



## *Ramón de la Cruz, crítico de sí mismo: el prólogo de 1786*

Josep Maria Sala Valldaura

*Universidad de Lleida*

Apenas hay excepciones en la crítica y la preceptiva que inaugurara la *Poética* (1737), de Ignacio de Luzán; acaso el *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* (1788), del actor Manuel García de Villanueva. Al menosprecio estético del teatro popular y del teatro breve se añade una condena moral. Incluso quienes defienden el teatro español del siglo XVII, desde el *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (1750), de Tomás de Erauso y Zavaleta, observan lo que gusta al público del XVIII como una degradación de lo anterior. Cuando Ramón de la Cruz prologa su *Teatro* (1786-1791), en el primero de los diez volúmenes de que consta, el neoclasicismo teórico y crítico habrá ganado en casi todos los frentes, y hasta el complejo de inferioridad de los autores de las obras populares se manifestará en intentar calificar como tragedias lo que no dejan de ser dramas heroicos.

Sin embargo, dentro de esa dictadura ilustrada del neoclasicismo imperante en la teoría y la crítica -y contra ella-, Ramón de la Cruz ha pactado con el

público popular, y recurre a los juicios y aplausos del patio, las gradas o la cazuela cuando la prensa recrimina su práctica teatral. Según revelan los sainetes de costumbres teatrales, al menos desde comienzos de la década de los sesenta Cruz se ha dejado llevar por el «paladar del vulgo»; y en el prólogo de 1786 tendrá que sacar a colación, para defenderse, a Lope de Vega, Terencio, Plauto o Menandro, Apolodoro, Aristófanes. En cualquier caso, Cruz va a contradecir con sus versos y su práctica lo que había sostenido en 1757, en el prólogo a *Quien complace á la deidad acierta á sacrificar*, cuando se ofendía ante «el lastimoso espectáculo de los sainetes» o se lamentaba de quienes únicamente intentaban «complacer a la plebe»<sup>1</sup>. Cotarelo y Mori arguye razones económicas para explicar tal cambio<sup>2</sup>, pero no son desdeñables -creo- ni los motivos sentimentales (la fama, el creciente amor por «el teatro por dentro») ni la paulatina radicalización a que le obligan las sucesivas polémicas, empezando por la de Nifo en esos primeros años sesenta: en ausencia, obvia, de una preceptiva popularista, apela al juicio del pueblo. Como tantos autores de tantas épocas.

En el prólogo de 1786 cita a Lope, y también se menciona elogiosamente el *Theatro Hespañol* de García de la Huerta, se critica a «los Tirabosquis y Massones», y se busca el amparo de la tradición española (Solís, Calderón, Salazar, Moreto, Zamora, Cañizares). Sin embargo, en un eclecticismo astuto, no olvida el abrigo de Jovellanos, López de Ayala, Tomás de Iriarte o Trigueros. Con todo ello, Cruz muestra una gran habilidad, al igual que cuando exhibe su conocimiento del teatro francés coetáneo, el más prestigioso, o se apoya en los clásicos frente a los ataques que Napoli Signorelli le dedicara en la *Storia critica dei teatri antichi e moderni* (1775); estos ataques acababan de ser traducidos y divulgados por Sempere y Guarinos en su famoso *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III* (1785-1789)<sup>3</sup>. Cruz arremete contra el teatro italiano para así replicar, directa e indirectamente, a Napoli Signorelli, y quizás por eso aluda al parecer crítico de algunos jesuitas expulsos como Xavier Llampillas y Juan Andrés. Sin duda, por sus referencias a la teoría teatral clásica y contemporánea, las páginas con que

presenta su *Teatro* ponen de manifiesto la alta competencia cultural de Ramón de la Cruz, pese a sus frecuentes protestas de ignorancia.

Mediante la publicación de una antología de sus obras, el escritor madrileño persigue un legítimo y doble propósito, que se evidencia hasta en el propio título, al recordar «innecesariamente», su condición de poeta neoclásico: *Teatro, ó Colección de los Saynetes y demás obras dramáticas de Don Ramón de la Cruz, entre los Arcades Larisio*. Por un lado, quiere rehabilitar su nombre entre los autores de teatro (neoclásico, claro está), y, por otro, se propone legar a la posteridad aquella parte de su producción que, según su criterio, pueda otorgarle la estima y consideración de buen escritor. Viene a ser lo mismo, de tener en cuenta la imposibilidad estética y moral de defender el género que cultiva casi siempre.

Pero, ¿es así?, ¿podía Ramón de la Cruz defender teórica y críticamente su teatro menor? Para intentarlo, el prólogo de 1786, que es un excelente ejemplo de discurso polémico, se sirve de las «calumnias» de un rival adecuado, no español, conocido aunque de regulares dotes críticas, Pietro Napoli Signorelli. Recurre, asimismo, a las *auctoritates* de su tiempo y a las clásicas, especialmente, a Horacio -y a Aristóteles, Cicerón, Estrabón, Quintiliano, Longino, Boileau...-; y subraya la tradición clásica del sainete al atestiguar la existencia de intermedios en el teatro griego. En su empeño, sacrifica Ramón de la Cruz en el altar del neoclasicismo y de acuerdo con el *Memorial literario*, una zarzuela, *El licenciado Farfulla*, por haber elegido «un sugeto perverso»<sup>4</sup>, es decir, por razones morales; de ahí que varíe su final en el tomo sexto de su *Teatro*, con el fin de que la falta del protagonista no quede impune.

Además, a sabiendas de que el público de tal edición no iba a ser el mismo que el de las ediciones sueltas ni formaba parte de los mosqueteros del patio, omite hasta *La maja majada*, ya casi al final del tercer tomo, los sainetes centrados en los barrios más populares y en el majismo. Para mostrar la variedad de su producción, intercala algunas comedias y zarzuelas, atento a ofrecer una selección representativa de su obra como conjunto pero sin merma de la amenidad. Algunas piezas adaptadas o traducidas figuran entre las

propias, por el convencimiento de que ésta es la práctica consuetudinaria del teatro: hacía lo mismo el propio Molière, le indicará a Signorelli para rebatir una de sus «calumnias», aunque no descuida por el otro cabo defender su «traducción estudiada» (p. LVII) de la *Eugenia* de Beaumarchais o de obras de autores como Zeno y Metastasio.

Ramón de la Cruz podía pensar en rehabilitarse ante los neoclásicos y el público culto, porque no sólo una parte de sus traducciones había sido hecha para la reforma del teatro español, sino también porque el cultivo de las *petites pièces* era más o menos reconocido en Francia<sup>5</sup>, porque merecía su obra el aplauso «embozado» de muchos ilustrados más o menos afectos de plebeyismo, y porque «Larisio Dianeio» no creía estar tan apartado de los círculos culturales: el conde de Aranda y sus amigos habían alabado la zarzuela heroica la *Briseida*. No se trata, pues, de una conclusión cínica la que cierra su prólogo de 1786: está abogando por un teatro «correcto». Su concepción teórica no es otra, y por tanto acaba pidiendo sinceramente la intervención de Carlos III y de Floridablanca en favor de un teatro moral y estéticamente reglado, al igual que hacían y harán sus enemigos más recalitrantes. Su prólogo reclama un lugar y una consideración positivos en la escena española, pues Ramón de la Cruz piensa que posee bastantes más méritos que los que esgrimen la mayoría de sus detractores... aunque sólo sea porque muchos no escriben teatro o han fracasado en sus tentativas.

Como crítico, al poner en práctica dicha teoría, Cruz valora forzosamente su teatro mayor a la vez que descalifica las obras cortas que sólo habían admitido el aplauso de lo oído «con velocidad» (p. XXIV n. 2) o aquellas otras que habían sido flor de un día, fruto de las circunstancias («las casualidades, o la práctica particular de las compañías españolas» - p. LXXII-), como las loas e introducciones.

Salvo en estas excepciones, el autor madrileño parece estar muy seguro de su talento como copiadador a lo vivo de la realidad y, con algunos reparos, como autor que no falta a la *debida* moralidad del teatro. En cuanto a este segundo aspecto, sus concesiones críticas al neoclasicismo imperante son harto

reveladoras: la selección de su *Teatro* favorece la proporción de los sainetes con ambiente urbano de clase media y con una condena ética a ciertos nuevos usos; da quizás demasiada importancia a su teatro mayor; refuerza el contenido moral, con unos versos preliminares extraídos de la pieza a modo de presentación de su moraleja; oblitera no sólo lo censurado en los manuscritos presentados para las licencias y aprobaciones, sino -al menos en algunas ocasiones- los fragmentos más mordaces contra la sociedad madrileña. Para corroborar esto último, se pueden confrontar el manuscrito de *Las superfluidades* (1768)<sup>6</sup> y su edición en el tomo primero, y hacer otro tanto con la adaptación *La presumida burlada*, en ese mismo volumen treinta y tantos versos más corta y con final más redundantemente moral que si se hubieran respetado las copias y el autógrafo de 1768<sup>7</sup>.

Debía de influirle asimismo el público a quien iba destinado su *Teatro*, entre cuyos suscriptores aparecen los nombres de bastantes ilustrados, porque - como ha demostrado Mireille Coulon<sup>8</sup>-, simultáneamente a la publicación de los últimos tomos, Ramón de la Cruz continuaba sacando a escena el pueblo bajo madrileño y sus costumbres.

Por tanto, Cruz intensificaba la moralidad y hasta la moralina de su teatro, reconociéndose en parte culpable, pero no cedía mucho terreno. Quedaba por lo demás inmóvil frente a los envites de Napoli Signorelli en materia estrictamente literaria: fijaba el madrileño su postura y su práctica con el sólido apoyo de los mismísimos preceptistas clásicos, y se consideraba (al modo del buen libador que elabora su propia miel de las mejores flores clásicas) un «trapero literario» (p. XXXI), un autor que mediante el uso del *sermo humilis*, guardaba el decoro en la copia «al vivo» del «populacho» (p. XLIII), equiparable pues a Menandro, Apolodoro o Terencio y fiel seguidor de Horacio, Longino y Boileau. «Yo escribo y ella [la verdad] me dicta» (p. LVI) o la máxima «para copiar acciones vulgares, y ridiculizarlas, debe el poeta pensar como los sabios, y hablar como el vulgo» (p. LI), sintetizarían la defensa de su obra por parte de Ramón de la Cruz en este prólogo de 1786, verdadero «Arte nuevo de hacer sainetes en este tiempo», para volver a otro panegirista de sí mismo, Lope de Vega.

Cabe esgrimir otro ejemplo para quien le cueste aceptar lo que aquí estoy defendiendo, tan a trasmano de la recepción inmediatamente posterior de Ramón de la Cruz y contra la corriente de buena parte de la crítica que lo ha estudiado. La «advertencia» con que edita, en 1784, el *Manolo* demuestra también cómo Ramón de la Cruz no dejó de pensar en el neoclasicismo como modelo deseable y buscó, en su última época, la consideración y estima de la élite cultural. Según el propio escritor, «conozco el mérito de las buenas tragedias; y miro su dignidad con tanta veneración como desengaño de ser obras muy superiores a mi instrucción y mis talentos», y «por lo mismo *protesto* no ha sido mi ánimo, no lo es ahora ridiculizar dramas tan respetables», sino su mala declamación<sup>9</sup>: Cotarelo y Mori pensó que mentía, los demás han ignorado el tema... y mi parecer, al abrigo de las acotaciones de los manuscritos especialmente cuidadosas con el tono, es que Ramón de la Cruz dice lo que piensa, desde luego en esta oportunidad no tan lejos como se supondría del discurso crítico de Montiano y Luyando.

La recepción inmediatamente posterior de la obra de Ramón de la Cruz... Contrariamente a sus deseos manifestados en el prólogo de 1786 y sobre todo en la selección, lo que se recordaría y valoraría iba a ser la imagen de un Cruz iniciador del costumbrismo popular, fuente del género chico y origen, como dirá el propio Mesonero Romanos<sup>10</sup>, de la «manolería» madrileña. Unos años después, Ramón de la Cruz recibirá la ratificación de su realismo (verdad, verosimilitud, decoro, copia de la realidad, para emplear términos de la poética dieciochesca), nada menos que de la mano de Pérez Galdós: la época de don Ramón no comprendió «que era fielmente retratada en unos pasillos cómicos, frívolos, pedestres, tabernarios a veces, destinados sólo a hacer reír»<sup>11</sup>. En el prólogo de 1786, cegado por las luces neoclásicas y por el propósito de ganarse un lugar al sol en el parnaso del Dieciocho, Cruz tampoco lo había comprendido exactamente, pues había acentuado la moralización de algunas obras y había seleccionado de acuerdo con el público que pensaba que iba a leer los diez tomos de su *Teatro*. No podía conducirse de otro modo, de la misma manera que tampoco podía entender hasta qué punto nos iba a interesar hoy, en las postrimerías del siglo XX, recuperar de los márgenes de

los manuscritos de los apuntadores, aquellas indicaciones para la representación que él -como todos- estaba eliminando en la edición de sus obras.

Hoy, en las postrimerías del XX, cuando el majismo ha dejado la calle para convertirse en museo e incluso en historia de las mentalidades, volvemos al sainete como «historia» (p. LVI) del siglo XVIII, según deseaba Ramón de la Cruz que fuesen sus cuadros. Comprendemos así que la moralidad de quienes consideraban el teatro como escuela de buenas costumbres erró el juicio estético de algunos ilustrados. Por su parte, nuestro sainetero -cuya cita de Diderot debería de ponernos sobre aviso de su lucidez crítica- había conseguido que, dos siglos después, valoráramos por su valor literario el género que cultivó y renovó. «Don Ramón de la Cruz fue quizás el primero entre nosotros que se puso en el buen camino de la comedia», aseveró en aparente paradoja Agustín Durán<sup>12</sup>, y Mariano José de Larra opinaba seguramente lo contrario cuando apoyaba sustituir los sainetes por los *vaudevilles* franceses, «más decentes que aquéllos»...<sup>13</sup>

Como podemos observar, la historiografía de la literatura da muchas vueltas sobre sí misma y contra sí misma, pero continúa habiendo motivos para volver a los sainetes de Ramón de la Cruz. Si nos ayudamos de su prólogo de 1786, alabamos -sin necesidad de compartirlos por entero- sus esfuerzos por aproximarse a la estima de los cultos, captamos su habilidad y astucia en transformar en amigos de su práctica teatral a quienes se solía citar para condenarla, y coincidimos, en una nueva aparente paradoja, en la creencia de que fue capaz de pintar a lo vivo, pese a seguir los dictados del público y de un género tan codificado y redundante y con tanta tradición.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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

