En 1703 unos cómicos y cantantes italianos obtuvieron permiso del Ayuntamiento de Madrid de edificar en el solar de «dos Caños el Peral» un teatro — llamado de «Los Trufaldines», por el nombre de la compañía — y dar sus representaciones en la capital de España.¹

Eran cómicos de la legua, cantantes sin renombre, gente de la farándula que se habían avenido, más que por verdadero interés artístico, por la necesidad de arrimar a la lumbre el puchero diario. Y sin embargo, fueron ellos los que dieron cabida en los teatros madrileños a la ópera italiana, en un principio recibida con recelo, por la novedad en sí, y un poco también por el idioma, no siempre bien comprendido por el público. Esto no quiere decir que los españoles careciesen

1. CARMONA y MILLÁN, L., *Crónica de la Opera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid, 1788. — COTARELO y MORI, E., *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, 1902. — MITJANA, R., *Historia de la música en España*, en la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris, 1920. — SUBIRÁ, J., *El teatro del Real Palacio*. Madrid, 1950.

de tradición musical, no hubiesen visto jamás representaciones mixtas de *recitado* y de *cantado* e ignorasen la existencia de la ópera con música. Suyos, y bien tradicionales, eran los *tonos a lo humano*, que con nuevas modalidades y adaptaciones repetían antiguos motivos musicales, religiosos y viejos cantos sacros ya populares; los *cuatros*, cantatas de tipo polifónico; las *princesas*, cuyo tema musical, cuando no estribaba en motivos populares, frecuentemente llevaba en sí aportaciones melódicas de tipo popular, y, en fin, la alegre y retrechera *tonadilla* que, a decir de Cervantes, se cantaba «en cualquier lugar y ocasión».²

Por lo que se refiere a la ópera, y en general a las representaciones con música, no sólo sabemos que España fue una de las primeras naciones que a principios del siglo xvii dispensaron buena acogida a este arte nuevo que llevaba al tablado, del brazo de la música y del canto, al Drama y a la Comedia, sino que en 1629³ Lope de Vega puso en escena, como «cosa nueva», *La selva sin amor*, égloga dramática, que Cotarelo

2. En *El celoso extremeño* Cervantes (*Novelas ejemplares*, ed. Schevill-Bonilla, II, pág. 180) recuerda tres tonadas: *La estrella de Venus*; *Por un verde prado*, y *A los hierros de una reja | la turbada mano asida*.

3. En Alemania la ópera había sido introducida en 1627, dos años antes del estreno de *La selva sin amor*, por Heinrich Schütz, autor de la música del melodrama *Dafne*.

considera verdadera ópera, cuya música, a decir suyo, fue sin duda alguna italiana.⁴ Casi veinte años después, en 1648, Gabriel Bocángel daba a las escenas *El nuevo Olimpo*, mientras Calderón estrenaba, en el Teatro de la Zarzuela, *El jardín de Falerina*, con música del maestro Juan Risco, y, luego, *El golfo de las Sirenas* y *El laurel de Apolo*.⁵ Sin embargo, aunque estas representaciones más bien puedan considerarse zarzuelas que verdaderas óperas, no cabe decir lo mismo de *La púrpura de la rosa*, y menos de la comedia *Celos aun del aire matan*, del mismo Calderón, las dos estrenadas con música del maestro Juan Hidalgo.⁶ Que fuera deseo del poeta medirse y competir con italianos, alemanes y franceses, no cabe duda.⁷ En la *Loa* de *La púrpura de la rosa*, en efecto, hay un diálogo entre unos personajes alegóricos. *Vulgo*, uno de ellos, dice al público que la comedia será

«... toda música; que intenta
introducir este estilo
porque otras naciones vean
competidos sus primores.»

4. COTARELO y MORI, E., ob. cit., págs. 35-36.

5. SORIANO FUERTES, M., *Historia de la música española*. Madrid, 1908, t. III, pág. 115.

6. SUBIRÁ, J., *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y bibliográficos*. Madrid, 1937.

7. La ópera fue introducida en Alemania en 1627, en Francia en 1659, y, mucho más tarde, en 1680, en Inglaterra.

Es una declaración previa, buena para resguardarse de cualquier crítica mal intencionada, torcida, aviesa. Y sin embargo, en seguida se percata uno de que entre renglones anda algo más: la conciencia vígil del poeta que se da cabalmente cuenta de las múltiples dificultades que aquella novedad entraña, que conoce los escollos que debe salvar, los riesgos con que corre por ser aquello extraño, por nuevo y por forastero, y el público siempre muy veleidoso. Son dudas y temores que en la misma *Loa* tienen su eco en otro personaje alegórico, *Tristeza*, quien los repite a *Vulgo*:

«¿No miras cuanto se arriesga
en qué cólera española
sufra toda una comedia
cantada?»

Reparo subsistente, certero y atinado, sobre todo si se considera que no sólo era aquélla una forma de poesía «repugnante a la razón», como escribirá más tarde Eximeno, sino que los españoles tenían ya «piezas pequeñas en música», las *tonadillas*, que servían como intermedios, y «dramas en música», las *zarzuelas*, que mientras conciliaban «el placer del oído con la instrucción del entendimiento»⁸ se conformaban más y mejor con la

8. EXIMENO, E., *Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*. Madrid, 1796, t. III, pág. 67.

« española
natural prontitud, acostumbrada
a una rápida acción, de lances llena,
en que la recitada cantilena
es rémora tal vez que no le agrada.»⁹

El recelo del público y la oposición de un reducido número de literatos, músicos y cantantes, que abogan por lo tradicional y castizo, no impiden todavía a la ópera seguir afincándose y ganar adeptos. Así es que Calderón, en el postrer año de su vida, da al teatro, con música del maestro Juan Hidalgo, otra comedia suya, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, y Clavijo estrena, en 1687, su *Hipermnestra y Linceo*, comedia casi toda ella cantada. No basta. Pronto también la *zarzuela* empezará con desarrollar y dar mayor relieve a las partes *de cantado*, cuidará de desenvolver la frase musical en períodos de más amplia difusión melódica, orquestrará *arias*, *dúos* y *coros*, según los nuevos cánones; mostrará, en fin, tan evidentes y perspicuos los influjos de la música italiana que en 1724, con sobradas razones, el maestro Barbieri puede decir de la comedia de Cañizares, *Fieras afemina amor*, que es una «zarzuela a la italiana».

Aun con esto, en los teatros de Madrid la ópera, a lo largo del siglo XVII, no es más que

9. IRIARTE, T., *La Música*, B. A. E., t. LXIII.

una manifestación de arte sin continuidad y difusión, para minorías, pues el pueblo — gente cogotuda y manolas, chisperos de Maravillas y esparteros de Atocha, floristas del Prado, limeiras de la calle del Príncipe y castañeras de la plaza Mayor — sigue atestando los antiguos Corrales, donde Ingenios, Saineteros y Entremesistas de la Villa y Corte, dan vida y ser a viejos personajes de su historia, a galanes y damas enamoradas, a santos y a magos, o llevan al tablado algún que otro acontecimiento de su vivir diario.

Durante las primeras décadas del nuevo siglo, la ópera, con su música, con su fastuosa escenografía, con la riqueza y variedad de sus galas, logra adueñarse de las escenas. Sede de su señoría es el Teatro de los Caños del Peral.

Es verdad que en ese coliseo, con las óperas, también siguen poniéndose *zarzuelas*, pero esto es muy de tarde en tarde, pues el Marqués Scotti, director del teatro por «Real decreto» de 25 de diciembre de 1719, que se desvive por lo italiano, no sólo cuida que las representaciones de ópera sean siempre más frecuentes, sino que, valiéndose del favor y la protección de Don Felipe IV, el rey poeta, particularmente después de la llegada a España del cantante Carlos Broschi, «Farinello», da libre entrada al melodrama de

Metastasio y a la música de Corradini, Corselli, Mele, Conforto y Pergolesi. En estos años, desde el escenario del Teatro de los Caños del Peral — ahora caño de armonía —, raudales de música se derraman por estrados, plazas, calles. En los salones, las damas se dejan arrebatarse por aquellas *arias* que las teclas de una espinela van librando entre flamencos tapices y doradas cornucopias; las señoritas, ensayándose con un maestro de música, aprenden *cavatinas* y pasos de garganta; menestrales, oficiales, mozos, canturrean o tararean rondós. «Con el gusto de oír a tantos cantores famosos las mejores arias de Italia — escribe unos años más tarde J. A. Armona — se extendió por Madrid el nuevo gusto de su música, y su decidida afición corrió al instante por todas las capitales de provincias. Apenas había un joven, una señorita, un oficial mozo que no supiese y cantase de memoria el *Misero pargoletto*; el *Padre, perdona*; el *Son regina*; *Se tutti i mali miei*, etc. Corrió, pues, ese gusto (ya hecho gusto de moda) por los estrados en todas las funciones particulares o caseras. Los maestros de música, los compositores y las orquestas lograron por su continuo ejercicio grandes aplausos y fomento... : se aumentó el número de los aficionados, y así se encontraban y a porfía cantaban las arias italianas; los rondós y las cá-

vatinas de los mejores compositores del país.»¹⁰

Por haber sido en sus años juveniles el autor del *Memorial literario* uno de esos aficionados al «bel canto», alguien quizá juzgue sus palabras no conformes del todo con la realidad y un tanto exageradas. Nada de eso, pues la penetración del melodrama y de la *ópera bufa* entre 1750 y 1758 fue constante, y su difusión tuvo tal alcance, sobre todo por el favor que les otorgó la reina Doña Bárbara de Bragançia, que había sido discípula de Scarlatti, que en aquellos años, en el Corral de los Caños del Peral, y luego también en el Teatro del Buen Retiro, no se representó obra que no fuera italiana, ni se oyó otra música que la de Jommelli, Galuppi y Pergolesi.

Mas como a lo largo todo merma y pierde vigor y lozanía, pues el tiempo lo cambia todo, también la ópera tuvo su decadencia, su eclipse. Corto, por cierto, y en coincidencia con el reinado de Don Carlos III, más amigo de correr el monte, perseguir la caza y oír el furioso ladrar de la jauría que, sentado, escuchar gorjeos de tiples y «capones».

Con su muerte, al subir al trono Don Carlos IV, la ópera, aunque con modalidades, estilo y técnica distintos de los que *Farinello* había introducido en la Corte cuarenta años antes, volvió

10. ARMONA, J. A., *Memorial literario*. Madrid, 1785.

aún a deleitar a los madrileños halagando sus oídos con las melodías de Rutini, Scolari y Piccinni.¹¹

Fue éste para la ópera otro esplendoroso período, que duró mientras el Teatro de los Reales Sitios no cerró sus puertas y una orden, dictada por la Municipalidad de Madrid en 1777, no estableció «que en los teatros de la Villa y Corte» las óperas italianas no sólo no se representaran diariamente como antes, sino traducidas o arregladas,¹² y por artistas españoles.¹³

Es un hecho incontrovertible el éxito que en

11. Don Tomás Iriarte, en su ya citado poema *La Música*, nos ha dejado los nombres de aquellos insignes Maestros que con sus melodías lograron fama en el Madrid del siglo XVIII:

«Galuppi, Vinci, Pergolese, Leo,
Héndel, Pórpura, Lulli, Pérez, Feo;
Trajeta, Mayo, Cáfaró, Piccinni,
el anciano Saxón, Nauman, Sacchini,
Paesiolo, Anfossi, y otro infinitos
que no sólo han sabido con primores
agradar con sus músicos escritos,
sino hacer agradables los errores.»

12. No fueron pocos en este período, los melodramas de Apóstol Zeno y de Matastasio, traducidos o arreglados al español por escritores de renombre como, entre otros, Luzán y Cruz.

13. Aún con estas restricciones, Madrid tuvo siempre su compañía «de ópera italiana», cuya labor, artísticamente meritoria, nadie ponía en discusión. Así es que en el *Reglamento para el mejor orden y policía del teatro de la ópera*, publicado en el *Diario de Madrid* de 19 de enero de 1787, mientras se vuelve a insistir que en los teatros la *Junta de Hospitales* sustituyera a las «óperas italianas por españoles», se pone también de manifiesto el deseo que la compañía italiana representara, además de las suyas propias, una ópera española, para, con ello, contribuir «a la mayor perfección del teatro nacional».

esos años tuvo en España la ópera italiana; todavía no fue completo e incondicional. Los recelos de la clase popular, las reclamaciones de los maestros de música, las resistencias de los cómicos no faltaron. Y fue una oposición, en un primer momento, imperceptible, inconstante, solapada, pero, a la larga, franca y descubierta. Sin embargo, aun con esto, por debajo de aquellas protestas y reprobaciones, más que la voluntad de caricaturizar y ridiculizar todo aquello, se percibe como un deseo de imitarlo, de rivalizar con ello. Que es lo que se nota en el «sainete» *El prioste de los gitanos* (1754), en el cual los actores cantaban un «recitado» a seis, buen remedo y lograda parodia de los de la ópera italiana.

En otro «Sainete», *El Maestro de Música*,¹⁴ la actriz Joaquina Moro¹⁵ propone a sus compañeras que, juntas, canten como fin de fiesta «una aria buena». Pues, se niegan todas: *la Mayorita*,¹⁶ porque no gusta de «trinos y gorgoritos»;

14. El sainete es anónimo. El argumento y el estilo, sin embargo, hacen pensar en Cruz, de quien son *El Maestro de rondar* (1766) y *El Maestro de baile* (1779). Se estrenó en octubre de 1774 para presentar al público de Madrid Silve-ria de Rivas, hija de una de las actrices más famosas de su tiempo: María Ladvenant.

15. Esposa del actor y «autor», o director de compañía, Eusebio Ribera, fue excelente característica y buena cantante de óperas.

16. María Mayor Ordóñez, llamada *la Mayorita*, fue tiple muy celebrada por la suavidad de su voz y la gracia con que pisaba las tablas.

la Granadina,¹⁷ porque prefiere cantar «seguidillas y boleros» más que «tarariras»; *la Pereira*,¹⁸ en fin, porque aquello no es lo tradicional y el público quiere

«... que en el sainete se canten
tonadilla o seguidilla.»

Discrepan, están por reñir. Los ánimos, sin embargo, se apaciguan tan pronto un compañero les sugiere que canten un «cuatro»

«... tan estrepitoso y nuevo
que ni Galupini, el Mayo,
Piccini, ni otros doscientos
de los que acaban en ini
no son capaces de hacerlo.»

Otra atestación de la oposición del pueblo al predominio de la ópera italiana es la tonadilla *La maja de rumbo*, en que se cantan estas seguidillas:

«A la ópera llevan
a cierta maja,
y le preguntan luego
que si le agrada.
Pero ella en forma
puestas de jarras,
respondió de este modo

17. María de la Chica, llamada *la Granadina* por su patria, fue la más celebrada actriz cómica de la escena española.

18. La actriz Sebastiana Pereira, por su talla y su «cara de pocos amigos», sobresalía en los papeles trágicos.

con gran chulada:
"Más vale un estornudo
de mi Manolo
que óperas y tragedias
orquesta y todo".»¹⁹

No basta, todavía, resistirse a lo extranjero, rechazarlo; es preciso, también, que el pueblo conozca lo suyo; lo aprecie y, por suyo, lo defienda y encarezca. Que es otra forma más propia y elegante de oposición. Con este cometido cumple la tonadilla del Maestro Blas Laserna: *Los dictámenes opuestos*,²⁰ en la cual mientras no se niega que

« Italia
en arias es maestra»,

se afirma rotundamente que España no sólo tiene «polos», «boleros» y «tiranias», sino también una música propia,

«... original, sin copia
por su gracia y viveza.»

Quien por un mal entendido nacionalismo, por motivos literarios y, sobre todo, por dar realce y categoría artística a lo popular y folklórico, levantó más que nadie su voz contra la

19. Se cantó en 1774 con música del Maestro José Palomino. Vid. SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica*. Madrid, 1928, t. 1, pág. 161.

20. SUBIRÁ, J., ob. cit., t. I, pág. 95.

invasión de la ópera y la música italianas, y siempre que pudo le hizo frente, ahora mofándose de damas y damiselas, galanes y petimetres, que por seguir la moda se desvivían por una tiple, un tenor o un bufo italianos, ahora encareciendo más de lo debido los méritos de la zarzuela, la seguidilla y la tonadilla, fue don Ramón de la Cruz, autor de comedias y fecundísimo escritor de sainetes, buen catador de la poesía y del teatro italiano de su tiempo y, además, traductor de no pocos melodramas de Apóstol Zeno²¹ y de Metastasio²² y de alguna comedia de Goldoni.²³ En el sainete *Los refrescos a la moda*, estrenado en el 1768, la *Mayorita* canta una «aria italiana». Un compañero, embelesado por aquella voz suya, tan bella y límpida, se pone de pie y le ruega que siga cantando. Cante lo que cante, él aplaudirá siempre. ¿Y si cantara algo español? ¡Oh, entonces!... Entonces él no la aplaudiría; se rompería las manos «a purísimos palmoteos».

Algo parecido pasa en *La farsa italiana*,²⁴

21. De Apóstol Zeno tradujo: *Cayo Fabricio*; *Sesostris, rey de Egipto*, y *El severo dictador*.

22. De los melodramas de Metastasio tradujo o acomodó al teatro español: *Aecio triunfante en Roma*; *Aquiles en Sciro*; *Atilio Régulo*; *Talestris*; *La Olimpiada*; *Cenobia*; *El rey pastor*; *La isla desierta*; etc. (Vid. COTARELO y MORI, E., *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. Madrid, 1899.)

23. De Goldoni tradujo *El filósofo aldeano*. (Vid. NAPOLI-SIGNORELLI, P., *Storia critica dei teatri*. Napoli, 1790, t. VI, pág. 90.)

24. Se representó en 1770 en el Teatro de la Cruz, por la compañía de Juan Ponce.

otro sainete en que se confrontan y ponderan las modalidades de la música italiana y española.

Huelga decir que en esta diatriba músico-literaria Cruz está siempre de parte de lo español y de lo tradicional aun cuando su conciencia artística le obliga a reconocer que, en la música italiana, la construcción de la frase musical, su línea y la gradual progresión del período armónico tienen tanta lozanía y pureza y tales refinamientos como muy raramente se dan en las zarzuelas y las tonadillas. Así es que en el sainete *El baile sin mescolanza*, escrito para la representación por artistas españoles de *La Frasquetana*, de Paisiello, mientras Francisca Laborda,²⁵ captada por las melodías del Maestro de Taranto, confiesa que después de oír tal música no hay tonadilla que pueda gustar, Polonia Rochel,²⁶ en cambio, afirma resueltamente que ella puede hacerse aplaudir siempre que lo quiera

«embocando uno de aquellos
sonsonetes españoles»

que, por cierto, cantaba con mucha gracia y no menor desenfado.

25. Madrileña, de Carabanchel de Abajo, fue muy buena recitadora de versos.

26. Sevillana, fue excelente «graciosa» y la actriz que, a lo largo de su actuación en los teatros de Madrid, estrenó más sainetes de don Ramón de la Cruz.

Cruz, todavía, no apunta sólo a la música; da en todo lo que se relaciona con ella, que es italiano o, por tal, está de moda: actores, cantantes, maestros de música, academias caseras. Ahora blanda, tal vez hiriente, apasionada siempre, su sátira es constante y aviva no pocos sainetes: *La farsa italiana*,²⁷ ingeniosa burla llevada a cabo con la complicidad de una farándula italiana, cuyo arte, al final, se pone en ridículo; *La academia de música*,²⁸ contra aquellos españoles que, como Pepe, el personaje del sainete, típico producto de modas y extranjerismos, nada más que por darse tono y complacer a unas petimetras afectadas y ridículas, ya no saben cantar otra cosa, y «en italiano» — según reza la acotación escénica —, que un «andantillo dulce»; *La compañía obsequiosa*,²⁹ en que se lleva a la escena, de un modo ridículo, a un maestro de música que pretende enseñar a una jovencita la lengua italiana «por la solfa»; *El oficial de marcha*,³⁰ en que se ridiculiza un italiano «maestro de cantar»; *El italiano fingido*,³¹ sátira de aque-

27. Escrito para la compañía de Juan Pons, se estrenó en el Teatro del Príncipe, en 1770.

28. Se estrenó en el Teatro de la Cruz, el 20 de septiembre de 1776, por la compañía de Manuel Martínez.

29. El sainete consta de dos partes, y fue escrito para la compañía de Manuel Martínez, que los estrenó en el Teatro del Príncipe, en 1779.

30. Lo representó en el Teatro de la Cruz, el 5 de diciembre de 1783, la compañía de Eusebio Ribera.

31. Es inédito en la Biblioteca Municipal de Madrid (1.156-17).

llos cantantes de óperas, despreciativamente apodados «capones», muy engreídos y pagados de sí mismos, pero con tan poca y mala voz que, como dice Garrido en el sainete *Los cómicos españoles*,³² a no ser ellos extranjeros, más bien que aplaudirlos,

«la tropa de mosqueteros
los echara a trompazos.»

Así don Ramón de la Cruz intentaba atajar el paso a la música italiana.

Y sin embargo, a pesar de oposiciones y críticas, de tonadillas y sainetes satíricos, viniesen de donde vinieren,³³ es un hecho incontestable, admitido por todos los historiadores de la ópera y del arte musical, que en España, durante el siglo XVIII, «la influencia italiana, que acabó por consagrar Farinelli, se extendió en tal forma y arraigó de tal suerte, que toda la generación musical de la mitad del siglo pasado buscó allí su patrón y en él se inspiró para hacer Arte».³⁴

Fue escrito en 1785 para la compañía de Manuel Martínez, que lo estrenó el 14 de mayo del mismo año, en el Teatro del Príncipe. Es el sainete que publicamos y que ha dado motivo a estos cortos apuntes.

32. El sainete es anónimo; sin embargo, por el argumento y el estilo puede muy bien ser de Cruz.

33. También, muchos años más tarde, Bretón de los Herreros escribirá, contra los melómanos de su tiempo y el lenguaje italianizante de cierta clase social, *El furor filarmónico* y *El novio y el concierto*.

34. FERNÁNDEZ NÚÑEZ, M. F., *La vida de los músicos españoles*. Madrid, 1925.

En el informe que sobre un *Memorial* del compositor Laserna suscribiera, el 9 de julio de 1790, Don Santos Díez González, profesor de los Reales Estudios, a propósito de los distintos géneros literarios, escribía: «En el teatro sólo tienen uso las tragedias..., las comedias... y la sátira, que si es dramática la llamamos sainete o entremés».³⁵ Y una sátira «dramática» en un acto, un sainete, es *El italiano fingido*, que Cruz escribió, como otros muchos suyos, «entre gallos y medias noches», y que, con una tonadilla del maestro don Pablo Esteve, con el mismo título, la compañía de Manuel Martínez estrenó el 14 de mayo de 1785, en el Teatro del Príncipe con la comedia *Acrisolar la lealtad a la vista del rigor por fama, padre y amor: Cósdroas y Siroe*, arreglo del mismo Cruz del melodrama *Cosdroe e Siroe, de Metastasio*.³⁶

Un galán que quiere lucirse con su novia piensa dar realce y tono a una Academia, ofrecida por ella a sus amistades, ajustándose con un «virtuoso» italiano para que entretenga y divierta a los invitados cantando algunas «arias».

El día señalado para la recepción, todo en

35. Vid. SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica*. Madrid, 1928-30, t. I, pág. 17.

36. El melodrama de Metastasio se había representado en Madrid dos veces: en 1739, en el Teatro de los Caños del Peral, con la música de Hasse, y en 1752, en el Teatro del Príncipe, con la música de Conforto.

la casa está listo: la sala con su estrado, la orquesta, los refrescos; sólo se espera al cantante. Pero el criado, que ha ido a buscarle a la fonda para acompañarle adonde le esperan, se entera que aquél se ha marchado de Madrid por unos días. Es un maldito contratiempo, un desgraciado accidente que, además de aguarle la fiesta, puede acarrear a su amo graves consecuencias: malquistarle con la novia, acabar con el noviazgo, dar al traste con su dote. Esto sobre todo.

Este cuidado basta de por sí para aguzar el ingenio del criado y avisparle, pues ni el amo nada en el oro, ni él está en condiciones de perder su salario. ¡Qué no haría él por sacar a su amo del atolladero en que le ha puesto aquel cantante informal!

De pronto se acuerda que en Madrid vive un amigo suyo de otros tiempos, que no tenía mala voz, y que cuando era un oficial mozo — como diría Armona — cantaba también algo del repertorio italiano. Y le va a buscar. Convencerle a que se haga pasar por italiano y que cante no es fácil, pero su porfía al fin lo logra.

Llevado donde le esperan, aquel italiano fingido canta, le aplauden.

En un rincón, el criado se da el pláceme por lo bien que le ha salido la treta, sueña con la

bolsa que el amo le entregará para dársela al «virtuoso», con el reparto del dinero.

Pero si ese amigo suyo no es un cantante, ni mucho menos, ¿a santo de qué darle la mitad de aquel dinero? Con una propina basta..., y gracias. Sin su ardid y su proposición, el otro aún estaría en su puesto de lotero y no andaría de ganancia. Además, ¿quién corre con el riesgo de quedarse sin amo, sin sueldo y sin los gajes del oficio? Pues, ¡a mayor contingencia, mayor provecho! Con decirle que son doblones los escudos que el amo le dará para remunerar al cantante..., ya su bolsillo podrá disponer de un poco de dinero. ¡Qué más da una mentira más!

El otro, sin embargo, como no es manco ni tiene pelo de tonto, no se deja engañar.

Al salir de la casa, en la misma escalera, a la hora de repartirse el dinero, hablan, discuten, riñen..., y todo sale a relucir.

Como el sainete, por su misma naturaleza de drama sin argumento, pero no sin atractivo, se emplea en todo, vuela ligero sobre cualquier asunto, y rozándolo con su fina ironía viene a ser una de las más curiosas manifestaciones de la sátira, trátase de llevar al tablado un galán casquivano, un marido celoso, un solterón impenitente, una dama presumida, una mujer de trapío, una criada amiga de enredijos, o refleja las cos-

tumbres haciendo blanco de sus flechas los abates pelones, las usías de rompe y rasga, las petime-tras alocadas, que cuando no tienen

« otras ansias
ni otro norte que el aliño
personal»³⁷

y no se desviven por acopiar galas, francesas po-siblemente, y prendidos, broches, aretes salidos del taller de

«don Anchelo Tagarnini»,

orfebre afamado, nuevo Cellini,

«... el micor de Italia»,³⁸

pero que vive sólo en el magín de un joyero muy listo en sacar provecho de esas debilidades feme-ninas, se afanan en disponer bailes, comedias caseras y academias de música, así también éste está dirigido a poner en ridículo la manía de aquellas mujeres que en esas academias suyas, nada más que por darse tono, quieren tener siem-pre «un virtuoso del bel canto».

Que éste sea de los mejores sainetes de Cruz

37. CRUZ, R. de la, *Los propósitos de las mujeres. Colección de los sainetes tanto impresos como inéditos de... con un discurso preliminar de D. Agustín Durán*. Madrid, Yenes, 1843. t. I, pág. 215.

38. CRUZ, R. de la, *El chasco de los aderezos*, ob. cit., t. II, pág. 313.

no puede decirse; queda muy lejos, artísticamente, de *El Manolo*, *La Crítica*, *El Abad Diente-Agudo*, ni puede competir con *El Cid de los cómicos*, *La botillería*, *El jardín divertido* y tantos más.

Sin embargo no es tampoco de aquellos muchos, muchísimos, que nuestro Autor compuso para mofarse de la credulidad del vulgo³⁹, llevar al tablado un acontecimiento muy sonado⁴⁰ o, sencillamente, para satisfacer los pedidos de los directores de las compañías cómicas — Juan Ponce, Manuel Martínez, Eusebio Ribera — y abastecer las escenas de los teatros de la Villa y Corte.

Los distintos invitados que van acomodándose en la sala escogiendo cada cual el taburete o la silla más a propósito para charlar con el vecino de al lado o, llevado de la música, descabezar un sueñecito, aunque parezcan figurones más bien que personajes, en realidad, bien observados, no carecen jamás de un rasgo, un pormenor o un particular que, caracterizándolos, los distingue y singulariza. La petimetra, que acusa un imaginario malestar para hacerse servir, aprovechadamente, una taza de caldo; la gordinflona, que a los primeros acordes sale para el reino de los

39. Vid. *Las piedras de San Isidro*; *Las botellas del olvido*; etc.

40. Vid. *El elefante fingido*; *La boda de Chinita*; *El sarao de Chinita*; etc.

Cimerios de donde vuelve sólo cuando suena un trompetazo; la cotorrera, que entre dientes se queja de no poder hablar a sus anchas; el carcamal, que quiere estar en todo molestando a todo el mundo; el noticioso, que lo sabe todo y tiene siempre el cabo del trenzado; el parlanchín, que llevado de su vanidad quiere picar y sale zaherido; el galán, que no desperdicia ocasión para echar una flor a la dama de al lado; el aficionado a la música italiana, que ha aprendido de las «arias» algunas palabras de aquel idioma y quiere lucir sus conocimientos; aquella parleta de los invitados, entreverada de hablillas, murmuraciones, chismes, chascarrillos que saltan de uno a otro, se cruzan, rebotan; el murmullo con que es recibido el cantante; todo, aunque mirado por encima y ligeramente, está visto sagaz y acertadamente.

Lo mismo dígase de la señora de la casa que, temerosa que la fiesta no salga bien, de las críticas que sin duda no faltarán, se desvive para que todos se encuentren a su gusto y anda de aquí allá sin descanso, cuidadosa, atenta, en un continuo ajeteo, siempre con una sonrisa a flor de labios, pero el ojo puesto en la puerta de entrada y preocupada en su interior por el retraso del cantante.

¿Y qué decir del criado, a un mismo tiempo

fiel e interesado, astuto y tonto? Por sacar el amo del atolladero en que lo ha metido un cantante italiano informal urde un engaño y por su feliz éxito toma todas las precauciones, cuida de todos los pormenores, desde la búsqueda de la persona apta para hacer el cantante, al traje y al reparto del dinero. Sin embargo, por estar en todo, se le olvida lo más importante: concordar con el amigo con qué nombre le presentará a los invitados.

El tipo del cantante, luego, aun en su estilización, es verdaderamente modélico por su fina ironía y su linda comicidad. Aquella humildad suya, toda obsequios y ceremonias; aquel hablar hinchado y huero, cosa que hará decir a Coronado que «parece gran papagayo»; aquel decir y no decir sus habilidades, y el hacerse rogar para que cante, todo está visto como no se podía mejor para ridiculizar el divismo de los «virtuosos»; pero sin forzamiento alguno, sin cargar la mano demasiado ni herir profundamente. Aparte que es, al fin y al cabo, lo que se proponía siempre el sainete.

SAINETE NUEVO

EL ITALIANO FINGIDO

[Para la compañía de Manuel Martínez]

Calle corta lo posible. A una puerta, hilando o haciendo [f. 2^a] otra cosa, las señ[or]as IBÁÑEZ,¹ MORALES,² JOSEFA y ROSA PÉREZ,³ de mugeres de barrio. Al descubrirse cantan lo que quieran en coro y luego sale GARRIDO⁴ muy acelerado, como de criado, en frac y palo en la mano..

Garr[ido]. Manolita, Pepa; ¿está todavía en casa Paco?

Ibáñez. No, pero haz cuenta que sí porque ayé le hallarás jugando a la buelta, en la botica. 5

1. Hija de José Ibáñez y hermana menor de María Ignacia, «aquella dama primera» para quien compuso Cadalso su tragedia *Don Sancho García*, y cuya muerte dio argumento a las *Noches lúgubres*. Victoria Ibáñez había llegado desde Cádiz a Madrid en 1781 para *octava dama* de la compañía de Juan Ponce. Tres años después pasó a *graciosa* de la compañía de Manuel Martínez, presentándose al público en el «sainete» de Cruz, *Garrido celoso*.

En el «sainete» se la llama indiferentemente *Manolita* y *Manuela*.

2. Es la actriz Petronila Morales, esposa del actor José Correas y madre de Manuela, Laureana, Lorenza, María Isabel y Petronila — las *Correas* — actrices todas ellas célebres en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII. Dotada de preeminentes calidades artísticas, se excedía a sí misma en las partes de *gitana*.

En el «sainete» es *Pepa*.

3. *Josefa Pérez*. Sevillana, perteneció a la compañía de Manuel Martínez desde 1775 hasta 1786. Diestra guitarrista y con buena voz para el canto, era insuperable en los papeles de *maja*.

Rosa Pérez. Hermana de Josefa, fue durante dos años *séptima dama* de la compañía de Manuel Martínez. En 1786 se alejó de la compañía para unirse en Cádiz con su marido, el actor Eusebio Cano.

4. Es *Miguel Garrido*, «príncipe de los graciosos» y uno de los

Garr[ido]. Pues voy corriendo a buscarle.
Josefa P[érez]. Téngalas usted muy buenas,
señor Blas.

Mor[ales]. Por acá estamos
sin novedad; muchas gracias.

Garr[ido]. ¡Ah, no me había acordado! 10
Tengan ustedes muy buenas
tardes y muy buenos años,
y ¡agur! que boy de prisa.

Sale Tomás⁵

Tomás. Manuela, ¿tienes trocado?

Ibáñez. No.

Tomás. Pues dame un peso gordo. 15

Ibáñez. ¿Dónde le tengo yo?

Tom[ás]. Cuatro

cantantes más celebrados de su tiempo, pues a lo largo de su actuación en los teatros madrileños, de 1775 a 1792, hiciera un *majo* o cantara una *tonadilla*, jamás le faltó el favor y el aplauso del público.

En un sainete anónimo, de 1774, titulado *Gracioso desafío de Martínez y Garrido*, al verle caer herido de muerte por su mano, Martínez lo llora con estas palabras:

«¿Qué es lo que has hecho, Martínez,
pues tan ciego y sin reparo
al mejor gracioso has muerto
que tonadas han cantado?
Mal hayan, amén, las armas.
¡Ay, mi Garrido adorado!»

Para él Cruz escribió los sainetes *La competencia de graciosos; Garrido celoso; Válgate Dios por Garrido*; mientras don Pablo Esteve compuso las tonadillas: *Los payos del Malbrú; La escuela de Garrido; Garrido y su testamento*.

En el «sainete» es Blas, criado de don Jacinto.

5. *Tomás Ramos*. Hijo de Rafael y hermano de Rafael, Francisco y Vicente, actores todos muy notables, fue durante muchos años *tercer galán* de la compañía de Manuel Martínez, en la que había ingresado en 1784.

En el «sainete» es Paco, y, luego, en el papel de cantante italiano, *Francesco Ramini*.

- trajiste de dote; ¿dónde,
barravás, los has echado,
mujer, y no hace diez meses
cavales que nos casamos? 24
- Ibáñ[ez]*. ¡Buena pregunta!
Garr[ido]. Dejemos
aora preguntas y vamos
a otros negocios.
- Tom[ás]*. Blasillo,
¿te has muerto?
- Garr[ido]*. He resucitado
para tí; que los amigos 25
en viéndose siempre y quando
es menester, lo demás
ni es amistad ni es del caso.
- Tom[ás]*. ¿Y qué se ofrece?
- Garr[ido]*. Oye aparte.
Ibáñ[ez]. ¿Secretillos? ¡Eso, paso! 30
Garr[ido]. ¿Le dice usted a su marido
todo lo que hace?
- Ibáñ[ez]*. Quanto hago
y quanto digo; ¿es verdad?
- Tom[ás]*. ¡Qué sé yo!
Garr[ido]. Pues, lo que vamos
a hacer los dos, no conbiene 35
que usted lo sepa.
- Ibáñ[ez]*. ¡Canario!
Las tres.⁶ Y todas, y todas. Que hable
recio.
- Tom[ás]*. No seas el diablo,
muger.

6. En el manuscrito con número arábigo.

- Garr[ido]*. Déjalo. Una vez
que todas se han empeñado 40
quiero darlas gusto; pero
no han de decirlo.
- Las cuatro*.⁷ ¡Juramos!...
Ibáñez. Callar. [f. 3^o]
Pues, de esa manera,
tengan ustedes cuidado
si pasa alguien.
- Rosa Pérez*. Ni una mosca. 45
Garr[ido]. Pues sepan que ay en el barrio
una grande novedad.
- Las cuatro*. ¿Como?
Garr[ido]. La justicia ha entrado (*con misterio*)
ay, en esa casa grande
pintada que está en lo alto 50
de esotra calle de atrás,
y ha cojido un contrabando
tan grande, que llevan presos
a la cárcel los culpados,
y que reparten a los 55
primeros que van llegando,
vecinos o no vecinos,
los géneros. A mi hermano
le han tocado dos arrobas
de chocolate y un fardo [f. 4^o] 60
de musolina.
- Mor[ale]*s. Allí voy.
Josefa Pérez. Las mantillas.
Las otras. Mejor vamos
así, no lleguemos tarde. (*Vanse*)

7. En el manuscrito con número arábigo, y lo mismo también luego.

- Garr[ido]. Traígnanos ustedes algo. (*Se ríe*)
 Tom[ás]. ¿De qué te ríes? ¡Tú mientes! 65
 Garr[ido]. Pues, hombre, ¿no ves qué paso
 llevan, y todo es mentira?
 Tom[ás]. ¿Por qué las has engañado?
 Garr[ido]. Porque nos dejen que tengo
 qué decirte. Supongamos 70
 que tú eres tan loco y tan
 fachendista⁸ como cuando
 allá en Cádiz...
 Tom[ás]. Y algo más.
 Garr[ido]. Mejor! Dáme dos abrazos.
 Aun te acordarás de que 75
 hablabas el italiano...
 Tom[ás]. *Qualque cosa*,⁹ [f. 4']
 Garr[ido]. y que cantabas
 muchas arias del teatro
 de allá.¹⁰
 Tom[ás]. Sí, pero muy mal,
 y como un aficionado, 80

8. Del italiano: *faccendiere*. *El Fachenda* se titula un sainete de Cruz, y *Don Fachenda* es el protagonista de otro sainete suyo: *Quien de ajeno se viste donde quieren lo desnudan*.

9. No es ésta la primera vez que Cruz pone en los labios de sus personajes expresiones italianas o todo un discurso en italiano (vid. *El sarao de Chinita*; *La boda de Chinita*; *El oficial de marcha*). Naturalmente no es el caso de hablar, a este propósito, de corrección ortográfica, de precisión del vocablo, de pureza del idioma. Lo que al escritor importaba era que los actores pronunciaran aquellas palabras como los naturales del país y que, más o menos chapurreando, se hiciesen comprender por el público.

10. No se olvide que éste es el tiempo de Apóstol Zeno y de Metastasio, poetas sobradamente conocidos en España, y de las óperas en música de Piccinni (*La buena fillola* (sic); *La aldeana bizarra*), de Paisiello (*El tambor nocturno*), de Pergolesi (*El maestro de música*), de Sacchini (*La isla de amor*), cantadas por artistas italianos de mucho renombre que el Marqués de Scotti o «Farinelo» habían llamado a Madrid.

no más.

Garr[ido]. Pues, eso te basta
si quieres que repartamos
cincuenta doblones. ¡Aha!
¿Tienes el vestido guapo
que para hacer la comedia
pediste a aquel parroquiano
y te le regaló?¹¹ 85

Tom[ás]. Sí.

Garr[ido]. Pues, todo está listo y llano.

Tom[ás]. Pero, ¿qué es?

Garr[ido]. En dos palabras:
que la novia de mi amo 90
tiene algunas academias,¹²

11. Remedando a la Corte y a las familias aristocráticas, no era infrecuente ni insólito que gente de modesta condición social, por un feliz acontecimiento familiar, por una fiesta de la aldea, o tan sólo por esparcimiento y solaz, conviniese en representar una comedia o una zarzuela. De esta costumbre de su tiempo don Ramón de la Cruz, observador siempre cuidadoso y atento, nos ha dejado testimonio fehaciente en muchos sainetes suyos: *La comedia casera*; *Las dos embarazadas*; *Los payos en el ensayo*; *La comedia de Valmojado*; etcétera. Lo que eran aquellas representaciones es fácil imaginar. Recitado por unos payos-actores de Valmojado, *El sacrificio de Ifigenia* se trueca en *El sacrificio de Ugenia*, y acaba en farsa.

A una de estas representaciones, en la que intervino Tomás, se refiere Garrido.

12. Distintas por sus finalidades de las antiguas Academias, donde acudían varones «cuyos sutiles entendimientos davan que hazer a la fama a todas horas y por todas las partes del mundo» (Cervantes, *Persiles*, III, 19), estotras eran reuniones caseras en las que, so pretexto de oír música, se buscaba sólo pasar el rato «con alguna cu-chuffeta»,

« con cuatro
lisonjas dichas a tiempo,
una flor, un par de saltos,
noticias de lo que pasa
entre fulana y fulano,
y las modas que han salido
últimas.»

(CRUZ, *El hijito del vecino.*)

En los sainetes *La academia del ocio*; *La academia de música*;

y oy, que se había esmerado [f. 5^r]
 en el refresco, convite
 y demás del aparato,¹³
 porque mi amo la ofreció 95
 llevarla un profesor, raro
 en la voz y avilidad,
 que había a la Corte llegado,
 al irle a buscar se halló
 con que ayer se fue temprano 100
 de Madrid, por quatro días.
 Su merced desesperado,
 ya abandonaba la novia,
 el grandote...¹⁴

La academia particular, Cruz ha puesto en ridículo esta costumbre promovida por la «señora moda», favorecida por el «genio raro de las damas locas» y protegida y fomentada por una «casta de abates pelones», que buscaban ahorrarse la cena con lo que en estas tertulias lograban «zampar por la tarde».

13. No era cosa nada fácil cumplir con los antojos, los caprichos y los deseos de todas aquellas «damas melindrosas», «caballeros del tusón» y «abates hambrientos» que acudían a un sarao, a una comedia casera, a una velada musical.

De ello nos da una idea don Ramón de la Cruz en el sainete *Los refrescos a la moda*. Y he aquí, en otro sainete del mismo Cruz, *La música al fresco*, lo que el amo de casa encarga a sus criados de preparar para obsequiar a su novia:

*«Lorenzo vete corriendo
 y trae, del más afamado
 repostero de Madrid,
 un ramillete muy guapo
 de dulces...
 y flores...
 Trae también bebida, trae
 bizcochos garrapiñados
 de la calle del León...
Tú, Juanillo,
 haz que prevengan los vasos,
 las bandejas y salvillas
 de plata...»*

14. Así en el manuscrito. Es fácil que el error se deba a un corrimiento de la pluma, pero es muy probable también que el A.,

- Tom[ás].* Estoy al cavo. 105
 Pero, no ves que al instante
 que abre la boca, entre tantos
 músicos, me han de decir...
- Garr[ido].* ¿Qué han de decir? ¡Bravo, bravo!
 allí; que luego, entre ellos,
 te harán quatro mil pedazos. 110
- Tom[ás].* ¿Y la señora?
- Garr[ido].* Con sólo
 creer que eres Italiano
 te aplaude,¹⁵ y por adularla
 no cesa de darte aplausos
 la concurrencia.
- Tom[ás].* No sea 115
 que se conviertan en palos...
- Los dos.* No lo creas.
- Tom[ás].* Pero, hombre,
 ¿y si se descubre el chasco?
- Garr[ido].* Dice que fue cosa mía;
 yo digo que por sacarlo 120
 del lance busqué este medio;
 buelbe luego el Italiano,
 le da otra academia, quedan
 contentos y tú pagado
- Tom[ás].* No sé lo que haga.

intencionadamente, fiando y en la ambigüedad del vocablo «dote» y en la equivocación de la frase, haya querido oponer la astucia del criado a la simpleza del amo, quien, echándose la de gran señor (*gran-dote*) sin tener las posibilidades, por un hecho baladí y de fácil remedio, está casi a punto de renunciar a la novia y a su «*gran dote*».

*«Porque esta gente toda
 esclava pertinaz es de la moda.»*

(CRUZ, *El hospital de la moda*.)

Y la moda quería que los maestros de música y de canto fueran italianos, y francés el maestro de baile y el peluquero.

Garr[ido].

Yo, sí. 125

Ven, no seas mentecato.

Tom[ás].

Con que: ¿cincuenta? [f. 6^r]

Garr[ido].

Y en oro.

Tom[ás].

¡Qué gusto!

Los dos.

Pues, ¡a pillarlos! (*Vanse.*)

Salón con asientos. Todas las damas y caballeros que parezca van saliendo y se acomodan según sea regular para el juego de la acción. La orquesta, que se supone en la fachada que está, toca una obertura, y luego, ínterin el andante que será piano, hablan según se sigue. Ínterin la primera salida templarán fuerte como preparación.

Juan.¹⁶

Ya tenéis pronta la orquesta, señora.

Ros[ario].¹⁷

Vamos entrando 130
sin cumplimiento, queridas.

Coro[nad]o.¹⁸

Yo me acomodo a este lado,
solito, a oír donde nadie
me incomode este buen rato.

Nicol[asa].¹⁹

Venga usted aquí, don Tiburcio. 135

16. El actor Juan Ramos, *primer galán*, desde 1776, de la compañía de Manuel Martínez.

En el «sainete» es *Don Jacinto*, novio de Rosario.

17. María del Rosario Fernández. Más conocida como *la Tirana*, porque, casada con Francisco Castellanos, actor insuperable en hacer tiranos, fue una de las más bellas y celebradas actrices de su tiempo. Moratín alabó «su gentil ademán» y «la riqueza y pompa de sus trajes y adornos». Y en el traje que vestía para hacer la reina *Celmira* la pintó Goya en uno de los dos retratos que de ella nos han quedado.

En el sainete lleva el mismo nombre: *Rosario*, prometida de *Don Jacinto*.

18. El actor Diego Coronado, natural de Madrid. Después de representar algunos años en provincias, en 1755 entró como *parte por medio* en la compañía de Manuel Martínez, en la que se quedó de 1772 a 1789, año en que murió. Buen actor y mejor cantante — fue el primero que cantó tonadillas y zarzuelas —, jamás le faltó el favor del público en los treinta años que trabajó en los teatros madrileños.

En el sainete es *Don Epifanio*.

19. La actriz Nicolasa Palomera. Esbelta, guapa, elegante, so-

- Paco*.²⁰ La música, si desairo
sus echizos, me perdone,
sólo atento al de miraros.
- Nicol[asa]*. ¡Qué gracioso estáis! [f. 6°]
- Ros[ario]*. Señores,
yo no quiero dar el chasco 140
a nadie de que se siente
donde no esté acomodado
a su gusto; pero intento
exigir de tan urbano
concurso que, mientras toquen 145
o canten, no anden entrando
y saliendo, y que mantengan
el silencio necesario.
- M[a]r[tine]z*.²¹ Hija, eso ya se supone,
y les haces un agravio 150
en prevenirlo.
- Cor[onad]o*. Hace bien,
que suele haver mentecatos
en las academias, tan [f. 7°]
inquietaos y mal criados,
que ni oyen, ni a sus vecinos 155

bresalía en las partes de cantado. Casada, su conducta dio mucho que hablar, mientras su poca gana de cumplir con lo cometido obligó más de una vez a la Junta de teatros a pedir informes al *autor* acerca de su actuación en el teatro.

20. *Paco*: Francisco Ramos. Hijo del actor Rafael, entró en 1776 en la compañía de Manuel Martínez, a quien sucedió en la *autoría* en 1794. De escasas facultades escénicas, fue, en cambio, buen cantante.

En el sainete es *Don Tiburcio*.

21. *Martínez*. Manuel Martínez, uno de los más conocidos artistas de la escena española por su condición de actor y de director, por más de veinte años, de la compañía de *los chorizos*. Estrenó muchísimas óperas españolas y extranjeras; entre éstas no pocos melodramas de Apóstol Zeno y de Metastasio y algunas comedias de Goldoni.

- dejan oir.
Rua[no].²² Unos quantos
 conozco yo así.
- Rom[ero]*.²³ Yo, siempre
 que está una dama cantando,
 la voy repitiendo a voces,
 tanto es lo que me arrebató 160
 de la música.
- Cor[onad]o*. Me alegre
 de que lo hayáis avisado
 para irme donde no os oiga.
- Rom[ero]*. No tenéis que incomodaros
 que yo me iré. Doña Justa, (*a la Torres*) 165
 ¿ay un lugar?
- La Torres*.²⁴ Sí, paisano,
 venga usted acá.
- Rom[er]o*. Muchas gracias.
Torres. Yo lo estaba deseando [f. 7^r]
 por tener con quien hablar.
- Rom[er]o*. Ya nos han puesto el candado 170
 en la boca.
- Torres*. ¿A quién? ¿A mí?
 Pues, si he de callar me marchó.

22. El actor Pedro Ruano. Había llegado a Madrid de Cádiz en 1778, ingresando de *barba* en la compañía de Eusebio Ribera. Tres años después pasó a la compañía de Martínez, desempeñando el mismo papel hasta 1788, año en que se retiró del teatro.

23. El actor sevillano Vicente Romero. Muy ducho en remedar tunos, payos, borrachos, fue buen cantante y excelente guitarrista. (Cfr. vv. 513-19.)

24. Josefa Torres, esposa del actor Francisco Casanova. Entró muy joven en el teatro, distinguiéndose por su garbo natural y su gran habilidad en la música. Alejada del teatro por unos años, quizá por enfermedad, volvió otra vez en 1801, ingresando en la compañía de *los Caños del Peral*, que dirigía aquel gran actor y estimador del arte dramático de Alfieri que fue Isidoro Máiquez.

Rom[er]o. ¡Mucha orquesta!²⁵
 Torres. ¡Fantasía!
 Vale un tiple²⁶ bien tocado
 por cien biolines.
 Rom[er]o. Y más 175
 si le toca un sevillano,
 y echa por aquella boca
 salada un polo golpeado²⁷
 o una tirana.²⁸
 Torres. ¡Ay de mí!
 Ros[ari]o. ¿Qué es esto?
 Torres. Nada.
 Rom[er]o. Es un flato²⁹ 180

25. En los conciertos caseros la orquesta era muy reducida — de las llamadas *de murga* — y estaba compuesta por dos o tres violines y un contrabajo. Si, en cambio, como en este caso, tratábase de un concierto ofrecido «a madama» por el novio o algún petimetre, entonces la orquesta era más numerosa y, por lo general, la componían cinco violines, dos trompas, dos oboes, un fagot y un contrabajo, reforzados muchas veces por un violoncelo y una flauta.

En un sainete inédito del mismo Cruz, *La música al fresco*, don Mauro, pues quiere dar una serenata a su dama, confía al cuidado de su criado Martín ocuparse de la orquesta. Este entonces reúne:

«cien clarines y cien trompas,
 cien fagotes destemplados,
 treinta pares de timbales,
 quinientos y ochenta y cuatro
 violines, setenta flautas
 y ochenta y seis contrabaxos.»

26. Tiple. Guitarrillo de voces muy agudas que en las orquestas de pocos elementos a veces reforzaba la guitarra o el *vigolín* (CRUZ, *Las castañeras picadas*), a veces la bandurria y la vihuela (CRUZ, *El renegado y los zapateros*).

27. *Polo golpeado*. Canto popular andaluz que servía para introducir una *copla*.

28. *Tirana*. Breve composición de ritmo sincopado y ternario que se cantaba al final de las *seguidillas*. De origen andaluza, según don Rafael Mitjana, se componía de cuatro versos octosílabos y de un ritornelo que servía a subrayar la intención maliciosa o satírica de la *copla*. (Vid. CRUZ, *La casa de tócame Roque*.)

29. *Flatos, opilaciones, tabardillos* eran enfermedades de moda

- que le ha acometido.
- Ros[ari]o. Hija, [f. 8^r]
¿quieres ir a tomar algo?
- Torres. Ya se me pasó.
- Rom[er]o. No hay tal;
¿para que sirve negarlo?
Señora, mientras que templan (a ella 185
aparte)
- Ros[ari]o. Vamos, ven.
- Torres. Porque no digas,
entraré a tomar un vaso
de agua.
- Rom[er]o. Vino generoso
es mejor en tales casos, 190
y vizcochos de canela.
- Ros[ari]o. De todo hay. Lucía.
- Rom[er]o. Vamos
que yo os llevaré.
- Rosa García.³⁰ Señora.
- Ros[ari]o. Ésta se ha desazonado;
sírvela en lo que quisiera. 195
- Rosa García. ¡A bien que tenemos caldo! [f. 8^r]
- Rom[er]o. ¿De gallina?
- Ros[ari]o. Sí, señor.
- Rom[er]o. Pues, también puedes sacarlo,

(CRUZ, *Las dos viuditas*; *La embarazada ridícula*). Rosario lo sabe, pero conoce también el remedio pronto y llano: «al flato, con el plato». Que es lo que aconseja a *doña Justa*.

30. ROSA GARCÍA. Hija del actor José García Ugalde, (a) *El Redentor*, y madre de la famosa cantante Loreto García. Fue hermosa, elegante y de mucho desparpajo, pero actriz mediocre, a pesar de sus aspiraciones y deseos de llegar a

«.....primera
dama, imitando las gracias
de la señora Carreras.»

(CRUZ, *El payaso cómico*.)

- que si no le quiere, así
como así, estoy costipado. (V[ans]e 200
los tres)
- Rosa García.** ¡Veneno! Estas petimétr³¹
todas son unos emplastos.
- M[a]r[tín]ez.** Hija, ¿qué dispones?
- Ros[ari]o.** Padre,
aguardar al Italiano
con que el s[eño]r d[o]n Jacinto 205
nos divierte.
- M[a]r[tín]ez.** Demasiado
tarda.
- Cor[onad]o.** ¡Si la pagará!
- Ros[ari]o.** De b[uest]ra atención extraño
que eso digáis.
- Juan.** ¡Si supiera (aparte)
el empeño en que me hallo! [f. 9^a] 210
- Cor[onad]o.** Yo no dudo, pero temo.
- M[a]r[tíne]z.** Tiene el señor muy provado
su juicio para ofrecer
lo que no pudiera darnos.
- Ros[ari]o.** ¿Está lejos? ¿Queréis que 215
vaya el coche o un recado?
- Juan.** Si está Blasillo a traerle
de mi órden, y el tardar tanto
prueba que bendrá. ¡Dios quiera (aparte)
que no pruebe lo contrario! 220
- Ros[ari]o.** Eso me parece a mí.
- Paca.**³² ¡Qué pesadez! Deseando

31. *Petimetra*. Del francés *petit maître*. Así se llamó en España a quien seguía, remedándolos, los caprichos de las damas francesas. Cruz se mofó del tipo en los sainetes *La petimetra en el tocador*, *El petimetre*, *El sombrerito*.

32. *Paca*: Francisca Martínez. Hija del célebre «autor» de la *compañía de los chorizos*, desde 1776 hasta 1790, año de su jubilación,

estoy que a tocar empiezen
para darmir no más quanto
descaveze el sueño. Así, 225
¡cómo que para escucharlo
sin que nadie me distraiga
tengo los ojos cerrados!

Juan. Señora, me parecía [f. 9^v]
que se pudiera entretanto 230
que ese hombre viene, tocar
una obertura.

Ros[ari]o. Ha pensado
usted muy bien.

Juan. Cavalleros, (a la orquesta)
ya está el concurso aguardando
que ustedes nos favorezcan. 235

M[a]r[tine]z. Señores, vamos callando.

Cor[onad]o. Yo siempre que como, oigo
música y que duermo, callo.

Obertura breve; mientras el alegre unos finjen [que] hablan, otros tosen, alg[un]o da tavaco a todos, etc. COR[ONADO] se desespera; la señora PACA duerme, y quando ay algún golpe fuerte de trompas se estremece, abre los ojos y los buelbe a cerrar después. Interin el andante pianísimo ay el diálogo sig[ui]ente:

Ruano. ¡Ay! Aora que me acuerdo:
¿Con que murió ab-intestato 240
don Anselmo?

M[a]r[tine]z. Sí, señor; [f. 10^r]
ya ha días que andava malo

hizo *segundas damas* en la misma compañía de su padre. Actriz mediocre, pero muy caprichosa, no quiso jamás, aunque ya entrada en años, hacer personajes de carácter. Esto y el negarse a hacer el papel de *madre* fue lo que impidió, en 1786, la representación de *El viejo y la niña*, de Moratín.

y yo le previne.

- Ros[ari]o.* Padre...
M[a]r[tine]z. Si me está el señor hablando no he de responderle?
Cor[onad]o. ¡Viva! 245
(mirando a la orquesta, muy alegre)
¡Qué bien va siguiendo el bajo con las violas contrapuestas el intento! ¡Chis! ¡Qué paso tan lindo! ¡Por Dios, silencio!³³
Sale ROMERO con [la] TORRES.
Romero. Ya no hay que tener cuidado (gritando) 250 que viene como un reloj, madama.
Todos. ¡Chis!
Rom[er]o. Lo que encargo (recio) es el silencio, señores, ínterin que están tocando.
Ros[ari]o. ¿Estás mejor? [f. 10^v]
Torr[e]s. Ya estoy buena. 255
Ruano. Silencio.
Nic[olas]a. ¡Con qué descanso duerme la amiga!
Paco. ¡Y con que inquietud a vuestro lado estoy yo!
Nic[olas]a. Pues buen remedio: o no ser tonto o dejarlo. 260

33. Es interesante advertir como don Ramón de la Cruz sabe caracterizar sus personajes aprovechando ya los rasgos físicos, ya las habilidades histriónicas de los mismos actores. Así es como Diego Coronado, buen músico y mejor cantante, puede representar a lo natural el papel del que sigue con atención la música, recalcando con su entusiasmo el desarrollo y la orquestación del tema musical.

- Rua[no]. ¿Y de qué murió aquel hombre?
M[a]r[tine]z. De hablar sin venir al caso.
Ros[ari]o. ¡Lo que tarda el hombre! (quedo)
Juan. Ya
 estoy desesperado.
 Alegro último corto.
- Paca. ¡Ay, ay de mí! (se levanta) [f. 11']
Ros[ari]o. ¿Qué le asusta? 265
Paca. Juzgué se venía abajo
 la casa.
Ros[ari]o. Estava dormida.
Paca. ¿Yo?
Ros[ari]o. ¡Y qué poco!
Paca. Enajenado
 con la música el sentido
 se alteró al pasar *del piano* 270
 al forte. En las academias
 tengo yo estos entusiasmos.
- Cor[onad]o. Eso se remedia.
Paca. ¿Cómo?
Cor[onad]o. Con un buen amigo al lado
 que avive usted tal qual vez
 con un alfiler de a ochavo. 275
Paca. ¡Qué más alfiler que un hombre
 tan consumido y tan largo!³⁴
- Ruano. ¡Adónde las dan las toman,
 amigo don Epifanio! 280
Cor[onad]o. Conforme, que también suele

34. Diego Coronado era alto y desmirriado, y por eso Paca, motejándole, le compara con un alfiler. Estas chanzas de los compañeros para Coronado no eran cosa nueva. Con alusión a su figura delgada y flaca, la actriz María de Guzmán, en otro sainete del mismo Cruz, le llama «oblea».

suceder muy al contrario.

Sale el PAJE.

- Paje.** Don Blas y otro cavallero
están ay.
- Juan.** Que entren bolando.
- Ros[ari]o.** Ya está ay el cantor.
- Cor[onad]o.** ¡Que viva [f. 11^r] 285
don Jacinto!
- Ros[ari]o.** Aviendo dado
su palabra, yo no encuentro
la razón para extrañarlo.
- Nic[olas]a.** ¡Cómo se pica la novia!
- Paca.** Parece que se ha tratado 290
en secreto.
- Nic[olas]a.** Por lo mismo
después yo he de publicarlo.
- Juan.** Blasillo.
- Garr[ido]o.** Ya voy. Aquí *(presentando a Tomás
de italiano afectado)*
os presento al afamado...
¿Cómo?
- Tom[ás]s.** Franchesco Ramini.³⁵ 295
- Garr[ido].** Francesco Ramini, el pasmo
de Italia, asombro de cisnes,
maestro de los alados
ruiseñores, la delicia

35. El nombre, aún siendo inventado, no es completamente imaginario. Cruz ha vuelto al italiano el apellido del actor Francisco Ramos, añadiéndole el sufijo *ini* que, juntamente con la terminación *i*, los españoles emplean siempre que en son de burla quieren dar tal cual forma italiana a un nombre o a un vocablo suyos. Este proceder, en sainetes en que intervienen italianos, no es nuevo en Cruz. En *Los volatines* (1778), María del Pulpillo y Joaquina Moro, que hacen el papel de actrices de una compañía de títeres italianos, son, para Chinita que los representa al público, *La Pulpilli* y la *Morichi*.

	de los valles y los prados,	300
	embidia de los capones	
	y asombro de los canarios. ³⁶	
Juan.	No seas loco.	
Ros[ari]o.	Tome usted	
	silla si viene cansado.	[f. 12 ^r]
Tom[á]s.	La riverisco, sto bene.	305
Rua[no].	Mi dica un poco: ha viachato (se levanta)	
	tropo lei? ³⁷	
Tom[á]s.	Oh! Tropo asai,	
	e quá non vengo per altro.	
Garr[ido].	Es grande hombre, según dice.	
Juan.	¿Qué saves tú?	
Garr[ido].	Me ha contado	310
	por el camino su historia.	
	Ha visto a pie y a cavallo	
	las quatro partes del mundo	
	representando en el teatro	
	de Tánger, donde ganaba	315
	treinta mil pesos cada año;	
	después fue a Costantinopla	
	donde, por un recitado	
	sólo y un aria, el Sultano	
	le regaló un campanario	
	de oro, una perla de a libra	320

36. La verborrea de Blasillo, la enumeración confusa y desbaratada de toda clase de alados y el intencionado y malicioso acercamiento de los vocablos *envidia* y *capones* dan a la presentación un tono ridículo no exento de una ligera nota satírica.

37. Amante de la música, Ruano, muy fácilmente, ha asistido, en el Teatro de los Caños del Peral, a la representación de una u otra ópera italiana y, con las *arias*, ha aprendido también algunas palabras de aquel idioma. Pues, ¿cuándo se le brindará ocasión tan a propósito para lucirse y darse tono? ¿Dónde mejor para hacer alarde de sus conocimientos del italiano? Y, en efecto, helo levantarse y chapurrear las cuatro palabras que sabe.

	<i>echetera. Ho stato in Londra,</i>	
	<i>Parichi, il Palatinato</i>	
	<i>del Rhin, la Rusia, la Prusia,</i>	
	<i>Viena, Venecia, Milano,</i>	[f. 13 ^a]
	<i>California, Paraguai,</i>	345
	<i>e dopo tornai da capo</i>	
	<i>per Paraguay, California,</i>	
	<i>Viena, Benecia, Milano,</i>	
	<i>echetera, fino adesso</i>	
	<i>que, per il mio fortunato</i>	350
	<i>destino, vengo quà dove</i>	
	<i>espero compatirano,</i>	
	<i>loro signori, la mia</i>	
	<i>honestà e il crudo affano</i>	355
	<i>de questo suo devotissimo</i>	
	<i>a più obligatissimo esquiavo,</i> ⁴³	
<i>Garr[ido].</i>	¡Qué pájaro es!	
<i>Cor[onad]o.</i>	Sí, hijo mío,	
	parece gran papagayo.	
<i>Ros[ari]o.</i>	¡Lo que habla! Decid que cante,	
	que ya estamos enterados	360
	de su historia.	
<i>Juan.</i>	Cante usted	
	si gusta.	

43. Ya en la treta, para Paco no hay más remedio que seguir en ella, hacer ver que él es un auténtico operista italiano. Recuerda que en sus años mozos había cantado como aficionado algunas *arias* y que eso le había dado la oportunidad de aprender un poco de italiano. Con eso y mucha cara dura ya tiene bastante para desempeñar su papel, hablar sin ton ni son de ciudades nunca vistas, de poetas jamás leídos y entreverar su charla con palabras y frases — *fortunato destino, crudo affanno* — propias de las óperas.

Para los discursos de Paco y de Ruano hemos seguido la grafía del manuscrito.

Por lo que se refiere a la grafía de algunos fonemas, téngase presente lo que se ha dicho en la nota n.^o 9.

- Ruan[o]. *Amico, sentiamo un poco la sua bel voce si vantata.*
- Tomás. *Mi fa un tanto mal la gola, ma faremo tuto quello que possiamo per servi[r]vi.⁴⁴* (saca papeles y los da a la orquesta.) 365
- M[a]r[tine]z. Todos estos siempre están acatarrados quando les mandan cantar.
- Tomás. *Costreto dal suo comando* [f. 13^v] 370
eco un Aria bufa.
- Juan. Todos atiendan.
- Todos. Todos callamos.
Canta la Aria Tomás
- Todos. ¡Que viva!
- Tomás. *Mi compatisca la sua bontà.*
- Garr[ido]. Se ha turbado; 375
¡como es la primera vez,
el pobrecillo! En cantando ochenta arias, cantará la ochenta y una de pasmo.
- Juan. ¡Qué tal, señora?
- Ros[ario]. ¡Muy bien!
- Juan. ¡Sabéis que no me ha gustado? 380
- Ros[ario]. Vos sois parte apasionada

44. Sabedor de sus posibilidades cantoras, Paco, como un verdadero cantante, busca precaver los riesgos de desafinaduras y gallos. Para eso nada mejor del recurso de siempre y de todos cuando, como dice Martínez con mucha sorna, *les manda cantar*: acusar un improviso resfriado, un ligero mal de garganta. (Vid. VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, tranco III.)

- y el deseo de agradarnos
os desconfía.
- Juan.* Con todo,
mejor será despacharlo.
Blas, toma las diez medallas 385
y llévale. (*le da un bolsillo con disimulo.*)
- Garr[ido].* Se ha portado [f. 14^r]
en forma.
- Juan.* Después en casa (*aparte*)
hablaremos más despacio.
- Garr[ido].* *Andiamo, señor Ramini.*
Tomás. *Signori, sempre obligato (cortesías afectadas) 390*
de la sua bontade e sempre
suo devotissimo esquiavo.
- Garr[ido].* ¡Jaque, antes que te reconozcan! (*quedo,*
Tomás. ¿Qué tal? *al irse*)
- Garr[ido].* Les has apestado.
Tomás. ¿Y la propina?
- Garr[ido].* Aquí va; 395
yo no sé lo que me ha dado. (*vanse*
los dos)
- M[a]r[tine]z.* No lo ha hecho muy mal.
Ruan[o]. La traza
no es de músico italiano;
ni el modo de hablar.
- M[a]r[tine]z.* A usted
todo le parece malo. 400
Don Jacinto le conoce
muy bien, y a mí me ha agradado.
- Ruan[o].* No es gran cosa.
M[a]r[tine]z. Sí, lo es. (*enfadado*)
- Cor[onad]o.* Por eso no ay que enfadaros
aora; siga la academia. [f. 14^r] 405
- Paco.* ¡Vaya un concierto obligado

- de violín y chirimía!
- Garr[ido].** ¡Ah, pícaro! (*dentro*)
- Tomás.** ¡Ah, ladronazo,
he de matarte!
- Ibáñez.** ¡Justicia! (*dentro*)
- Ros[ari]o.** ¡Ola! ¿Qué es esto?
- M[a]r[tíne]z.** ¡Muchacho! 410
- Sale el PAJE*
- Page.** Señor.
- M[a]r[tíne]z.** ¿Qué bulla ay afuera?
- Page.** Es, señor, que su criado (*a Juan*)
de usted y aquel estrangero
a golpes se están matando,
y han subido unas mujeres 415
de mantillas que han pegado
también con don Blas.
- Mugeres.** ¡Justicia! (*dentro*)
- Juan.** Voy a ver si los aparto.
- Sale GARR[ID]O.*
- Garrido.** ¡Ay, que me matan! ¡Favor!
- Juan.** ¿Qué has hecho?
- Sale TOMÁS.*
- Tomás.** Si he de matarle, 420
aunque le defienda el sol.
- Sale MORALES y la IBÁÑEZ y otras.*
- Morales.** ¡Mira no te pierdas, Paco!
- Ibáñez.** Es mucho hombre mi marido
para que Blas ni su amo [f. 15°]
se burlen dél.
- M[a]r[tíne]z.** Poco a poco 425
buenas gentes, y sepamos

- qué ha sido.
- Tomás.* Señor, por una porfía, ¿quánto le ha dado a Blas para mí?
- Juan.* Diez onzas.
- Garr[ido].* ¿No te las di?
- Tomás.* Vamos claros: 430
¿diez duros?
- Juan.* ¡Cómo diez duros!
Diez onzas de oro.
- Tomás.* ¡Ah, villano, (le agarra del pescuezo)
gómitolas o te obligo a gomitlar los livianos!
- Juan.* Pícaro, ¿qué es esto?
- Garr[ido].* Yo 435
señor, cantaré de plano. Como, por estar ausente, no podía el Italiano venir para la academia, ofrecí, por no dejaros 440 mal, con el permiso vuestro, traeros otro, ponderando su havilidad. Hablé a éste; vino! se salió del paso. [f. 15^v]
- Juan.* ¿Y no le diste el bolsillo 445 que te di?
- Garr[ido].* Se me hizo cargo de conciencia. ¿Con diez duros no estaba muy bien pagado?
- Paco.* ¡Y con menos, por mi voto!
- Juan.* Dale el bolsillo, villano! 450
y ustedes vayan con Dios.
- Ibáñez.* Éste sí que es contrabando, (le coge)

- embustero. A Dos, señores,
hasta otra vez. Vamos, Paco.
- Juan.* ¡Que a mí me suceda esto! 455
- Cor[onad]o.* ¡Ay! Aora que reparo:
¿usted es lotero?
- Tomás.* Con mucha
de la honra, y en jugando
en mi puesto, aquel que acierta
dos números saca un ambo. (vase) 460
- Rom[er]o.* No ha sido mal intermedio.
- Torr[es].* A mí por poco me ha dado
una desgana del susto.
- Rom[er]o.* Y a mí una gana de darlos
a todos de manotones. 465
- Nic[olas]a.* Don Jacinto, os acompañó
en el pesar.
- Juan.* Yo lo estimo.
- Nicol[as]a.* Por un nobio es mucho chasco. [f. 16^r]
- Todos.* ¿Qué, se casa?
- Nicol[as]a.* Con madama.
¿No lo habían adivinado 470
ustedes?
- Todos.* ¡Sea en hora buena!
- M[a]r[tine]z.* Tome usted esos dos quartos,
señora, por la fatiga
que en publicar se ha tomado
el secreto. Sí, señores. 475
- ¿Es desatino el que hago
en darle a mi hija?
- Ruano.* ¡No, a fe!
- Cor[onad]o.* Yo la tomara a dos manos
si un hombre pobre pudiera

- vivir en Madrid casado.⁴⁵ 480
- Juan. ¿Dónde vas?
- Garr[ido]. A ver si ha vuelto
ya del viage el Italiano.
- Juan. ¡Calla!
- Ros[ario]. Pues, ¿qué ha de volver?
- Juan. De aquí a tres días. Y aguardo
que ustedes me favorezcan 485
en mi casa a disfrutarlo
y admirar un profesor
de mérito.
- M[a]r[tine]z. Lo aceptamos. [f. 16^v]
- Juan. A todos os lo suplico.
- Paca. ¿Tenéis un canapé ancho 490
y cómodo?
- Garr[ido]. Sí, señora;
y ay un catre acomodado
también para dormir.
- Paca. ¡Calle
el bufón!
- Ros[ario]. ¿Qué estáis pensando, (*sonriendo*)

45. Cuando, «con el más decente sueldo», un marido no tenía bastante para vestir a su mujer, sobre todo si era «casquivana y amiga de seguir la moda», y a un hombre con escasos medios económicos se le consideraba un espantajo,

«a los ricos enfadoso,
a la sociedad extraño,
para cortejo impotente
y para marido un asco»,

no debe maravillar que Coronado, lo mismo que Chinita (CRUZ, *La boda de Chinita*) y Fabricio (CRUZ, *El majo de repente*), piense que casarse, siendo pobre, era dar pruebas fehacientes que los dioses

«.....a los maridos
les dieron facultad de hacer milagros.»
(CRUZ, *El marido sofocado*.)

Es éste un concepto que en los sainetes de Cruz se repite frecuentemente. El censor, sin embargo, opinaba distintamente, pues en el manuscrito, ha borrado los dos versos.

- don Jacinto?
- Juan.* Estoy corrido, 495
- señora.
- Garr[ido].* Y yo estoy rabiando
de que las cinco medallas
de la partición bolaron
si no acudo.
- Juan.* ¿Dónde vas?
- Garr[ido].* Si estoy aquí avergonzado, 500
señor.
- Juan.* Más lo estarás luego. (amenazándole)
Garr[ido]. ¿Por qué? (temblando)
- Ros[ari]o.* Ya estás perdonado.
- Garr[ido].* ¿Qué sabe usted? ¡Ah, ya me acuerdo!
¿Qué genio tiene tan guapo
mi ama!
- Juan.* ¿Qué haces bribón? 505
- Garr[ido].* Iba a besarla la mano. [f. 17^r]
- Cor[onad]o.* ¿Y se acabó la academia?
- Rom[er]o.* Sí, señor, que ya están hartos
de música seria todos.
- Paca.* Menos yo, que no me causo 510
jamás de música, y más
quando tocan un flautado.
- Ros[ari]o.* Pues, ¿qué hemos de hacer?
- Rom[er]o.* ¡Por vida
de todos mis mayorazgos...!
- Garr[ido].* ¿Qué juramento!... y no tiene 515
calzoncillos.
- Rom[er]o.* Que si agarro
una guitarra he de hacer
que se estén aquí baylando
toda la noche!

Ros[ario]. Mejor
parece que será entrarnos 520
a tomar alguna cosa
y prevenir entretanto
una buena tonadilla.

Cor[onad]o. ¡Bello pensamiento!

Todos. ¡Bravo!

Ros[ari]o. ¿Le aprueban ustedes?

Todos. Todos. 525

M[a]r[tine]z. Pues el tiempo no perdamos.

Ros[ari]o. Y si esta idea no agrada, [f. 17^v]
¡paciencia!

Todos. Considerando
que no siempre es el esmero
consecuencia del aplauso.

FIN⁴⁶

46. «Madrid y abril 21 de 1785. Visto, separando los sersos raia-dos dése licencia. Rubrica. Nos el Dr. Don Cayetano de la Peña y Granda Presv[íte]ro Vicario de esta villa de Madrid y su Partido: Damos li[cen]za para que el sainete intitulado el Italiano fingido, se pueda representar en los teatros públicos de esta villa [f. 18^r] mediante haber sido por Nos visto y no contener cosa q[u] se oponga a N[uest]ra S[an]ta Fee y loables costumbres.»

«Madrid y Abril veinte y uno de mil setecientos ochenta y cinco. Dr. Peña. — Ante mí: Vicente Moracho. — Madrid, 21 de Abril de 1785.

Passe al R[erendí]simo P[adr]e Angel de Pablo Puerta Palanco y al corrector don Ign[aci]o López de Ayala p[ar]a su examen y ebaquado se traiga. Armona.

[f. 18^v] He revisado el sainete antecedente titulado el Italiano fingido y enmendado como precede y arreglándose asimismo a la lizencia antecedente puede representarse. Así lo siento (salvo mejor fundado dictamen). — La Victoria de Madrid a 22 de Abril de 1785. Lic[enciado] Angel de Pablo Puerta Palanco.

Señor, he visto el saynete que precede y no hallo reparo que pueda estorbar su representac[ió]n, salvo, etc. — Madrid, 23 de Abril de 1785. Ignacio López de Ayala. Madrid, 24 de Abril de 1785.

Apruévase y representase. Armona.»

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela