

LA FINGIDA ARCADIA: UN SAINETE LÍRICO DE RAMÓN DE LA CRUZ¹

María ANGULO EGEA
(Universidad San Jorge de Zaragoza)

Aceptado: 12-VI-2008

mangulo@usj.es

RESUMEN: Cuando en 1757 Ramón de la Cruz escribe su sainete *La fingida Arcadia* no era todavía el autor prolífico que años más tarde resultaría ser. Es esta pieza una de las primeras del dramaturgo madrileño, nacida para ser representada en plena Navidad y probablemente escrita por encargo. Ambos aspectos van a condicionar *La fingida arcadia* hasta el extremo de constituir una obra especialmente singular. Singular porque pese a su título, se aparta del género pastoril o bucólico y se inscribe en lo que podemos definir como sainete lírico de figuras, conformado por distintas piezas breves musicales en las que intervienen muy distintos tipos y personajes, majos, abates, pastores, pastoras, petimetres o «manchegos» que sirven al autor para reflejar los personajes más populares de su época. **Palabras clave:** Ramón de la Cruz, sainete, teatro popular, música teatral, género pastoril, tonadilla, zarambeque, villancico, seguidillas.

ABSTRACT: When, in 1757, Ramón de la Cruz wrote his one-act farce *La fingida Arcadia* he was not the prolific author he would turn out to be in due course. This is in fact one of the first pieces by this Madrid playwright, conceived, commissioned more likely, to be staged in the midst of Christmas. Both facts affected *La fingida arcadia* making of it a most singular piece. Since, despite its title, it swerves away from the pastoral or bucolic genres, and it adheres to what may be called lyrical one-act farce of character, made up by several short music pieces where characters of all kind find a space for themselves, helping the author depict the most popular characters of his age. **Key words:** Ramón de la Cruz, one-act farce, popular theatre, theatrical music, pastoral genre, ditty, zarambeque, carroll, seguidillas.

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Rasgos culturales nacionales y europeos en la escena lírica del Madrid de la Ilustración (1765-1800): Teatro musical y música para el teatro*, ref. CCG07-UAM/HUM-1778, financiado por la Universidad Autónoma de Madrid y la Comunidad de Madrid.

Ramón de la Cruz escribe un sainete titulado *La fingida Arcadia*, que se iba a representar en la Navidad de 1758. Es uno de los primeros sainetes del autor madrileño; «obra de su primera juventud», según declara Emilio Cotarelo.² Se representó el mismo 24 de diciembre, en el Teatro de la Cruz, por la Compañía de José Parra. Las censuras del manuscrito (1-183-30), que se conservan en la Biblioteca Histórica de Madrid, junto con otro, autógrafa (1-183-46), recogen que la pieza fue aprobada en diciembre de 1758, aunque aparece fechada en 1757.³ Todavía no estrenaba Ramón de la Cruz con la profusión conocida, de hecho *La fingida arcadia* fue el único sainete que representó en 1758.⁴

Y es importante señalar que la pieza fue concebida para que se estrenase en el período navideño, y como tal, *La fingida arcadia* recurre a los pastores, fingidos o no, que se adecuaban a lo requerido para las representaciones que debían realizarse en Navidad y en Cuaresma. De hecho, la función del 24 de diciembre de 1758 en el Teatro de la Cruz, responde a los requerimientos que obligaban estas fechas. El sainete se estrenó junto con la comedia *Origen del bien y el mal y trabajos de Adán y Eva*, «de tres ingenios», en la que intervienen, además de Adán y Eva, Caín, Abel, San Miguel, Luzbel, la Malicia, un coro de pastores...⁵ Toda una representación pensada para festejar este periodo navideño dentro del marco religioso apropiado.

En el teatro breve los títulos tienden a ser explícitos y *La fingida arcadia* evoca otros textos, y principalmente nos retrotrae a la tradición del género pastoril. Ramón de la Cruz tuvo que escoger este título consciente de estas referencias pero, sobre todo, y en primer lugar, su elección se debió al contexto navideño que evocan los pastores, ya que fue un sainete pensado para representarse en Navidad, y, por lo tanto, tenía que responder a ciertas expectativas: pastores, villancicos, seguidillas, festejos y alegrías. Todo esto es *La fingida arcadia* pero, como muchos de los sainetes del madrileño,

² Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imp. de José Perales y Martínez, 1899, p. 33n.

³ Por ello, Juan Fernández Gómez, *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII, 1993, p. 312, da como fecha de composición del sainete 1757. Cotarelo (Ibíd., p. 338) es quien atribuye por primera vez el manuscrito 1-183-46 a la mano directa de Ramón de la Cruz. Se conserva además otro ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mss. 14602-25). Y Cotarelo lo editó en la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, dentro de *Sainetes de Don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, Madrid, Baillo-Baillière, 1915-1928, tomo 23, pp. 4-8.

⁴ Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, op. cit., p. 246. Sin embargo, la *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII* de René Andioc y Mireille Coulon, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, p. 730, señala que este sainete de Ramón de la Cruz se representó en el período navideño de 1758, pero el doce de enero y no el 24 de diciembre, en el Teatro de la Cruz.

⁵ Esta comedia puede localizarse en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura T-667. Según la *Cartelera de Andioc y Coulon*, op. cit., p. 730, se representó en dos ocasiones el 12 de enero de 1758 en el Teatro de la Cruz y el 25 de diciembre de 1763 en el Teatro del Príncipe.

encierra varias posibilidades, lecturas e interpretaciones. Algunas de ellas quisiéramos aclarar en este estudio pero partiendo de la idea de que no se trata de un «sainete pastoril» y que tampoco desborda los sentimientos y pasiones propias del género bucólico.

La fingida arcadía responde estructuralmente a un desfile de personajes que dialogan entre sí, y que, principalmente, cantan y bailan. Es un sainete de figuras, como *El hospital de la moda*, *El hospital de los tontos*, *Las escofieteras*, y tantas otras piezas de este estilo del dramaturgo madrileño.⁶

Este tipo de sainetes carecen prácticamente de acción y sustentan la trama en el devenir de diferentes tipos que quedan retratados por sus formas, vestimenta y habla. Con ello salen a escena un conjunto de personajes más o menos estereotipados que permiten realizar una crítica amable e irónica de algunas costumbres de la época.

En *La fingida arcadía* el regreso y restablecimiento del pastor Sileno es utilizado como excusa para que el resto de los pastores le halaguen con unos festejos. Estas fiestas van a consistir principalmente en unos bailes y canciones que ejecutan e interpretan los pastores, disfrazados de los tipos de la ciudad más conocidos en la época, fáciles de identificar por el público asistente.

Surgen así, en este temprano sainete los personajes que van a ser tan característicos en las piezas de Ramón de la Cruz: los majos, los petimetres y los abates, por citar a los más destacados. Cada cual participa en el festejo con una canción o baile acorde a su condición social. La música es un instrumento fundamental en la pieza, y está al servicio de una mejor pintura de este singular cuadro de costumbres. Como señaló Palacios, la música incrementa la plasticidad y produce un cuadro en movimiento.⁷

Por lo tanto, este sainete representa una Arcadía por sus pastores protagonistas, pero también y principalmente, por el deseo de Ramón de la Cruz de mostrar un parnaso lírico del teatro breve, dentro del marco de un sainete de figuras. Se puede hablar sin duda de un sainete con importante participación lírica, en el que surgen hasta seis números musicales.⁸ Ramón de la Cruz realiza una nómina de bailes y músicas de su contexto poético-musical en *La fingida arcadía*. Es una lástima que no se conserven ni la partitura, ni las partichelas de la música del sainete.⁹

⁶ Para las diversas clasificaciones que se han realizado de los sainetes de Ramón de la Cruz, véase el estudio crítico de Josep María Sala Valladaura a su edición, *Sainetes*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. LXIV-LXXI.

⁷ Emilio Palacios Fernández, «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)», en *Historia del teatro en España*, II, José María Díez Borque ed., Madrid, Taurus, 1988, p. 156.

⁸ Según José Subirá, «La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, IV, 1927, pp. 1-14, dos es el promedio de números musicales por sainetes.

⁹ En la Biblioteca Histórica de Madrid se conserva la música de un baile-sainete denominado *La Arcadía*, con música de Fabián Pacheco, que la Biblioteca fecha en 1734 aproximadamente, pero que José Subirá sitúa en 1754, «Cantables en sainetes líricos del siglo XVIII», *Revista de Literatura*, XV, 1959, p. 12. También se encuentran en los fondos de esta Biblioteca dos partituras más tituladas *La fingida arcadía*, una de 1744, con música de Antonio Guerrero, y otra de 1787, de Pablo Esteve; pero ambos manuscritos son versiones musicales

Un polimorfismo dramático-musical que, como ha señalado Sala Valldaura, heredaba el sainete de los entremeses cantados. Ramón de la Cruz, Juan de Agramont y Toledo, entre otros, inician estos primeros sainetes con personajes que entonan seguidillas.¹⁰ El propio término sainete era considerado en sus albores como sinónimo de baile, según recoge el *Diccionario de Autoridades*;¹¹ aunque la pluralidad e indefinición terminológica con respecto a los géneros dramáticos, y en especial al teatro breve en el siglo XVIII, y anteriormente, es un hecho probado.¹² Es más, algunos autores entendieron indistintamente entremés y sainete.¹³

El sainete ocupó en las representaciones el lugar del baile, en el segundo intermedio y la tonadilla escénica nació también como una parte musical de estos sainetes iniciales; parte que terminaría por cobrar suficiente entidad como para funcionar de manera autónoma. *La fingida arcadia* contiene una tonadilla, sin duda esbozo de lo que con el tiempo serían las tonadillas escénicas.¹⁴ De hecho, esta tonada fue representada por dos destacadas cantatrices de la Compañía de José Parra: María de La Chica, «La Granadina» y Casimira Blanco, «La Portuguesa». Esta última «cantaba muy bien y en tal concepto intervino en la representación de muchas zarzuelas de Don Ramón de la Cruz».¹⁵

Pero sin duda lo más interesante de este sainete es su singularidad argumental. Porque contrariamente a las «arcadias» de Lope y Tirso, Ramón de la Cruz invierte el recurso del disfraz pastoril. Se trata de verdaderos pastores¹⁶ que se visten de majos, abates, negras y petimetres sin una finalidad sentimental o emotiva, simplemente, para divertirse y para burlarse, como le corresponde al género saineril. Los pastores Sileno,

de la conocida comedia barroca escrita por tres autores, entre los que se conoce a Agustín Moreto (responsable del primer acto) y a Pedro Calderón de la Barca (autor del tercera jornada).

¹⁰ Josep Maria Sala Valldaura, «Juan de Agramont y Toledo en el teatro breve del siglo XVIII», *Dieciocho*, 27.1 (Spring, 2004), pp. 75-87.

¹¹ *Diccionario de Autoridades*, 1726, tomo I, p. 531.

¹² Para todo lo referente a la terminología del teatro breve del Setecientos, y a las confusiones, diferencias y equivalencias entre la denominación de entremés y sainete, véase el estudio crítico de Josep María Sala Valldaura a su edición de los sainetes de Ramón de la Cruz, op. cit., pp. XXXII-XXXVI.

¹³ La investigadora Francisca Vilches defiende precisamente esa postura. Es decir que entiende como términos intercambiables entremés y sainete. Véase al respecto, Francisca Vilches de Frutos, «Los sainetes de don Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la Ilustración», *Segismundo*, 39-40 (1984), pp. 173-192.

¹⁴ José Subirá, «La participación musical en los sainetes madrileños durante el siglo XVIII», op. cit., p. 7, habla de sainetes con tonadillas «embrionarias», ligadas a ese género teatral menor en los albores de esta otra manifestación teatral.

¹⁵ Véase para estas actrices, Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, op. cit., pp. 483 y 489.

¹⁶ No siempre los pastores son fingidos en la tradición pastoril; de hecho las bucólicas de Ovidio y otros textos presentan a verdaderos pastores, nada de cortesanos disfrazados. El empleo o no del disfraz, sin duda condiciona significativamente cómo se entiende el ideal pastoril. No es lo mismo que sean pastores los que expresan los sentimientos y enarbolan toda una filosofía de vida, que sean cortesanos disfrazados de pastores los que tienen esa cualidad y calidad humana.

Silvio, Ergasto, Sirene, Bato y Melibeo convierten este sainete en una Arcadia. Pastores disfrazados como permitía normalmente la fábula pastoril. Sileno sale «en bata, ridículo» y Ergasto sale «ridículo de embajador» y otros como Silvio, primero sale de pastor y después se ha transformado en «quincallero», porque gracias a este oficio consigue mejor sustento. No son aquí cortesanos o burgueses los que asumen el disfraz de pastores, como sucede en la tradicional comedia o novela pastoril, para generar un marco bucólico propicio para la expresión de los sentimientos.

En ningún momento el dramaturgo parodia el género pastoril con *La fingida arcadia*. No es éste un sainete del estilo de *El muñuelo* o *El Manolo*. Más bien emplea la tradición arcádica para validar al particular parnaso que representan los nuevos tipos sociales que retratan sus sainetes, y especialmente, la variedad y calidad de las composiciones líricas y los bailes que recoge el teatro breve de la época. Lógicamente, algo de ironía destila un texto que llamándose *La fingida arcadia* presenta en escena a majos, petimetres y abates, tipos ridiculizados una y otra vez por Ramón de la Cruz en sus piezas; y aún más si se ahonda en el calificativo de «fingida», es decir, que no se trata de una arcadia real, sino que todo es burla o broma, por tratarse de un sainete. Con todo, del título y de la tradición que arrastra, dos son las comedias barrocas del mismo nombre, la más conocida la de Tirso de Molina.

La fingida arcadia y el género pastoril.

Detengámonos en ver qué recoge esta pieza de Ramón de la Cruz de *La fingida arcadia* de Tirso de Molina, y de la que elaboraron conjuntamente Moreto, Calderón y otro autor desconocido. Y, en términos más generales, qué encontramos en este sainete de la antigua ficción pastoril.

En principio el título escogido por Ramón de la Cruz seguro que recordaba a los asistentes la comedia de Tirso y la de Moreto y Calderón. Tanto es así que estas piezas se representaron a lo largo del siglo XVIII.¹⁷ A *La fingida arcadia* de Moreto y Calderón le llegaron a poner música en dos ocasiones, dos compositores diferentes, Guerrero y Esteve.¹⁸ Además, un año antes del sainete de Cruz, se había representado un baile titulado *La Arcadia*, anónimo, que recogía esta misma tradición bucólico-pastoril. El espectador del Setecientos podía tener una idea más o menos acertada de lo que podía encerrar una pieza como la de Ramón de la Cruz, titulada significativamente *La fingida arcadia*.

¹⁷ Véase al respecto René Andioc y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, p. 730.

¹⁸ Las partichelas se encuentran en la Biblioteca Histórica de Madrid, como se indicó antes en nota.

Lo principal es que este título se identifica rápidamente con la tradición pastoril y, por lo tanto, con pastores que era lo que interesaba al sainetero, ya que los pastores estaban ligados a las representaciones navideñas, y lo suyo era una pieza para estrenar en Navidad en el coliseo madrileño de la Cruz. El nombre de «arcadia» que recoge el título situaba al sainete bajo el paraguas de lo navideño-pastoril.

A partir de aquí, la elección del título seguro que puede tener varias lecturas e interpretaciones. La más evidente es que si es «fingida» no es una verdadera arcadia; y si es «fingida» puede ser que haya «engaño o burla», lo cual encaja a la perfección con las pretensiones lúdicas que *a priori* se atribuyen a un sainete y que, de seguro, identificaba con rapidez el público del XVIII.

Este carácter «fingido» de la pieza también enlaza con la idea de «aquello que no es real» y que liga el sainete con las intenciones de Tirso en su comedia; es decir, las de establecer un contraste evidente entre ficción y realidad. Lo curioso es que en el sainete lo real son los pastores, que asumen disfraces de majos y petimetres; mientras que lo habitual en el género pastoril es que o bien los pastores sean reales, pero sin disfrazarse de nada, o bien sean cortesanos disfrazados de pastores para expresar sus sentimientos frente a la Naturaleza.

La segunda lectura está más estrechamente ligada a las piezas de Tirso, Moreto y Calderón igualmente tituladas, *La fingida arcadia*. ¿Qué recoge Ramón de la Cruz de estas comedias barrocas? Principalmente lo instrumental, lo que colabora con la trama y articulación del sainete, pero nada encontramos de los elementos sentimentales y emocionales propios del discurso pastoril. Discurso bastante diluido o cuando menos mitigado en función de otros aspectos críticos en las comedias barrocas aludidas.¹⁹

Estos recursos literarios de los que «se apropia» Ramón de la Cruz, pasan principalmente por reproducir todo un retrato de personajes. La fingida locura de Lucrecia en la comedia de Tirso de Molina, y de Porcia, en la de Moreto y Calderón, obligaba a que sus enamorados amantes se disfrazasen de pastores y desfilasen mostrando sus mejores virtudes frente a la dama, convertida en la Belisarda de *La Arcadia* de Lope de Vega. El sainetero va a mostrar también un desfile de tipos, aunque no se trate de enamorados frente a una dama.

Por otro lado, la novela pastoril de Lope, como las de su género, recoge un conjunto de composiciones poéticas que enriquecen el texto y le dotan de entidad; y, salvando las distancias, Ramón de la Cruz presenta toda una nómina de composiciones musicales, con sus respectivos bailes. Pese a ello y aunque se están estableciendo similitudes en

¹⁹ Véase al respecto el análisis de Elvencio Canonica, «*La fingida Arcadia*: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana», en Ignacio Arellano, Blanca Oleiza, Miguel Zugasti (eds.), *El ingenuo cómico de Tirso de Molina. Actas del Congreso II Internacional de Pamplona*, Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 33-46.

cuanto a recursos dramáticos, no parece probable que Ramón de la Cruz tuviera presentes estas comedias barrocas al escribir su sainete; al menos, de un modo concreto.

Tirso de Molina elaboraba al final de su comedia una suerte de parnaso poético en el que surgía toda una galería de personajes; y Ramón de la Cruz también tiene su propio parnaso, su arcadía particular, mucho más saineteril, pero no por ello menos representativa de su época, con sus pastores, negras, abates, quincalleros, majos y petimetres. E incluso con la presencia de estos tipos, son sin embargo las composiciones musicales, las que elevan el sainete. Estos bailes no eran ridiculizados en el sainete; muy al contrario, Ramón de la Cruz recoge y presenta al público una suerte de arcadía musical del teatro breve del XVIII.

Algo de parodia, de burla, de guiño al auditorio tiene esta particular «fingida arcadía» del sainetero, pero no en la medida en la que parodia el género la comedia de Tirso de Molina, según explica Elvencio Canónica, que ve en la fingida locura que provocan los libros pastoriles en Lucrecia una parodia a lo Cervantes en *El Quijote*.²⁰ Parece que Tirso pone de relieve lo artificioso de lo pastoril y no comparte con Lope la admiración por este género.

Por otro lado, si en el texto de Tirso hay una alusión directa a Lope, para ensalzarle como opinaba Cotarelo²¹ o para criticarle como afirmaba Blanca de los Ríos,²² nada de esto encontramos en el sainete. Tampoco aparece Ramón de la Cruz bajo disfraz pastoril, como sí salían Lope o Tirso. Y no existe en el sainete una referencia directa a personajes históricos como en la pieza tirsiana.²³

Lo que sí encontramos en todos estos autores dramáticos es un gusto por la intertextualidad, por las referencias internas de unas obras a otras, por el juego metateatral, por los disfraces dramáticos. Esto sí aparece en las tres «fingidas arcadias».²⁴

Un sainete lírico.

La música de este sainete en principio evoca lo pastoril. Se cantan y bailan seguidillas, además del villancico final; pero luego, se populariza y folkloriza, por cauces distintos de la ambientación bucólica con una tonadilla de negras o zarambeque y un

²⁰ Elvencio Canónica, *ibid.*, p. 37.

²¹ Emilio Cotarelo y Mori, *Comedias de Tirso de Molina*; Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Tomo I, Madrid, 1906, p. LVIII.

²² Véase el preámbulo de Blanca de los Ríos a su edición de *La fingida arcadía* en, Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), *Obras dramáticas completas*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 1375-1389.

²³ Elvencio Canónica, *op. cit.*, pp. 40-41.

²⁴ Véase para el caso en lo que se refiere a Tirso de Molina, Erns Beat Rudin, «Variedades de teatralidad en Tirso de Molina: *El vergonzoso en palacio* y *La fingida arcadía*», en Irene Andrés-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum, 1997.

fandango, entre otros temas. En general, nada es lo que parece en este peculiar sainete en el que se mezclan tradiciones y se juega con las convenciones literario-musicales.

Pero ordenemos este panegírico musical de *La fingida arcadía*, que responde, acompaña y colabora en la trama y en la caracterización de los diferentes tipos que desfilan en este sainete de figuras.

Comienza la pieza con unas seguidillas inaugurales que, como era muy frecuente, se entonaban detrás de los bastidores, mientras aparece en escena el pastor Sileno dando voces. Las seguidillas se cantaban constantemente en el XVIII y se habían constituido prácticamente en un número obligado.²⁵ Había muchos tipos de seguidillas, pero en este caso se ajustan al enclave pastoril, además de desvelar en sus siete versos (7+5), el motivo por el que tiene lugar esta algarabía: celebrar la buena salud de Sileno por medio de unos festejos. Esta es la trama del sainete que no goza de más acción que la de ver desfilar, cantar y bailar a los diferentes personajes:

¡Todo júbilo sea,
todo festejo,
pues logró mejorarse
nuestro Sileno!
¡Vaya, pastores,
prevenid mil festivas
demostraciones!²⁶

Sileno (Llácer) conversa primero con el mayoral y después con Ergasto (Niso), enviado por los pastores para explicarle a Sileno en qué consiste esta fiesta. Ergasto en calidad de «Embajador» aparece con un lacayo (el Tío García).²⁷ El diálogo entre estos pastores está poblado de recursos cómicos como el empleo de latinismos sentenciosos, como el «laus deo» con el que terminan sus parlamentos, encajado en un habla popular; o la repetición e inclusión de la única frase que pronuncia el lacayo: «a eso vengo». Comentario que en distintos momentos del sainete resulta hilarante. Sin duda el recurso cómico más destacado es la dificultad con la que se expresa Ergasto. Debe explicar en qué consiste el festejo, pero los nervios, el miedo y la falta de memoria, parece que le impiden ser claro, y para redondear la situación cómica, su apoyo es el lacayo de «a eso vengo», incapaz de ayudarle en el trance de comunicar a Sileno los pormenores de la

²⁵ José Subirá, «Cantables en sainetes líricos del siglo XVIII», op. cit., p. 13.

²⁶ Salvo excepciones se sigue el manuscrito autógrafo (BHM, Tea 1-183-46), 1758, h. 1r.

²⁷ Juan Llácer, Dionisio de la Calle (Niso) y José García Moya (el Tío García) fueron tres cómicos de la Compañía de José Parra. Véase al respecto los apéndices que se encuentran sobre los actores que trabajaron con Ramón de la Cruz, en Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, op. cit., 1899, y en concreto la página 338, en la que se recoge el *dramatis personae* completo de *La fingida arcadía*.

celebración. Por lo que se ve este embajador y su lacayo pretenden ser instrumentos de una burla de los pastores a Sileno.

La falta de concisión y las dificultades de expresión de Ergasto, desesperan a Sileno que termina por hacer una interpretación divertida de los sonidos, onomatopeyas y gesticulación que emite este peculiar embajador:

- Ergasto:* Sabiendo que bueno estás,
los zagales han dispuesto.
(*baila seguidillas*)
- Sileno:* ¿Seguidillas?
- Ergasto:* Sí, señor.
- Sileno:* ¿Y quién las baila?
- Lacayo:* A eso vengo.
- Ergasto:* Gar, gar, gars.
- Sileno:* ¡Tonadillas!
Me dan mucho gusto en eso.
¿Y quién las cantará?
- Lacayo:* Yo.
- Sileno:* ¿Tenéis gracia?
- Lacayo:* Yo lo creo.
- Ergasto:* También habrá otros que hagan
lan, larán, lan, lerero.
- Sileno:* Eso es minuet.
- Ergasto:* Y otras cosas,
si das licencia para ello.
Ya salí de la embajada.
¡Lo que hace tener ingenio!²⁸

Emilio Cotarelo ve este diálogo inicial del sainete, «muy soso, porque introduce una escena burlesca de pastores muy pesada».²⁹

Tras esta «burla explicativa», Ergasto da paso a ocho pastores «de manchego» que cantan y bailan en corro las seguidillas del comienzo. En el manuscrito aparece tachada la letra de otra seguidilla que probablemente fuera la que estaría prevista para bailar en este momento, pero que los censores eliminaron:

Esta tropa serrada
de Garruchones
celebrando tu vida

²⁸ Íbid, h. 4r. Los nombres de los personajes los he cambiado porque en los manuscritos, como era frecuente, aparecen los nombres de los actores en el lugar de los personajes. Cotarelo también mantiene estas denominaciones en su edición.

²⁹ Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, op. cit., 1899, p. 338.

brinca y da voces
 revive afable
 el amor con que ofrecen
 las voluntades.³⁰

Acto seguido una de las pastoras (Ana María Campano) se dirige a Sileno en un hablar inculto que refleja su humilde condición social («como probes pastores») y le homenajea nuevamente bailando y cantando unas seguidillas de temática amorosa, acompañada por el sonido de las castañuelas:

Sufra quien penas tiene,
 tenga constancia,
 que el tiempo maestro
 de las mudanzas.
 Donde se aprende
 para alivio, que tiempo
 tras tiempo viene.³¹

Son estos versos los únicos en el sainete que recuerdan las cuitas de amor pastoriles de la tradición. Y es así, porque esta pastora ejerce de tal y, por lo tanto, esta expresión amorosa y sentimental la representa, la retrata. Pese a ello, no hay que perder de vista que es la música la que eleva el pensamiento y la calidad de sentimientos de la pastora, que antes había dialogado con Sileno con las incorrecciones lingüísticas propias de una inculta, no de una pastora de ficción bucólica. Ramón de la Cruz presenta conscientemente estos dos planos, igualmente ficcionales; el «realista» de la humilde e inculta labradora; y el «idealista» de la emotiva y poética pastora.

A partir de este número, lo pastoril queda en un segundo plano, y serán otros bailes, músicas y personajes de ciudad, aunque igualmente populares los que desfilen ante Sileno. De algún modo, también se recoge el contraste campo-ciudad, naturaleza-artificio, en el que solían ahondar los géneros pastoriles.

El tercer número es la tonadilla mencionada, que cantan «La Granadina» y «La Portuguesa» con «vihuela, sonajas o pandereta». Instrumentos pastoriles y populares en todo caso.

Las dos: Cantano y bailano
 este zarimbeque
 a estar en docena
 la neglas se vienen.

³⁰ Ramón de la Cruz, op. cit., h. 4v.

³¹ *Ibid.*, h. 5r.

¡Cuchichí, cuchichí, cuchichí!
 ¡Tequeté, tequeté, tequeteque!
 ¡Ay, Jesús, mosquetero querido!
 ¡Ay, Jesús, que la negla se muere!
 (*muy grave*)

Negra 1ª: ¿Qué tiene, neglita mía?
 Dime, morena, qué tiene.
 Yo te daré confilito,
 castaña, piñaca y nuece.³²

Negra 2ª: Daca, daca lo confite
 para que el fato se ausente
 y en llenando la tepita³³
 divertiré a su mercede.

Negra 1ª: ¡Ah, golosa, y qué ben lo finge!

Negra 2ª: ¡Ah, bibona, y que pícara que ere!

Las dos: Es menti, es menti, es mentira.
 Es jugué, es jugué, es juguete.
 Que si al mosquetero
 alegre y divierte,
 por cuato palmada
 diremo cien vece
 a dioz, ziolo;
 ziola, a más verte.
 ¡Cuchichí, que el juguete se acaba,
 acabose, acabose, el juguete³⁴!

Tonadilla o juguete lírico es lo que cantan y bailan. Lo curioso es que sea una tonadilla de «negras», con sus dejes lingüísticos, tarabillas, exclamaciones, onomatopeyas y demás, como si fuera un zorongo, un tononé, un zarambeque, como apuntan, u otros bailes y canciones de negros que también se representaban en los teatros del Setecientos.³⁵ En principio la tonadilla era una canción más bien castiza. Este tono castizo es sustituido por un sabor más caribeño en el sainete, buscando seguramente la diversidad, al tiempo que reforzar el gracejo de las actrices, que cantan y se insinúan con alegría en el juguete musical.

En este número se puede observar además la alusión directa a los mosqueteros que asistieron a la representación en el coliseo. No es la primera vez en la pieza que los actores rompen la ficción teatral para dirigirse abiertamente al público; ni será la última. Este sería un recurso dramático bastante frecuente en el teatro breve que permitía a los

³² Será confitura, castañas, piñata de frutas y nueces.

³³ Hay que interpretarlo como flato, tripa.

³⁴ Ramón de la Cruz, op. cit., hs. 5v-6r.

³⁵ Véase al respecto, José Subirá, «La canción y la danza populares en el teatro español del siglo XVIII», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, VI (1929), pp. 87-90.

actores, como en una suerte de aparte escénico, entrar en conexión y diálogo directo con el auditorio. Se trataba de involucrar al público en la representación, de hacerles partícipes de ella.

Tras la tonada, continúa un pequeño diálogo entre Ergasto y las dos mujeres. Conversación que sigue explotando el recurso lingüístico de imitar el habla de las negras; y que establece sencillos juegos léxicos que refuerzan el contraste y la comicidad que generaban estos tipos en los espectadores. Una de ellas dice ser experta en preparar «chocolate blanco» y la otra, en arroz con leche «neglo». Es de suponer que «La Granadina» y «La Portuguesa» se vestirían y pintarían acorde con la condición morena de sus personajes.

Seguidamente aparecen en escena dos majos (Nicolás de la Calle y Mariana Alcázar) que muestran el desparpajo propio del tipo en su habla y ademanes, y bailan juntos un fandango, como corresponde a su majeza. El manuscrito de la censura (BHM, Tea 1-183-30) reseñaba al final que el sainete podía representarse «quitando los papeles de Mariana y Nicolás».³⁶

En busca del contraste, tras los majos, aparecen un par de abates que presumen de ser buenos versificadores, de componer arias, y a los cuales Sileno les encarga que compongan un villancico. Mientras ambos discurren la letra del mismo, vuelve al tablado el mayoral (José Parra), pero ejerciendo de quincallero, de vendedor ambulante de hebillas, botones, alfileres, etc. Oficios que solían quedar retratados en los sainetes de Ramón de la Cruz, y de un modo aún más plástico, en los dibujos de su hermano, Juan de la Cruz Cano.³⁷ Como se puede observar, el microcosmos de esta «fingida arcadía» incorpora un amplio abanico de tipos y realidades. Unos hablan y ríen, otros componen versos, aquellos gritan y venden y los más, cantan y bailan, eso sí, cada cual según su estilo y condición.

Y no podían faltar en este sarao tan dieciochesco, un par de petimetres. Son José García y Sebastiana Pereira, primera dama de la Compañía de Parra en ese momento, los encargados de dar vida a estos tipos amanerados. Una vez más es la fonética la que delata la procedencia «francesa» de ambos petimetres y, por supuesto, su número musical también responde a estas influencias.

Parece que no pudo resistirse Ramón de la Cruz a introducir el clásico final a palos entremesil con el que dar por zanjado el desfile de tipos. Estamos en 1758 y la tradición del entremés, sus recursos más genuinos, todavía funcionaban en las piezas breves. Eso sí, y como no podía ser de otro modo a mediados del XVIII, el enfrentamiento se

³⁶ Dos excelentes cómicos, véase más información sobre ellos en los apéndices que se publican en Emilio Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, op. cit., 1899.

³⁷ Véase Juan de la Cruz Cano, *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos*, Madrid, Turner, 1988.

produce por celos entre majos y petimetres. La «zurra» verdaderamente se da entre las mujeres (Mariana y Pereira).

Finalmente se calman los ánimos y tras el agradecimiento de Sileno a sus pastores, que es a un tiempo el del actor Llácer a sus compañeros y al auditorio,³⁸ los abates presentan el villancico de cierre navideño:

Todos: Yendo a los villancicos
la nochebuena,
encontré lo primero
con una vieja.
Y escuché que decía
desta manera:

Mariana: (copla)
El demonio del borracho
me ha quebrado la linterna;
toda llena de cascarrías,
¿cómo he de entrar en la iglesia?

Todos: Vaya la vieja, vaya,
vaya la vieja;
y oigamos a un gallego
y a una gallega. (*gaita*)

Campano: Oyes, Domingu: ¿bebiste rusoli?

Calle: Bebilu, par Dios, y las patas flaqueyan.

Campano: ¡Cuerpu de Cristo, cuál está el alma!

Calle: ¡Pardiez, que la tuya tampoco está buena!³⁹

Todos: Vaya el gallego, vaya
con la gallega;
y oigamos a una chusca
con su vihuela.

Portuguesa: Como a las noches buenas
las ensaladas,
vienen las seguidillas
a las tonadas.
Si les agrado,
déjense ver mañana
y haré otro tanto.

Todos: ¡Viva, viva la gracia

³⁸ Así lo explicita el actor: «Déste dispoñed con toda / libertad, como que es vuestro / compañero, y compañeras, / señores y mosqueteros, / con todos hablo; aquí está / un gracioso muy pequeño / con un corazón más grande / que todo este coliseo, / todo lleno de cariño / y el más acendrado y cierto» (op. cit., h. 10r). Quizá haya algo de realidad en este sainete, y el actor Llácer hubiera estado enfermo o convaleciente, alejado unos días de las tablas, y de ahí que en su agradecimiento último sea tan expresivo.

³⁹ El lenguaje más vulgar siempre se reservaba al habla gallega y al de los payos en estas reproducciones saineteriles. Desde luego, Ramón de la Cruz retrataba a sus personajes por medio del lenguaje. Para el lenguaje y la comicidad en los sainetes de Ramón de la Cruz, véase, el estudio crítico de Sala Valdaura a su edición de los sainetes, op. cit., pp. LXXI-LXXV.

de la morena!
 Y el villancico acabe
 diciendo ¡Ea!
 ¡Pastorcillos alegres, corred!
 ¡Corazones festivos venid!
 Zagalejas risueñas, volad,
 poblando de acentos el barrio, el confin;
 que los bailes, sainete y tonada
 con el villancico llegaron al fin!

Con este sexto número musical se cierra el sainete. El villancico popular y navideño refleja una estructura tripartita. Es el estribillo el que divide las tres partes principales del villancico: introducción, coplas y pastorela final. El orden estrófico es el siguiente: introducción, copla, estribillo, recitado-cantado, estribillo, seguidilla, estribillo, pastorela.

Muchos villancicos de la época responden a parecida estructura con estas u otras estrofas similares. El villancico es un ejemplo más de la reutilización de textos y de composiciones musicales dentro del teatro breve; de cómo se adaptaron a las circunstancias y permitieron ser canales de expresión de nuevas realidades y también de la tradición.⁴⁰ La vieja, los gallegos y la chusca son personajes tradicionales, nuevos y populares a un tiempo; de las seguidillas, el recitado, las coplas y la pastorela se puede afirmar otro tanto. El villancico seguía siendo un referente pastoril y navideño, aunque fuese un villancico teatral, y se empleó como cierre de muchas piezas dramáticas.⁴¹

El siguiente cuadro sirva para comprender mejor la nómina de tipos, bailes y músicas que presenta *La fingida arcadia*:

Números musicales	Personajes
1º número: Seguidillas	Pastores (primero cantan dentro; después cantan y bailan en el tablado ocho pastores «de manchegos»)
2º número: Seguidilla	Pastora (canta y baila con castañuelas)
3º número: Tonedilla de «negras» o zarem-beque	Dos negras (cantan y bailan)
4º número: Fandango	Un majo y una maja (bailan)
5º número: Minuet «La Bretaña»	Un petimetre y una petimetra (bailan)
6º número: Villancico	Pastores (cantan y bailan)

⁴⁰ María Cruz García de Enterría, «Bailes, romances, villancicos: modos de reutilización de composiciones poético musicales», en M. A. Virgili et al., *Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional*, Valladolid, 1997, pp. 169-184.

⁴¹ Véase al respecto José Subirá, «El villancico literario musical. Bosquejo histórico», *Revista de Literatura*, XXII, 1962, pp. 5-27. Y también el análisis final que realiza Manuel Alvar en su edición de *Villancicos dieciochescos (La colección malagueña de 1734 a 1790)*, Málaga, Ayuntamiento, 1973.

En conclusión, Ramón de la Cruz con *La fingida arcadia* escribe un sainete lírico de figuras. Seguramente, recoge el título de alguna de las comedias barrocas mencionadas porque evocaba el mundo de los pastores y tenía que escribir un sainete para celebrar la Navidad de 1758. Se acoge a este ambiente de pastores, como lo haría posteriormente con otros marcos dramáticos en sus sainetes, para elaborar su particular desfile de tipos populares. Le interesa del título la alusión a la «arcadia», por los pastores, y a «fingida», por lo que tiene de juego y por lo que se relaciona con el teatro breve. Y eso sí, en parte con ironía, pero también desde la cercanía, su arcadia la componen pastores, pero también majos, abates y petimetres; junto con sus composiciones poéticas, porque, si bien encontramos un villancico y seguidillas, populares en ambos casos, también tienen cabida la tonadilla, el minuet, el fandango y el zarambeque.

