

Tras la pista de don Quijote en el teatro breve dieciochesco

Following Don Quijote in the *teatro breve* of the Eighteenth Century

Cristina Roldán Fidalgo

<https://orcid.org/0000-0002-3070-7627>

Universidad Autónoma de Madrid

ESPAÑA

cristina.roldanf@uam.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 7.1, 2019, pp. 665-683]

Recibido: 26-10-2018 / Aceptado: 23-11-2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.01.49>

Resumen. Este trabajo pretende examinar la presencia de don Quijote dentro de un repertorio que, si bien gozó de gran éxito durante el siglo XVIII, no ha recibido una atención equiparable por parte de la historiografía: el teatro breve, también conocido como «teatro menor». Con este objetivo, y partiendo de las fuentes literarias y musicales conservadas en la Biblioteca Nacional de España y en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, se documentan los entremeses, sainetes, fines de fiesta y tonadillas que fueron compuestos como adaptaciones o recreaciones de la obra cervantina, así como aquellos que incluyen referencias a la misma.

Palabras clave. Don Quijote; entremés; sainete; tonadilla; siglo XVIII.

Abstract. This paper aims to examine the presence of Don Quijote within a repertoire that, although very successful during the Eighteenth century, has not received comparable attention on the part of historiography: the *teatro breve*, also known as «teatro menor». For this purpose, this article studies the *entremeses*, *sainetes*, *fines de fiesta* and *tonadillas* that were composed as adaptations or that included references to the novel.

Keywords. Don Quijote; Entremés; Sainete; Tonadilla; Eighteenth Century.

INTRODUCCIÓN

Como es sabido, en el siglo XVIII nace lo que se ha denominado como cervantismo, es decir, tiene lugar un proceso de recuperación de la vida y obra de Miguel de Cervantes¹. El *Quijote* se reedita numerosas veces —treinta y siete contabiliza Francisco Aguilar Piñal— y, en menor medida, el resto de su producción literaria². La obra cervantina es estudiada, analizada e interpretada, siendo considerada como una obra clásica en un proceso que Joaquín Álvarez Barrientos denominó como de «institucionalización de la literatura». Se erige como «uno de los principales valores patrios de la creación literaria»³, y adquiere una dimensión internacional, situándose en la vanguardia de la literatura europea moderna⁴.

También es conocido que el *Quijote* fue objeto de numerosas adaptaciones, imitaciones y continuaciones en las más diversas manifestaciones artísticas. Ciertamente, dada la enorme producción académica que han generado las obras derivadas de la novela, no es fácil a día de hoy aportar algo nuevo. No obstante, aún quedan algunas parcelas de estudio por esclarecer, entre las que se cuenta el teatro breve español del siglo XVIII.

La poca atención que se ha prestado a la presencia del *Quijote* en esta tipología de repertorio parece responder en buena medida al escaso interés que el teatro breve (también conocido como «teatro menor») ha suscitado en la historiografía, en comparación con el teatro en varios actos⁵. Tradicionalmente, estas piezas han sido denostadas por la crítica debido a su inferior calidad literaria, sus temáticas costumbristas y populares, el uso de máscaras o personajes tipificados, su finalidad cómica, y a que su composición era considerada como una actividad secundaria dentro de la producción teatral de los autores⁶.

Con todo, constituían el mayor atractivo para el público dieciochesco, como apuntara el cronista Francisco Mariano Nipho al hilo de las funciones teatrales de los días 17 y 18 de mayo de 1763: «*La vida es sueño* tan bien representada por parte de los representantes, ha tenido casi ninguna asistencia de los espectadores. Aquel lo creerá que sepa que ya no se va al teatro por la comedia sino por los sainetes y tonadillas»⁷. El gusto del «vulgo» parecía residir «en la atractiva galanura y desembarazo de las cómicas; en los inquietos pasajes del entremés; y en las bufonadas del gracioso»⁸, y no así en las historias grandilocuentes de las comedias a las que acompañaban. El repertorio breve o «menor» ofrecía a su auditorio una ficción ligera, bastante cercana a su realidad, y en esta cercanía residía uno de sus principales atractivos.

1. Montero Reguera, 2006, p. 83.

2. Rey Hazas, 2006, p. 18.

3. Álvarez Barrientos, 1987-1986, p. 61.

4. Rey Hazas, 2006, p. 18.

5. Álvarez Barrientos, 2008.

6. García Lorenzo, 1983.

7. Andioc, 1976, p. 33.

8. Andioc, 1976, p. 36.

Considerando lo expuesto, puede a priori extrañar al lector la búsqueda del hidalgo de La Mancha en un corpus en el que parece no tener cabida. Ciertamente, se trata de un personaje excepcional en estas obras, y es lo insólito de su presencia lo que hace particularmente interesante su estudio y evidencia que, si el cervantismo eclosionó en este periodo, no pudo menos que afectar a aquel teatro popular que subía a escena los temas y asuntos de su época, aunque quedaran estos alejados de su idiosincrasia. Realizar un acercamiento al tratamiento que se da a las aventuras del hidalgo en este tipo de teatro, podría ayudar a comprender hasta qué punto y de qué modo estas eran conocidas por el público dieciochesco que favorecía estos intermedios frente a las obras en varios actos. Con este fin, en primer lugar, se documentan las adaptaciones y recreaciones del *Quijote* en los entremeses y los sainetes de la centuria, para después prestar atención a las referencias a la novela que pueden hallarse en determinadas tonadillas escénicas.

ADAPTACIONES Y RECREACIONES EN EL TEATRO BREVE

Hasta la fecha solo se conocen cuatro adaptaciones quijotescas en el teatro breve del siglo XVIII, entendiendo por «adaptación» el efecto de «modificar una obra literaria [...] para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada, o darle una forma diferente de la original»⁹. En consecuencia, se incluyen aquí aquellos entremeses y sainetes que basan sus tramas en algún capítulo de la novela, pudiéndolo hacer con mayor o menor libertad, siempre y cuando el modelo original sea reconocible.

Primeramente, la Biblioteca Nacional de España custodia entre sus fondos un manuscrito con dos entremeses que el filólogo Abraham Madroñal situó en la centuria dieciochesca, considerándolos obra de un mismo autor desconocido hasta la fecha¹⁰: se trata de *La burla del Clavileño y trova de don Quijote y Pasaje del carro de Merlín de la historia de don Quijote*¹¹. Como anticipan sus títulos, el primero corresponde al episodio del caballo de madera, a cuyos lomos cabalgaron el hidalgo y su escudero para liberar de las barbas a la Trifaldi y a sus doncellas; el segundo, articula su acción en torno a la burla que hacen los duques a los citados protagonistas, imponiendo a Sancho los tres mil azotes.

Tal es la fidelidad que guardan al original, que algunos de sus versos son idénticos a los de la novela. No obstante, se hallan ciertas modificaciones derivadas del proceso de adaptar el capítulo literario al formato del entremés¹². Así, por ejemplo, en *La burla del Clavileño* se presentan al espectador unos breves antecedentes, mediante el diálogo que entablan don Quijote y Sancho al principio de la acción. En el mismo, el hidalgo recuerda a su escudero la misión que tienen por delante, y este

9. DRAE, 22.ª edición.

10. Madroñal, 2012, p. 329.

11. Ambos entremeses se encuentran en el manuscrito titulado *La burla del Clavileño y trova de don Quijote*.

12. La comparación entre estos dos entremeses y sus respectivos capítulos originarios se encontrará en Reboles, 2002, pp. 11-14.

último comienza a mostrar su reticencia a montar a Clavileño. A continuación, el entremés se desarrolla a imagen y semejanza de la novela, con el empleo del caballo de madera, y el uso de fuelles y estopas. Tras prender fuego al caballo, culmina la acción una «voz dulce con música piana»¹³ que, a modo de narración, desvela el desenlace de la aventura:

Ya don Quijote, el insigne,
acabó la buena andanza,
la Trifaldi y sus doncellas
están todas desbarbadas,
y en su primitivo estado
Clavijo y Antonomasia;
y cuando Sancho se azote
aquellas perras carnazas,
será la gran Dulcinea
de todo desencantada.

De forma similar, *Pasaje de Merlín...* se basa con bastante fidelidad en el episodio del que toma su título, encontrándose préstamos evidentes aun pudiendo hallar algunos cambios en el texto con respecto al original. La participación musical es fiel a la novela, limitándose a la entrada en escena el carro de Merlín, y al momento inmediatamente posterior al consentimiento de Sancho de recibir su penitencia.

La ausencia de censuras en los libretos, la falta de noticias acerca de su representación en los teatros, así como la excepcionalidad de sus tramas (que son fieles reproducciones de los episodios de la novela), inducen a pensar que probablemente se tratara de dos entremeses concebidos para la lectura y/o puesta en escena en el ámbito privado, ajenos al teatro comercial, si bien no disponemos de más datos que permitan verificar esta hipótesis.

El tercer entremés cuya acción dramática se inspira en un capítulo del *Quijote* es *Sancho Panza en el gobierno de su ínsula*, el cual se conserva entre los fondos de la ya citada Biblioteca, y constituye el primer intermedio de toda una función teatral (con su loa-primer jornada de la comedia-entremés-segunda jornada-baile-tercera jornada) concebida para su representación en el ámbito nobiliario, como parece apuntar la dedicatoria del autor, Pedro Ruiz de la Osa, a María Ana López Pacheco, marquesa de Villena de Aguilar, al comienzo del manuscrito:

Si en ocasión que los criados y vasallos de Vuestra Excelencia ni festejan sus júbilos, ni ostentan sus deseos con fiestas y regocijos en que acreditan lo grato que les es la dignísima persona del marqués mi señor don Juan Pacheco, que Vuestra Excelencia ha elegido para su consorte, faltaría yo al debido obsequio si no concurriese como uno de sus siervos y vasallos [...]. Aunque ha días que tenía escrita parte de las adjuntas obras, nunca tuve otro ánimo que el de ofrecérselas a Vuestra Excelencia [...]. He procurado en todos sus discursos y cláusulas no poner alguna que contenga ofensa tácita ni expresa que pueda desdorar a algún indi-

13. Es decir, música suave.

viduo de los que las oigan o ejecuten, pues sería acto muy opuesto el ofender en quien solo aspira a agradar¹⁴.

Parece obvio que ni la comedia, ni ninguno de los dos intermedios que la acompañaban, fueron representados en los teatros públicos de la Villa. La dedicatoria de Ruiz de la Osa no deja lugar a dudas de que su obra no tenía otra pretensión que obsequiar a la marquesa y contribuir a su entretenimiento. Se ha de tener presente, además, que esta obra teatral es la única atribuida al citado dramaturgo¹⁵, por lo que probablemente fuera un poeta aficionado.

La trama del entremés está basada en los capítulos 44 y 45 de la Segunda parte del *Quijote* que, como es sabido, tratan sobre la toma de posesión de Sancho del gobierno de la ínsula Barataria. No obstante, se introducen algunos cambios. En esta ocasión, el duque ha escrito una carta a su mayordomo, a su vez alcalde de la villa Barataria, anunciándole que en ausencia de danzantes y mojigangueros, le envía a Sancho Panza, cuyas burlas le proveerán de diversión:

Mayordomo mío: Pues os halláis en la presente ocasión sin danzantes, ni mojigangueros (que es lo que ahora se usa), ahí os envío a Sancho Panza, hombre muy ridículo; con él solo, creo os divertiréis, dándole los chascos que contiene la memoria adjunta a la que os arreglaréis. El Duque.

De este modo, se hace alusión a una situación tan propia del entremés como es la búsqueda por parte del alcalde del lugar de una danza o mojiganga; referencia que está ausente en la novela original. Se adapta, por tanto, una parte de la novela al formato del entremés.

Otra diferencia reside en que Sancho aparece en escena acompañado no solo de su asno, sino también de su mujer (Teresa), cuyo papel, para mayor comicidad, hará un hombre. El objetivo de Teresa no será otro que «enseñarlos a bailar como en La Mancha seguidillas, porque las bailáis aquí como charras: a brincos, patadas, coques de vuestras pezuñas largas», tal y como el personaje se preocupa en manifestar.

Tras el recibimiento a Sancho por los habitantes de la ínsula, es el turno de los juicios, como sucediera en la novela. Sin embargo, los pleitos serán completamente distintos a los de la creación cervantina. Así, en el primero de ellos, los hombres acusan a la belleza (convertido en personaje alegórico) de «rapar las barbas a las mujeres», y Sancho dictaminará su destierro, ordenando que, como castigo, le rapen cejas, cabeza y pestañas. En el segundo, el médico y el cirujano denuncian al comadrón por asistir a las parturientas y, en consecuencia, quitarles trabajo. La solución de Sancho no es otra que disponer que le den «doce mil alfilerazos, y tantos pellizcos hasta que le pongan a parir, pues a parir puso a tantas». El siguiente personaje es la moda, a la que acusan de vagamunda y ocasionar múltiples gastos. En consecuencia, Sancho determinará encarcelarla. Le sucederá un doctor, deste-

14. Se conserva en Ruiz de la Osa, *La serenidad de un día y confusión de una noche*.

15. Herrera Navarro, 1993, pp. 401-402.

rrado porque el escudero considera que así desterrará también a las enfermedades que cura.

Finalmente, aparecerá en escena «el enemigo», una de las tretas que los habitantes de Barataria han ideado para burlarse de su presunto gobernador. Sancho Panza no se atreverá a luchar contra él y, casi «muerto del susto», decidirá renunciar al gobierno y volver a La Mancha junto a su esposa. No obstante, antes de marcharse, el mayordomo dictaminará que:

MAYORDOMO	Pues hubo música y fiesta [A <i>Sancho</i> .] cuando empuñasteis la vara, justo es que a la despedida se os haga la misma salva.
-----------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En efecto, una música de sonajas, panderos y castañuelas, acompaña la entrada en escena de Sancho y, asimismo, el ruido de la batalla contra el enemigo es amenizado con el sonido de cajas.

Para terminar, se cantarán unas seguidillas, cuyo texto, a modo de moraleja, resume las obligaciones que conlleva el ejercer como gobernador:

CANTA	El ser gobernador de cualquier pueblo por muy corto que sea, no es para necios.
ESTRIBILLO	Dale a las sonajillas...
TODOS	... dale, que suenen al <i>chis, chis, chis, chis, chis</i> , de tus manos los cascabeles, y al <i>tron, tron, tron, tron, tron</i> , de tus dedos los panderos.
CANTA	Muchos chascos suceden en los gobiernos, y a muy pocos les sirve para escarmiento.
ESTRIBILLO	Dale a las sonajillas, etc.
CANTA	Marcha, Sancho, y advierte que estos festejos son remuneraciones de tus aciertos.
ESTRIBILLO	Dale a las sonajillas, etc.

Pese a las similitudes entre sus títulos, no ha de confundirse aquel entremés con el sainete *Sancho Panza en su ínsula* de Antonio Valladares de Sotomayor¹⁶ con música de Blas de Laserna, del que sí consta que fue representado en el teatro del Príncipe el 23 de julio de 1781, junto a la comedia *La princesa espigadora* de Sebastián Vázquez¹⁷. Valladares no pretendió realizar una adaptación fiel de la novela, sino utilizar la idea de Cervantes sobre el ficticio gobierno de Sancho para crear una obra distinta, con momentos de mayor comicidad. La estética de lo ridículo, tan propia del teatro breve, estará presente en la caracterización del propio Sancho, que aparecerá «con un vestido rico, muy largo, peluca blanca, espada ancha, y bastón, todo puesto ridículamente».

Buena parte de los personajes y enredos serán nuevos. Cuando los insulanos se presenten ante Sancho, este quedará prendado de Julieta, costurera y a su vez esposa del caballero Crispín, el cual, enterado de las pretensiones de Sancho, le desafiará a un duelo. El enfrentamiento parece haber dañado al escudero, que dice haber sufrido algunas puñaladas. Esto servirá de pretexto a sus criados para prohibirle comer por temor a que su salud empeore. Finalmente, aparecerán los «Gatomachios» dispuestos a tomar la ínsula, y Sancho, temeroso de morir asesinado, se negará a luchar, renunciando al gobierno. La música también estará presente en esta obra en al menos dos números breves: unas seguidillas al comienzo y un número posterior en el que se da la bienvenida a Sancho.

A pesar de ofrecer una nueva lectura del original cervantino, parece que *Sancho Panza en su ínsula* no gozó del favor del público, por cuanto tras su estreno fue sustituido por el sainete *La hostería del buen gusto* de Ramón de la Cruz. No es la primera noticia que se tiene de un sainete «quijotesco» que fracasa en los teatros durante esta centuria. Al respecto cabe recordar aquel que compuso Ramón de la Cruz titulado precisamente *Don Quijote*, en la actualidad perdido, y representado el 11 de julio de 1768 en el teatro del Príncipe como primer intermedio de la zarzuela heroica *Briseida*¹⁸. Según indicaba un crítico del momento, Mauricio Montenegro, «era una de las aventuras de don Quijote, puesta con tanta frialdad en el teatro, que fue menester dejarla por lo mucho que desagradó a todos desde el primer día»¹⁹.

En efecto, la obra no debió de ser bien recibida, habida cuenta de que al poco tiempo Manuel del Pozo publicó su *Sainete nuevo: apelación, que hacen los poetas del Quijote juicioso, al Quijote sainetero*. Ya el propio título denota el afán crítico que tenía esta obra, y esta aspiración se hace más evidente en el prólogo al lector:

16. Esta atribución se la adjudican Andioc y Coulon, 2008, vol. 2, p. 842. Así aparece también en el catálogo de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid titulado *En torno al «Quijote»: adaptaciones, imitaciones, imágenes y música en la Biblioteca*, 2005, p. 77. En contraposición con Luciano García Lorenzo, que atribuye su autoría a Gaspar Zavala Zamora (García Lorenzo, 1996).

17. Andioc y Coulon, 2008, vol. 1, p. 364.

18. Andioc y Coulon, 2008, vol. 1, p. 284.

19. Montenegro, *Cartas del sacristán de Maudes*, p. 48. Ver Montero Reguera, 1993, p. 121.

El Quijote sainetero
 sale al teatro del mundo,
 y aunque es Quijote segundo,
 en el asunto es primero.
 Sale a desterrar severo,
 siendo del parnaso azote,
 a todo coplista zote,
 que se arrojaré al tablado;
 y para esto queda armado
 de punta en verso, el Quijote²⁰.

La acción dramática se articula en torno a un juicio a cuatro entremesistas, del que será juez don Quijote, convertido en esta obra en un hidalgo de Ciempozuelos. Los poetas serán finalmente castigados por el personaje cervantino.

La vinculación con el *Quijote* podía establecerse asimismo a través de la apropiación de sus personajes, siendo ejemplo de ello el fin de fiesta *El juego de la sortija*; un «entremés común» —como lo calificaría Emilio Cotarelo y Mori— concebido para las fiestas del Corpus del año 1719²¹. En su trama, el alcalde del lugar está preocupado porque debe proveer un sainete «de carcajada» para el día del Corpus. Con este fin, busca a una bruja, la cual le promete traer «figuras ridículas» que no serán sino personajes de ficción relacionados con los libros de caballerías (como don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea; Amadís y Niquea²²; Argenis y Poliarco²³; Teágenes y Clariquea²⁴).

De este modo, entremezclados con los tipos propios del teatro breve (como el alcalde o el escribano) aparecerán arquetipos literarios, en lo que Caro López y Caro Bragado consideran como «un acercamiento entre lo caballeresco y lo popular [...] [que] destruye las rígidas convenciones de clase de la España del Siglo de Oro»²⁵. Cabría suponer que la aparición de los personajes fuera de la novela de Cervantes provocaría la risa del auditorio. Ciertamente, las intervenciones de estas figuras resultan aquí ridículas por cuanto carecen de sentido alejadas de su tiempo y espacio originarios. Baste citar, por ejemplo, la pregunta que don Quijote formula al alcalde: «Oyes, ¿tendrás por ahí para que conmigo juegue algún gigante encantado?», o alguno de los comentarios atribuidos al personaje de Sancho, apremiando a que finalice el juego de la sortija para saciar su apetito: «Pues que se juegue ya, que entre tales señores otra cosa no es decente, un mondongo y tres panillas de agua bendita de Yepes».

20. Pozo, *Sainete nuevo: Apelación que hacen los poetas del Quijote juicioso al Quijote sainetero*.

21. Cotarelo y Mori, 1911, p. 306.

22. Personajes de la comedia homónima de Francisco de Leiva Ramírez de Arellano.

23. Personajes de la comedia homónima de Pedro Calderón de la Barca.

24. Personajes de la comedia homónima de Juan Pérez de Montalbán y de la comedia *Los hijos de la fortuna*, *Teágenes y Clariclea* de Pedro Calderón de la Barca.

25. Caro López y Caro Bragado, 2006, p. 652.

En otros sainetes, la relación con el *Quijote* resulta mucho más vaga. Es el caso de la obra anónima *Las caperuzas de Sancho*²⁶, en cuya trama uno de sus personajes lee las noticias que trae la *Gaceta de Madrid* correspondiente al 31 de diciembre de 1776, entre las que se incluye una titulada «De las Islas Baratarias 23 del corriente». En esta se cuenta que han desaparecido las cinco caperuzas que Sancho requisó a un sastre, siendo gobernador de la ínsula. La otra referencia a la creación cervantina se halla en el texto cantado de las seguidillas finales, inspirado vagamente en el famoso escudero²⁷.

Finalmente, cabe citar el sainete *El tabernero burlado (manchego)* de Luciano Francisco Comella, con música de Pablo del Moral, estrenado el 25 de junio de 1790 en el teatro de la Cruz (en lo que parece haber sido una función desempeñada solo por mujeres²⁸), y repuesto el día 1 del mes siguiente en el del Príncipe²⁹. Hasta la fecha esta obra no figuraba en ningún estudio³⁰, probablemente porque su relación con la creación cervantina se reduce al texto de una *canzonetta* que interpretan en un momento de la acción sus personajes y que no está ligada a la acción, pudiendo ser sustituida por cualquier otra pieza sin afectar en absoluto al desarrollo de la trama. Dicha composición describe de forma sucinta diversas aventuras que le suceden al caballero andante, entre las que se cuentan la llegada a la venta, el pasaje de los galeotes o el encuentro con Dulcinea. A diferencia de lo que sucediera en las obras anteriores, el texto musical de este sainete se ha conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, permitiéndonos comprobar cómo era su música (véase *Ejemplo 1* al final del texto).

Puede apreciarse que, aunque no son abundantes los ejemplos, estos entremeses y sainetes evidencian que los pasajes de la comedia y sus personajes estaban lo bastante asentados en el imaginario colectivo como para ser extractados e incorporados a nuevas ficciones. Esto se verá con mayor facilidad en las tonadillas, a las que se dedica el siguiente apartado.

Título	Libretista / Compositor	Vinculación con el <i>Quijote</i>
<i>La burla del Clavileño y trova de don Quijote</i>	- / -	Adaptación
<i>Pasaje del carro de Merlín de la historia de don Quijote</i>	- / -	
<i>Sancho Panza en el gobierno de su ínsula</i> (1748)	Pedro Ruiz de la Osa / -	
<i>Don Quijote</i> (1768)	Ramón de la Cruz / -	

26. Sainete nuevo intitulado *Las caperuzas de Sancho*.

27. Montero Reguera, 1993, pp. 125-126.

28. Andioc y Coulon, 2008, vol. 1, p. 585.

29. Andioc y Coulon, 2008, vol. 2, p. 867.

30. Pese a conservarse en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, este sainete tampoco figura en el citado catálogo temático sobre el *Quijote*.

<i>Sancho Panza en su ínsula</i> (1781)	Antonio Valladares de Sotomayor / Blas de Laserna	
<i>El juego de la sortija</i> (1718)	- / -	Apropiación de personajes
<i>Las caperuzas de Sancho</i> [1786-1807]	- / -	Recreación
<i>El tabernero burlado</i> (manchego) (1790)	Luciano Francisco Comella / Pablo del Moral	

Tabla 1. Relación de adaptaciones y recreaciones del *Quijote* en entremeses y sainetes

LA CITA A DON QUIJOTE EN LAS TONADILLAS ESCÉNICAS

En algunas tonadillas escénicas —que hacían las veces de intermedios junto a los sainetes a partir de la segunda mitad del siglo XVIII— también se hará referencia a la novela de Cervantes. Ahora bien, no se encontrarán aquí tramas inspiradas en capítulos de la novela, ni personajes quijotescos, pues como es sabido, las tonadillas ponían en escena temas de rabiosa actualidad³¹ y el protagonismo de estas piezas era indiscutiblemente de los actores o actrices que las interpretaban, hasta el punto de que «no resultaba desacostumbrado, sino más bien parte de la convención del género, que la tonadillera fuera identificada en la representación por su propio nombre, de manera que personaje e intérprete se confunden»³².

Más aún, de las cuatro tonadillas con referencias al *Quijote* que se han localizado para el presente estudio, tres de ellas están escritas para uno o dos intérpretes, lo que dificultaría el desarrollo de cualquier recreación quijotesca, que requeriría de la participación de varios actores. Así, como quedará demostrado en las páginas siguientes, la presencia del *Quijote* en estos intermedios se reduce a la mera cita, constituyendo un modelo o símbolo bien conocido por todos los presentes, que servía para criticar algo censurable.

Tal es el caso de la tonadilla a solo *La desengañada*, del compositor Blas de Laserna, que José Subirá fecha en el año 1778, y cuya interpretación —a juzgar por el nombre que figura en la portada de la música manuscrita³³— corrió a cargo de la tonadillera Rafaela Moro. En la introducción, se anuncia la finalidad de la tonadilla: prevenir al auditorio de los engaños del mundo.

Adiós, mis señoras,
adiós, caballeros,

31. Lolo, 2003.

32. Labrador López de Azcona, 2003, p. 44.

33. Laserna, *Tonadilla a solo La desengañada*.

adiós, mosqueteros,
adiós, mundo, adiós.

Antes de que me despidas,
mundo perdido,
vengo yo a despedirme
de tus hechizos.

[...]

A mis desengaños
prestad atención;
no, no me chanco,
no me burlo, no.

La parte central está estructurada en cuatro coplas.

En la primera, se realiza una crítica a las finezas y adornos de los petimetres, advirtiéndole al auditorio de que todo en ellos es apariencia. Era el petimetre un tipo literario muy común en la tonadilla escénica: con este nombre se designaba a «el joven que cuida demasiado de su compostura, y de seguir las modas»³⁴.

La segunda copla trata sobre don Quijote. Teniendo en cuenta que lo que principalmente singularizaba al Caballero de la Triste Figura era que no veía el mundo tal y como era, sino como su locura le hacía creer que era, resulta un ejemplo especialmente oportuno para la temática de esta tonadilla:

Veréis un don Quijote
en su berlina nueva,
con un vestido rico
y una cara muy seria,
que solo al poderoso
le baja la cabeza,
que del paisano huye,
y que al pobre le tutea.
Pues sus vanidades,
toda su opulencia,
toda su fortuna,
toda su soberbia,
solamente son humo
que el viento lleva.

El último desengaño versará sobre los maridos «de algunas damas bellas», cuyos celos les llevan a creer ver traiciones donde no las hay. El tema del matrimonio era profusamente utilizado no solo en las tonadillas, sino por los escritores ilustrados en todo tipo de géneros, breves o extensos, con o sin música, de la segunda mitad del siglo XVIII. A modo de compendio, la última copla hace alusión a todos los desengaños anteriores.

34. *Autoridades*, tomo V, 1737.

También a la creación de Cervantes se dedicará una de las coplas de la tonadilla a solo *Los gustos estragados* de Tomás de Iriarte. En esta ocasión, el objeto de la tonadilla es denunciar, como anticipa su título, los gustos estragados:

Sobre gustos no hay disputa
dice un adagio vulgar;
pero hay gustos estragados
y los quiero disputar.
Por ejemplo...
(¡Chito!, ¡chito!)
Con licencia
del refrán,
perdonadme
la insolencia
si es delito
criticar.

Las dos primeras coplas se articulan en torno a personajes mitológicos: la primera critica los amores de Adonis y Venus, considerando a esta como «caprichosa, engañosa, desdeñosa» y poniendo en tela de juicio sus sentimientos por Adonis («si ayer le miró fina, hoy le envía a pasear»); la segunda, alude al relato de Narciso y la ninfa Eco, y acusa al primero de ser «presumido, relamido, repulido», limitando su atractivo a lo físico. Seguidamente, la tercera reprocha los gustos de las niñas de la época que prefieren a un «tronera» o «calavera».

La última copla versa sobre la inclinación de don Quijote por su amada Dulcinea. Dado que en la novela no era esta sino una mujer imaginaria inspirada en la vulgar lugareña Aldonza Lorenzo, no es extraño que Iriarte escogiera precisamente a la peculiar pareja cervantina para su catálogo de gustos estragados:

Hay quien por un tonto pene,
y hay quien don Quijote sea
de una fea Dulcinea,
y se alaba de que tiene
delicado paladar.

La tonadilla a dúo *El poeta* (1791), de Blas de Laserna, se configura como una crítica a los literatos del momento. En palabras de su protagonista: «porque mil que en el día hacen comedias, miran más su provecho que el que sean buenas». La tonadillera Teresa Rodrigo da vida a una mujer que acude en busca de un poeta (encarnado por Francisco García «Tortillas») para encargarle la composición de una comedia. Este le presenta las que ha escrito hasta la fecha, cada una de ellas con un título más disparatado y ridículo que el anterior, bien mezclando personajes mitológicos e históricos (como en la comedia titulada «El casamiento de Dido y el conde Fernán González»); bien deformando la imagen del protagonista del *Quijote* («Don Quijote capuchino y conquista del fandango»); o cambiando el *tópos* —lugar físico, cultural o lingüístico— de bailes propiamente nacionales como eran el bolero y la tirana («Bolerías en Londres y en Asturias la tirana»). Todo ello para denunciar

que las comedias que se ponían en escena no eran menos disparatadas que las que se relacionaban aquí.

Mención aparte merece la conocida tonadilla general *La cantada vida y muerte del general Malbrú* de Jacinto Valledor, estrenada el 21 de octubre de 1785 en el teatro de la Cruz. Dicha obra ha sido objeto de una edición crítica a cargo del musicólogo Javier Suárez Pajares³⁵, y de un estudio por parte de Aurèlia Pessarrodona³⁶, para quien no pasaron desapercibidos los vínculos entre, por un lado, el general Malbrú y su paje y, por otro, don Quijote y Sancho Panza³⁷; así como las alusiones en las coplas a los protagonistas cervantinos convertidos en arquetipos literarios.

El general Malbrú pone de manifiesto su deseo de donar su barriga a Sancho Panza, cuando afirma:

Si es que yo acaso muriese
en esta feroz batalla,
mando mi cuerpo a la tierra,
mi barriga a Sancho Panza.

Y asimismo destaca el siguiente diálogo en el que se alude a los rasgos definitorios de ambos personajes:

MADAMA	Sé que un don Quijote eres en furor.
PAJE	Yo digo que un Sancho (<i>Aparte.</i>) según lo panzón.

CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas anteriores se ha documentado la presencia del *Quijote* en el teatro breve del siglo XVIII. Aunque de forma aislada, las aventuras del hidalgo fueron objeto de adaptaciones y recreaciones en la forma del entremés y el sainete (ejemplos de ello son los entremeses anónimos *La burla del Clavileño* y *trova de don Quijote* y *Pasaje del carro de Merlín de la historia de don Quijote*, así como el sainete *Sancho Panza en el gobierno de su ínsula* de Pedro Ruiz de la Osa). En estos géneros, el protagonista cervantino y su escudero tenían cabida como figuras excepcionales y fácilmente reconocibles para el auditorio, incluso extraídas de su contexto (como en *El juego de la sortija*).

La cita o mera mención a la creación de Cervantes en las tonadillas denota hasta qué punto esta estaba presente en la mentalidad de la época. La locura de don Quijote sirve a Blas de Laserna como ejemplo de los engaños del mundo, en

35. Tonadillas (I): Los zagales o el pozo. *La cantada vida y muerte del General Malbrú. El presidiario y Lección de música*, 1998.

36. Pessarrodona, 2012.

37. Pessarrodona, 2012, pp. 324-325.

torno a los que gira su tonadilla *La desengañada*; los encantos con los que la imaginaria Dulcinea enamora al hidalgo manchego constituyen una de las evidencias que aporta Tomás de Iriarte para denunciar los gustos del momento en *Los gustos estragados*; asimismo, en *El poeta* de Laserna se recurre a la deformación del título de la novela para criticar las comedias que se hacían en la época; y, finalmente, don Quijote y Sancho se convierten en representantes del valor y la gula, respectivamente, para las comparaciones llevadas a cabo en la obra *La cantada vida y muerte del general Malbrú* de Jacinto Valledor.

Parece claro que el *Quijote* era un tema excepcional en el teatro breve, y aunque sus espectadores no hubieran leído la novela cervantina, sí puede afirmarse que conocían al personaje, convertido en el siglo XVIII en un símbolo o modelo.

EJEMPLO 1. CANZONETTA DEL SAINETE EL TABERNERO BURLADO (MANCHEGO) DE LUCIANO FRANCISCO COMELLA Y PABLO DEL MORAL

Flauta 1

Flauta 2

Voz

Contrabajo

Aho - ra ve - rán
Aho - ra ve - rán

Fl. 1

Fl. 2

V

Cb.

la vic - to - ria del gran Don Qui - jo - te, es - te es el gran San - cho Pan - za
el que pa - sa de los ga - le - o - tes, ya los mi - ra Don Qui - jo - te,

Fl. 1

Fl. 2

V

que le va a bus - car. Ya mon - tan a ca - ba - llo, ya lle - gan a la
ya lle - ga - ha - cia a - llá, ya ha - ce de las es - po - sas sol - tar - los con de -

Cb.

Fl. 1

Fl. 2

V

ven - ta, ya co - gen a Don San - cho, ya le van a man - te - ar.
nue - do, ya mi - rán - do - se li - bres to - dos gra - cias le dan

Cb.

Fl. 1

Fl. 2

V

Cb.

21

p

Aho-ra, aho-ra Dul-ci-ne-a ha-lla_e-na-mo-ra-da y con e-lla se des-po-sa.y

27

se van a a-cos-tar, a a-cos-tar, a a-cos-tar.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, Joaquín, «Sobre la institucionalización de la literatura: Cervantes y la novela en las historias literarias del siglo XVIII», *Anales cervantinos*, XXV-XXVI, 1987-1988, pp. 47-62.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, «Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII», en *Teatro y música en España. Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo, Madrid, UAM/CSIC, 2008, pp. 13-40.
- Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March/Castalia, 1976.
- Andioc, René y Mireille Coulon, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1798-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008, 2 vols.
- Caro López, Ceferino y David Caro Bragado, «Don Quijote en Madrid en dos piezas teatrales menores», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLVI, 2006, pp. 641-692.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière, 1911.
- El juego de la sortija*, BNE, Ms. 14524-14.
- El nacimiento del cervantismo. Cervantes y el «Quijote» en el siglo XVIII*, ed. Antonio Rey Hazas y Juan Ramón Muñoz Sánchez, Madrid, Verbum, 2006.
- En torno al Quijote: adaptaciones, imitaciones, imágenes y música en la Biblioteca*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2005.
- García Lorenzo, Luciano, «¿Teatro menor? ¿Teatro breve?: sobre una obra inédita de Lauro Olmo», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 281-305.
- García Lorenzo, Luciano, «Un sainete atribuido a Gaspar Zavala y Zamora: *Sancho Panza en la insula*», en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán, Madrid, CSIC, 1996, pp. 407-416.
- Herrera Navarro, Jerónimo, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- Homenaje al «Quijote». Pasaje del carro de Merlín y otras obras*, ed. María Teresa de Miguel Reboles, Madrid, Asociación Universitaria Medievalense, 2002.
- Iriarte, Tomás de, *Los gustos estragados*, en *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787, pp. 327-331.
- La burla del Clavileño y trova de don Quijote*, BNE, Ms. 14600-11.

- Labrador López de Azcona, Germán, «Una mirada sobre la tonadilla: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal escénico», en *Paisajes sonoros del Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica*, ed. Begoña Lolo, Madrid, Museo de San Isidro, 2003, pp. 39-47.
- Laserna, Blas de, *Tonadilla a dúo El poeta*, BHM, Mus 102-9.
- Laserna, Blas de, *Tonadilla a solo La desengañada*, BHM, Mus 85-6.
- Lolo, Begoña, «Itinerarios musicales en la tonadilla escénica», en *Paisajes sonoros del Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica*, ed. Begoña Lolo, Madrid, Museo de San Isidro, 2003, pp. 14-32.
- Madroñal, Abraham, «Una colección de entremeses inédita y desconocida (con la edición de *La cabeza encantada*)», *Anales cervantinos*, 44, 2012, pp. 319-346.
- Montero Reguera, José, «Imitaciones cervantinas en el teatro español del siglo XVIII», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthopos, 1993, pp. 119-130.
- Montero Reguera, José, «La lectura dieciochesca del *Quijote* en España», en *El «Quijote» (1605-2005). Actas de las Jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 de marzo de 2005*, coord. Rafael Bonilla Cerezo, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2006, pp. 83-102.
- Pessarrodona, Aurèlia, «Desmontando a Malbrú. La dramaturgia musical de la tonadilla dieciochesca a partir de *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (1785) de Jacinto Valledor», *Dieciocho*, 35.2, 2012, pp. 301-332.
- Pozo, Manuel del, *Sainete nuevo: Apelación que hacen los poetas del Quijote juicioso al Quijote sainetero*, Madrid, Imprenta de Andrés Ramírez, 1769.
- Ruiz de la Osa, Pedro, *La serenidad de un día y confusión de una noche*, BNE, Ms. 14867.
- Sainete nuevo intitulado Las caperuzas de Sancho*, Salamanca, Imprenta de Francisco de Tójar, [1786-1807].
- Tonadillas (I): Los zagales o el pozo. La cantada vida y muerte del General Malbrú. El presidiario y Lección de música*, ed. Javier Suárez-Pajares, Madrid, SGAE-ICCMU, 1998.
- Valladares de Sotomayor, Antonio, *Sancho Panza en su ínsula*, BHM, Tea 1-169-28.