



Josep Maria Sala Valldaura

Las voces del «Manolo», de Ramón de la Cruz

Universidad de Lleida

A tenor de las discusiones que ha suscitado el propósito de Ramón de la Cruz al escribir en 1769 su Manolo -«tragedia para reír o sainete para llorar»-, no resulta fácil avanzar por el camino que tal parodia inaugura, sobre todo si además se toman como materia de estudio las circunstancias sociales que favorecieron su existencia, la línea intertextual que prosigue y la recepción que obtuvo. Pero éste es mi objetivo, porque la comprensión de toda literatura paródica y la de Manolo en particular no puede soslayar ni el alcance de la transgresión o subversión que movía al autor, ni el contexto que lo permitía, ni el sistema literario objeto del contrafactum, ni siquiera la competencia lectora del público. La literatura en segundo grado es un campo excelente para mostrar y demostrar la fusión del texto con el contexto, del autor con el receptor, y de manera mucho más comprobable en la parodia que en el pastiche: en la parodia puede rastrearse una socavada necesidad de autorreflexión social y literaria, fruto de un replanteamiento de sus lenguajes.

Así, y para situarnos ya en las postrimerías de la década de los sesenta, con el conde de Aranda como presidente del Consejo de Castilla, coexisten y se relacionan en los salones y en los teatros el deseo aristocrático e

ilustrado de implantar la tragedia, con sus valores políticos pronobiliarios del bienestar común, del sacrificio individual en el altar de la felicidad social, la historia ejemplar o la necesidad de una clase reguladora de las relaciones entre el monarca y el pueblo, de un lado, y, del otro, la capacidad cultural de «fare da sè»¹ que ese pueblo manifiesta, en el propio teatro, en el toreo a pie, en el baile y la música, etcétera. De esta manera lo explica José Antonio Maravall, dando incluso las claves del plebeyismo consecuente:

El fenómeno del «majo» podría ser en su origen, producto suburbano de una sociedad que en alguna medida se encuentra en transformación, pero en la que no se ha desarrollado una mentalidad industrial; donde, por tanto, se conservan elementos de estratificación social de inspiración señorial un tanto lejana y, por consiguiente, muy erosionados y descompuestos. Así se puede producir la imitación de comportamientos nobiliarios que han quedado vacíos, en la gesticulación del majo, atrevida, ostentosa y desafiante, tres adjetivos de procedencia caballeresca que, antes de la crisis de la estratificación estamental producida por el auge económico y crisis social del XVIII no se hubieran podido aplicar a gentes de una población arrabalera. Se comprende la inclinación -mezcla de complacencia y renuncia- que una clase aristocrática declinante siente hacia su réplica aplebeyada, si bien seguramente llena de brío vital².

La recepción teatral y la consolidación social y literaria de lo que pasó a llamarse manolería son prueba concluyente de que la historia o la sociedad apostaban por el sainete, al mismo tiempo que iba siendo arrinconada como pretensión anacrónica la aceptación por parte del «vulgo» y el pueblo de los valores de la tragedia neoclásica, aunque recibieran todas las descalificaciones morales tanto el teatro menor³ como la conducta arrabalera de quienes lo aplaudían por identificación⁴. Entre todos los ejemplos que lo corroboran, ninguno mejor que el Manolo, que pasa así a convertirse, también y en primer lugar, en botón de muestra del triunfo de la cotidianidad en el teatro, lo que, desde otra óptica, había intentado sin tanto éxito Nicolás Fernández de Moratín con *La petimetre* (1763) o van a llevar a cabo las comedias de su hijo Leandro y las de Tomás de Iriarte.

El triunfo del Manolo no es, sin embargo, tan sólo el triunfo de la cultura y la creatividad populares o popularistas, porque en un grado sin duda menor, junto al aplauso de los mosqueteros, se oye «embozadamente» o a las claras el de los aposentos y el de las clases altas, pues la parodia cumple una función catártica, necesaria por la imposibilidad que el teatro neoclásico tiene de recoger los valores individuales y las «vacaciones morales»⁵ que nutren el mundo y la creatividad entremesiles. En palabras de A. González Troyano,

El aplebeyamiento de los héroes-personajes pudo venir exigido porque con ese estrato social se permitían burlas, sarcasmos y parodias que con los elementos superiores no se hubieran permitido en una

sociedad tan jerarquizada como la de entonces⁶.

Ramón de la Cruz no podía tener en cuenta todas esas cuestiones, y debía considerar que el alcance de la parodia era meramente burlesco. Así leería el concepto de «parodia», quizás en la *Philosophía antigua poética* (1596), de Alonso López Pinciano:

no es otra cosa que un poema que a otro contrahace, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas⁷.

Es más: ni siquiera menciona el término «parodia». Es consciente, eso sí, de la novedad que presenta el Manolo, y por eso escribe una Introducción a la tragedia ridícula de Manolo, introducción que no tiene un propósito meramente «dulcificante» -según señalara Emilio Cotarelo⁸-, sino que cumple la función más general de todo tipo de loas e introducciones, la de «preparar al auditorio para que esté en buenas condiciones de recibir el mensaje del poeta dramático»⁹. Y tal deseo de preparar al auditorio obedece a la novedad de la tentativa; de acuerdo con el propio Cruz, sólo escribe introducciones «cuando se ha de representar pieza nueva que la necesite»¹⁰.

Manolo es, por tanto, una pieza nueva, quizás una «pequeña pieza», atendiendo a la influencia del teatro francés que habremos de considerar más tarde. Es una «tragedia ridícula», que protesta del nulo papel de los graciosos en la tragedia y que defiende el sainete y el teatro breve musical, como se lee en la Introducción¹¹. Por eso, el gracioso Chinica dice ser el autor de Manolo, y no hay que echar en saco roto su comentario sobre el alcance de la obra y la cantidad de disparates que simula haber redactado:

Esos los tienes a docenas;
pero todo está en que pete
y se haga cargo el que vea
de que anda el discurso a tiento
buscándole cosas nuevas,
por huir de que le canse
siempre la misma menestra¹².

Ramón de la Cruz es portavoz de los cómicos, de la preocupación laboral de los graciosos, y a la vez explica como en tantas ocasiones su deseo de gustar al público. Con casi toda seguridad, Manolo nació al amparo de una serie de conversaciones con sus compañeros del teatro, aunque eso sólo no explicaría por entero ni su existencia ni, desde luego, la recepción que obtuvo.

El objeto de la burla de Ramón de la Cruz puede ser también motivo de discusión, pese a la opinión de Cotarelo, para quien los dardos paródicos del sainetero apuntan al corazón de la tragedia neoclásica. Creo, sin embargo, que hay que preguntarse hasta qué punto Cruz podía haber asimilado las características del nuevo género auspiciado por el conde de Aranda: valgan como ejemplos la ridiculización del duelo a espada de las comedias áureas, convertido en Manolo en pelea a puñadas y navajazos, o la pérdida de contenido de los conceptos de «honor» y «honra», con que el sainete parece satirizar la comedia de honor barroca, que también los relaciona con la promesa de matrimonio. El gusto del pueblo es, si cabe tanta generalización, bastante barroco y muy poco neoclásico, y su aprecio por el majo remite a una gallardía mucho más cercana al sistema cultural del siglo XVII que a la axiología ilustrada. Además, si las preocupaciones axiales de la tragedia neoclásica arandina son la política, el papel de la monarquía y la nobleza en el establecimiento del bienestar común y la dignificación de la patria, ¿quién hubiera sido capaz de parodiarlas?; pensemos no sólo en la existencia de una fuerte censura, sino en la escasísima presencia social de ideas subversoras.

Por la propia preocupación del «decoro», tan neoclásica pero tan imbuida en cualquier escritor de teatro del Dieciocho, y por su talento para recoger el lenguaje popular, a Ramón de la Cruz le sorprendieron sin duda los recursos del lenguaje patético, del sermo sublimis de la tragedia.

Como advirtió I. L. McClelland, previamente al estreno de Manolo, Ramón de la Cruz ha traducido a Apóstolo Zeno y Metastasio y, sobre todo, Bayaceto, adaptación a la vez de una tragedia francesa de Pradon y de un melodrama italiano¹³, estrenada unos días antes: la pieza de Ramón de la Cruz aprovecharía con voluntad jocosa el final de esta obra y el de Le Cid, de Corneille¹⁴. También para la dieciochista escocesa, la «obertura» -término que acaba de incorporarse al castellano- procedería de la burla de las piezas musicales con que principia sus obras Metastasio¹⁵. Y para un crítico coetáneo tan contrario a la obra de Cruz, Joseph Sánchez, los dardos del Manolo sólo podían ir dirigidos a este tipo de tragedias y melodramas con parte musical, lo que resulta muy plausible de tener en cuenta que los intermedios se integran con las obras largas en la unidad de la sesión y el Bayaceto acababa de estrenarse:

Prevengo a V. que esta mañana he oído casualmente, que el mismo Autor piensa hacer representar una Tragedia burlesca, que se propone ridiculizar este género de Drama poco conocido en España; pero el más grave, el más magestuoso, y el más capaz de inspirar al Auditorio nobles, dignas y magníficas ideas. Pero consuélase V. con que un sugeto de buen gusto, a quien el Poetiquio [Ramón de la Cruz] ha leído en confianza su Obra, me ha asegurado, que la crítica, contenida en dicha Pieza, sólo puede recaer sobre el Bayaceto, y otras Tragedias de su clase¹⁶.

En su traducción del Bayaceto, que gira alrededor de un tema amoroso y no político, Cruz alterna el romance heroico con el octosilábico, mantiene el coro que toca y canta (frente a su casi total desaparición en las

tragedias regladas neoclásicas) y mantiene un final que no deja de ser feliz, tras haberse suicidado Bayaceto, el emperador de los turcos (no se trata de una verdadera tragedia, sino de un melodrama). En su Manolo, el autor madrileño opta por el endecasílabo -tan utilizado-, conserva de alguna manera el coro mediante los comparsas e incluso cierta parte musical de la obra que acababa de traducir con la obertura de «timbales y clarines», pues en el Bayaceto, avanzado el primer acto, «todos salen á compás de grave marcha de Timbales»¹⁷.

Resulta, sin embargo, difícil de establecer el grado de relación entre la pieza traducida (hipotexto) y el sainete (hipertexto), pues se parodia casi siempre elementos característicos del drama o del melodrama heroico (la architextualidad)¹⁸. Con todo, algunas coincidencias léxicas permiten afirmar que Ramón de la Cruz tuvo presente su adaptación de Tamerlan o la mort de Bajazet y la ópera italiana Il Bajazet: «¡Destino alverso!», exclama Remilgada, y con «destino tan adverso» se cierra la primera exclamación de Bayaceto; «¡Cielos, dadme favor o resistencia!» y «¡Cielos: dadme templanza y fortaleza!» remiten al apóstrofe invocatorio de Andrónico «Altas deidades dadme tolerancia»; otras exclamaciones («Destino contrario..., estrellas enemigas...») resuenan en boca de Manolo («Aquesto fue mi sino... Las estrellas...»), pero podrían muy bien ser eco de tantísimas obras¹⁹.

En realidad, frente a tales textos dramáticos y al margen de que parta de ellos, Ramón de la Cruz presenta una concepción de la teatralidad muy distinta: si él busca un espacio abierto, que permita reflejar la vida de los barrios populares madrileños y opta en el caso de Manolo por situar la escena «en medio de la calle ancha del Lavapiés», con taberna y puestos de verduras y frutas inclusive²⁰, el espacio trágico «par définition, est clos», como recalca Roland Barthes a propósito de Bajazet, de Racine, cuyo serrallo o harén tiene asimismo un notable valor simbólico y posee un significado bastante claro²¹.

Esa radical diferencia no empece para que Ramón de la Cruz conozca y se burle de la agnición o del tópico ya griego del regreso a la patria. Incluso aventaja en talento a los propios cultivadores coetáneos del género trágico: el monólogo de presentación del protagonista, Manolo, tiene una concisión teatralmente mucho más eficaz -favorecida sin duda por la necesaria brevedad de los intermedios- que los parlamentos con idéntica funcionalidad de la Lucrecia (1763), de Moratín el viejo, o, sobre todo, de La Jahél (1763), de Juan José López de Sedano; quizás recuerda las relaciones que sintetizan las hazañas del pasado propias de las comedias de guapos y bandoleros²².

Pero, para volver a una pregunta que no acaba de ser respondida, ¿adónde apunta Ramón de la Cruz con su «tragedia para reír o sainete para llorar»? ¿conocía suficientemente, a finales de 1769, la tragedia que auspiciaban el círculo del conde de Aranda y el de Olavide? Para no recurrir a Julia Kristeva o a Michael Riffaterre, la cuestión se formularía en los términos literarios de Gérard Genette de la siguiente manera: ¿hasta qué punto Manolo «se deriva de» tales intentos del neoclasicismo español coetáneo?, ¿cómo los «transforma»? ¿dónde hay que buscar su «hipertextualidad»?

Un repaso a las otras parodias que escribió por esos años, postrimerías de

la década de los sesenta y comienzos de los setenta, pone de manifiesto, en primer lugar, que Ramón de la Cruz cultiva la parodia a la sombra del teatro francés: Inesilla la de Pinto, estrenada en enero de 1770, es una traducción de Agnès de Chaillot (1723), de su admirado Marc-Antoine Legrand, que parodia la tragedia Inés de Castro. En segundo lugar, Ramón de la Cruz se burla en Los payos en el ensayo (1772) y su continuación, La comedia de Valmojado (1772), de la incomprensión del verso y del lenguaje por parte de los campesinos -un viejo recurso de la comicidad entremesil-, de «estos demonios de versos largos»²³, o de aspectos de la representación (desde el vestuario que van a usar hasta la tramoya, la iluminación o el propio local).

No hay mayor profundidad paródica y, además, los campesinos objetos de burla no van a representar las tragedias del círculo arandino: en Los payos en el ensayo, refiriéndose explícitamente a Las armas de la hermosura -de Calderón, creo²⁴-, Espejo cambia Coriolano por Corneliano, en evidente relación acústica con los «cuernos» y Corneille; en La comedia de Valmojado, alude a El sacrificio de Eugenia, es decir, a su traducción de La Eugenia, de Beaumarchais, estrenada el 17 de junio de 1772 y muy famosa en España²⁵ durante el último tercio del siglo XVIII, además de relacionarse con alguna ópera italiana que desconozco -pues hay un «recitado» y una aria- y con El sacrificio de Ifigenia, la muy editada adaptación de José Cañizares de Iphigénie (1675), de Jean Racine, que exornó o arregló el propio Cruz²⁶.

Nadie ha advertido que en un sainete coetáneo a Manolo, La fiesta de pólvora (1769) menciona como héroes «al Cid, Artajerjes y Pompeyo»²⁷. En efecto: algo pudo aprender de Le Cid de Corneille don Ramón de la Cruz, si observamos su capacidad para resumir las hazañas del héroe en el pasado y para buscar una identificación admirativa del público²⁸; compárese el parlamento de Manolo sobre sus proezas en el norte de África con los parlamentos de don Rodrigo en la obra francesa²⁹. (Quizás Artajerjes remita a la ópera homónima de Metastasio, L'Artaserse, representada en la corte de Fernando VI y que Ignacio de Luzán tradujo; su condición musical, al igual que las referencias operísticas del Sacrificio de Eugenia, nos inducen a vincular el cultivo de la parodia en Manolo con la popularización de la zarzuela, como veremos más adelante.)

No han pasado inadvertidos, en cambio, por parte de Mireille Coulon, algunos versos en que se reivindica la risa del sainete frente al llanto de la tragedia: así, en Los graciosos descontentos (1779), de Sebastián Vázquez, que acompañaba una traducción de 1771 de Ramón de la Cruz, precisamente de Metastasio: Talestris, reina de Egipto³⁰. Ni tampoco, en el mismo 1779, la ridiculización que Cruz hace de la declamación y de los últimos gestos de un general visigodo moribundo:

Yo no soy un hombre que calzo
el zueco, sino el coturno;
no represento, declamo;
y soy único en el gesto
y en exprimir³¹ todo el agrio
y dulce de las pasiones
que caben en los humanos³².

Para lo que aquí nos interesa (establecer el alcance y el objeto de la parodia de Ramón de la Cruz), dichas menciones resultan ser muy importantes, pues demuestran lo que Cruz pensaba diez años después de haber escrito Manolo y cinco años antes de advertir que su intención al estrenarlo no había sido ridiculizar la tragedia:

Conozco el mérito de las buenas tragedias; y miro su dignidad con tanta veneración como desengaño de ser obras y empeños muy superiores a mi instrucción y a mis talentos; y por lo mismo protesto no ha sido mi ánimo, no lo es ahora ridiculizar dramas tan respetables, raros y difíciles.

Una casualidad me suscitó la idea de Manolo, y el ignorado, presumido e impertinente modo con que algunos han querido introducirnos la declamación merecía muy bien se les pusiese a los ojos de este ejemplo, y se les mortificaran los oídos con esta imitación de sus habilidades³³.

Con términos laudatorios para la Numancia destruida, de Ignacio López de Ayala, y la Raquel, de Vicente García de la Huerta, se expresará en el prólogo a su Teatro (1786)³⁴, aunque puede haberle influido su deseo de ser aceptado como buen escritor por la crítica neoclásica³⁵.

Ante la «advertencia» del sainetero madrileño sobre el alcance satírico de Manolo, la reacción de Emilio Cotarelo y Mori es de incredulidad:

¿Quién podría creer semejante cosa, sabiendo que la declamación a la francesa nunca formó escuela entre nosotros, ni podía, dado el escasísimo número de representaciones que de tal género se dieron en todo el siglo XVIII?³⁶

Para Dowling, Cruz no parodiaba la tragedia neoclásica sino «los dramas heroicos o las tragedias equívocas o fallidas que casi han desaparecido de la historia de la literatura dramática», mediante ese «Agamenón proletario» y expresidente «que encuentra a su Penélope -la Potajera-comprometida con un rival, Mediodiente»³⁷.

Sin embargo, la preocupación por la declamación cruza toda la segunda mitad de aquella centuria, desde las Memorias literarias de París (1751), de Ignacio de Luzán, y el Discurso II sobre las tragedias españolas (1753), de Agustín de Montiano y Luyando, tratado que ha leído Ramón de la Cruz, hasta la defensa de los cómicos que realiza el actor Manuel García de Villanueva³⁸, por mencionar una obra cercana al mundo teatral de nuestro autor. No sólo se preocupaba en 1779 por el excesivo artificio del coturno respecto al zueco, según la metonimia simbólica que ya hemos citado, pues en los propios manuscritos de Manolo se nos confirma que

Ramón de la Cruz desea satirizar el tono declamatorio con que se representaban las tragedias, lo que por otra parte compartían los graciosos, las compañías y el público en general, habida cuenta del éxito de su «tragedia para reír».

Así es, pese a la tan contraria opinión de Emilio Cotarelo. Lo que ocurre es que Ramón de la Cruz, al incluir en el tomo IV de su Teatro el Manolo, eliminó algunos signos de representación, por considerarlos innecesarios en una edición destinada a ser leída, y los siguientes editores no consultaron los apuntes de 1769, guardados en la Biblioteca Nacional de Madrid y en el Institut del Teatre de Barcelona³⁹. Incluso algunos editores, especialmente Agustín Durán⁴⁰, al modernizar o normalizar la ortografía, acentuaron de manera opuesta a la voluntad de su autor el tono impostado, el énfasis de la pieza mediante signos de admiración, sobre todo. En los márgenes de los manuscritos leemos, entre otras indicaciones: «confuso», «con sentimiento» y «con ternura» para las réplicas del verso 55; «reportado», para la que se inicia en el verso 61; «... y mirándole con ternura», en el verso 121; o «vuelven a mirarse con expresión de ternura, y...», tras el verso 130⁴¹. Se llega a eliminar, por parte de Cotarelo, la acotación «Que se representará con la dignidad correspondiente», para la escena III (los versos 64-76), que el propio Cruz conserva en su edición.

Incluso los versos finales de Manolo, copiados a modo de epígrafe inicial en las tantas veces mencionada edición de su Teatro⁴², quizás admitan una lectura mucho más cercana al moralismo del teatro ilustrado que la hecha por René Andioc:

Ramón de la Cruz no dejó pasar la oportunidad de utilizarlo jocosamente como epígrafe y conclusión, es decir, como «moraleja» de su sainete paródico Manolo⁴³.

Dejando a un lado la correcta interpretación de tales versos, lo que sí parece cierta es la inquietud de Cruz por la declamación ampulosa y grandilocuente; sin duda, por la falsa enfatización de «los dramas heroicos o las tragedias equívocas o fallidas», y, probablemente, por la declamación a la francesa de los coliseos cortesanos: «the gallicized declamation advocated for the Sitios»⁴⁴. No podemos, desde luego, averiguar la casualidad que suscitó su Manolo, pero resulta plausible que respondiera a las preocupaciones laborales de sus compañeros, los actores, representados en la Introducción por el gracioso Chinica. No creemos pues en una intención de Ramón de la Cruz altamente transgresora o subversora⁴⁵.

Más allá de ese contexto inmediato, la obra nació también al amparo de la tradición paródica francesa, especialmente abundante gracias a los teatros de la Foire y, en bastante menor medida, a los Italianos⁴⁶, que, por ejemplo, representaron Agnès de Chaillot, de Legrand, el mismo año que su hipotexto, Inès de Castro, de La Motte, en 1723. De aquélla procede Inesilla la de Pinto (1770), lo que revela el origen francés de la práctica paródica de Cruz, atendiendo las fechas de las licencias y aprobaciones: si Manolo se terminó de escribir muy a finales de octubre de

1769, la censura de Inesilla la de Pinto es de unos pocos días después, del 5 de enero de 1770⁴⁷.

Como lo demuestra la propia abundancia de piezas, el teatro paródico francés no busca una subversión de los valores sociales, sino que se limita a cumplir una función lúdica, totalmente dependiente de la pieza satirizada, en la misma línea del pastiche, por ejemplo. Y Ramón de la Cruz se amoldó a esta condición de pura literatura de segundo grado, fiel a sus costumbres traductoras y adaptadoras tan eclécticas como para verter

una gama que, sin excluir la tragedia, va de la comedia burlesca y de costumbres, a imitación de Molière, que compusieron en el primer tercio de siglo Regnard o Dancourt, hasta el drama burgués de Diderot y Sedaine, pasando por la comedia lacrimosa de Nivelles de La Chaussée⁴⁸.

Mireille Coulon ha aportado algunos datos muy dignos de ser tomados en cuenta. Con ellos la línea intertextual que uniría la parodia del Manolo con el teatro francés se subraya y se refuerza:

Cruz, même s'il ne connaissait pas les pièces que contient le recueil des Parodies du nouveau théâtre italien, puisait à cette source d'inspiration. C'est ainsi que dans une liste de pièces dont Le nouveau théâtre de la Foire annonce la mise en vente, nous avons relevé Le Pot-de-chambre cassé, non que le titre ait retenu notre attention, mais parce que la pièce est qualifiée de «Tragédie pour rire, et comédie pour pleurer». Que D. Ramón ait eu ou non connaissance de cette oeuvre, il n'en reste pas moins que le sous-titre de Manolo est «tragedia para reír o sainete para llorar», et que cette coïncidence est la preuve, sinon d'une intention de plagiat, du moins d'une assimilation par l'auteur espagnol de l'esprit du genre parodique que cultivaient les Français⁴⁹.

Cabe notar que en Francia existe asimismo una preocupación por la declamación trágica y los recitados de la ópera, en evolución precisamente desde mediados del siglo XVIII y cuestión a la que intentan hallar soluciones Diderot, Voltaire o Luigi Riccoboni, que Ramón de la Cruz ha leído y cita o menciona, por ejemplo en su prólogo de 1786 o en El pueblo quejoso (1765)⁵⁰. Creo que sería ir demasiado lejos si estableciéramos demasiadas conexiones entre el nacimiento de la «comedia sentimental» en Francia y los versos de la Introducción a Manolo:

CHINICA.

¿Pues qué?, ¿faltan en Madrid
asuntos para tragedias,
habiendo maridos pobres
y mujeres petimetras,
[...]

¿Qué país del universo
ofrece en todas materias
más héroes; ni en qué país
hay tantas civiles guerras
como aquí, que hay pretensiones,
gremios, cuñados y suegras?⁵¹

Sin embargo, alguna conciencia o intuición hay en Ramón de la Cruz que le acerca a Diderot, cuando éste declara las ventajas del «género serio». De la misma manera -podemos apostillar- que la tragedia ya no conectaba con el público medio y popular, la función catártica y la inspiración de piedad y terror de cierto teatro habían de desplazarse hacia temas y personajes más próximos, con la consecuente pérdida de sublimidad. Guillermo Carnero comenta, con otros intereses, lo que podemos suscribir para la inmensa mayoría del público que aplaudió el Manolo:

La burguesía, protagonista ascendente en la vida económica y cultural del XVIII, no podía aceptar las convenciones de un teatro que, como el clásico, obedecía a una visión aristocrática del mundo, y en el que el género elevado y digno, la Tragedia, estaba dedicado a personajes aristocráticos, siendo los de otras clases sociales objeto de un tratamiento degradado de acuerdo con el modelo cómico⁵².

Con el Manolo se inicia un acercamiento a la realidad, como rechazo a lo que se considera declamatorio y en última instancia falso, ya se trate de satirizar los usos y el lenguaje de ciertos dramas de honor de la tradición barroca propia, ya se esté rehusando los ejemplos de heroísmo en pos del bienestar común y el papel de la nobleza de las tentativas de tragedia por parte de Aranda y de ciertos círculos ilustrados, desde Montiano. Así, la parodia de Ramón de la Cruz se convierte en un ejemplo de su modernidad teatral, que a regañadientes le concediera Leandro Fernández de Moratín, que sancionaran en el siglo XIX Hartzembusch⁵³, Pérez Galdós y Juan Valera, y que acaba de ratificar, acercando la obra del sainetero madrileño al ideario ilustrado, Francisco Lafarga⁵⁴. Una parodia, naturalmente, que recibe los ataques unánimes de los neoclásicos, ataques que quizás explicarían la escasez de su cultivo en el siglo XVIII español, según García Lorenzo⁵⁵.

La capacidad de «fare da sè» del pueblo a que nos referíamos al principio nutre el popularismo casticista de los sainetes de Ramón de la Cruz, y no hay que desdeñar, pues, las circunstancias sociales que permitieron no sólo el éxito de Manolo, sino, en un grado mayor o menor, su propia existencia. Yo creo que no se debe a una casualidad que el autor

madrileño, con la ayuda del compositor Rodríguez de Hita, popularizara el ambiente, el tema de las zarzuelas e introdujera en ellas la canción popular española, tras el éxito de una zarzuela todavía heroica, Briseida, en casa del conde de Aranda y en el teatro del Príncipe, en julio de 1768⁵⁶. Lo que empezara con Las segadoras de Vallecas (en escena desde el 3 de septiembre de aquel año) culminaría con el triunfo, entre el 16 de septiembre y el 5 de octubre de 1769, de Las labradoras de Murcia. De algún modo, pudo intentar algo similar en el campo del teatro breve, acercando los héroes trágicos y el tema del honor al barrio de Lavapiés y apoyándose en el público artesano, en su lenguaje y hasta en la voluntad catártica de todos los grupos sociales. (No hay, recuérdese, parodia alguna del tema político, predominante en las tragedias del período arandino.)

El mayor mérito intrínsecamente literario de Manolo estriba en su lenguaje, y el mayor mérito teatral, en el subrayado irónico e hiperbólico de los gestos a unos versos tan llenos de recursos patéticos como de vulgarismos: la cobardía de los actos contra las palabras, el amago de duelo que no se lleva a cabo, las muertes ridículas del final. Los recursos han sido sintetizados excelentemente por Gatti:

Los procedimientos paródicos, según las lecciones aprendidas en Legrand o en otros dramaturgos, consisten en el aplebeyamiento absoluto del escenario y de los caracteres (los personajes son ahora taberneros, castañeras, verduleras, ladrones y presidiarios), en el contraste entre el estilo retórico y el estilo humilde y entre el verso fastuoso y el vocablo vulgar (se emplea el endecasílabo en vez del habitual octosílabo), en las situaciones grotescas, en el remedo del confidente, en la mofa de las unidades dramáticas, en la caricatura de los motivos y de los sentimientos, en los discursos irónicos y equívocos (como el extenso relato biográfico del protagonista)⁵⁷.

Otra circunstancia social favorece o nutre la parodia de Manolo, que inicialmente se llamara Manolillo, para recalcar todavía más la condición de antihéroe humilde de su protagonista: el majismo es la reacción casticista y cultural del pueblo llano a las modas del cortejo y la petimetría; quizás también contara con una cierta simpatía de la nobleza más tradicional y/o plebeyista⁵⁸. Por eso Manolo es un majo o, como se verá al final del presente trabajo, el majo por excelencia y antonomasia⁵⁹, pese a las distinciones que entre uno y otro establecieron F. C. Saínz de Robles⁶⁰ o E. Rodríguez Solís⁶¹. De alguna manera, es posible sostener que Manolo era una necesidad social, incluso por contraste con el nuevo consumo, importado de Francia.

El rápido eco que tuvo en otros géneros menores se añade al éxito de público; así, en las tonadillas, aunque no falten ejemplos de «antihéroes» cantados desde las jácaras. Con todo, pone de manifiesto que no importa tanto el restringido propósito del autor como la recepción con que es acogida su obra. Por eso, Manolo alcanza un valor de modelo social incomparable con el de sus hipotextos. Pese a no carecer, por supuesto, de

importancia ni las intenciones de Ramón de la Cruz (contra la declamación a la francesa, contra la ampulosidad de ciertos dramas y tragedias de honor), ni sus fuentes (Metastasio, la ópera italiana, Pradon, las numerosísimas parodias del Dieciocho francés, las primeras tentativas de tragedia neoclásica en España), lo fundamental radica en que «manolo» pasó a ser el nombre y el concepto definidores de un grupo social, tan descrito y hasta alabado por el costumbrismo español y extranjero en la época romántica⁶². Lo sabía Mesonero Romanos:

Este nombre, a nuestro entender, no tiene otra antigüedad ni origen que el propio con que quiso ataviar al famoso personaje de su burlesca tragedia para reír y sainete para llorar el ya dicho don Ramón de la Cruz⁶³.

Un precioso testimonio, recogido por Álvarez Barrientos, nos revela hasta qué punto el personaje de Manolo caracterizaba metonímicamente, en 1787, una forma de representar, pues gustaba «ver salir a un actor entre galán y Manolo»⁶⁴. El pueblo, a fines del XVIII, entronizaba frente a otros posibles modelos sociales un personaje que representaba, con su afectación de guapeza y valentía, una reacción casticista y tradicionalista, pero que, al mismo tiempo, mostraba la creatividad de su cultura. Y, en palabras de Eduardo Huertas,

así se refleja, sobre todo, en los pliegos de cordel y, en menor medida, en las tonadillas escénicas y en algunos sainetes⁶⁵.

(Resulta curioso que en tal creatividad casticista intervengan tres miembros de una misma familia, los hermanos Ramón y Juan de la Cruz, autor de la Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos⁶⁶, y su sobrino, el pintor Manuel de la Cruz.)

En el siglo XIX, con una fusión de rasgos andaluces y madrileños, lo corroborarán el costumbrismo literario (desde Estébanez Calderón y su Manolito Gázquez, hasta el Semanario pintoresco español, por sólo citar lo más aplaudido) y el icónico: las ilustraciones, las colecciones de trajes, la pintura de mayor éxito, ya la que decora cafés como el «Lavante» ya la de un Eugenio Lucas; así, sus «Majas en el balcón» o «La maja de la rosa». Por eso, hay que vincular el verdadero sentido de la parodia de Manolo con esa identificación catártica y admirativa, con esa identificación moral del público y del pueblo, hasta por las imperfecciones, con su homónimo protagonista. Se trata de la modernidad del héroe imperfecto⁶⁷, la cual es permitida por los cambios sociales, de manera especial, y la propia oposición a la petimetría, secundariamente. Trae consigo un «cambio de actitud» en relación con la imitatio clásica, según ha notado Álvarez Barrientos⁶⁸, y supone la inversión de la dignitas hominis, que ahora se refugia, para ciertos grupos al menos, en los majos, el majismo o la manolería, para luego escalar cierta consideración social y estética al amparo del triunfo del individualismo de la moral romántica.

De un carácter meramente lúdico, propio de una práctica intertextual sin

alcance moral, y de una intencionalidad por parte de su autor exclusivamente burlesca, como advertencia contra un teatro que faltaba al decoro y a la verosimilitud desde más o menos nuevos parámetros estéticos, Manolo se transforma en una verdadera parodia gracias a la recepción que obtuvo de inmediato. Con la ayuda de las reflexiones de Gérard Genette, creo que podemos conceptualizar su función de desvalorizadora, sí, pero también de transvalorizadora, por inversión moral, por «le renversement complet d'un système de valeurs»⁶⁹. Como he escrito en otro lugar y aquí he procurado demostrar,

hasta la muerte de Manolo, por contraste, es la alegría de vivir, la aceptación gozosa y placentera de la calle, frente a la mitificación del honor y de la historia de los géneros mayores. Invierte el heroísmo, [...] se ríe del providencialismo, y afirma al pueblo en sus preocupaciones cotidianas, en su moralidad y lenguaje no sublimes ni falsamente altruistas⁷⁰.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario