



Josep Maria Sala Valldaura

El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII, la Mueca de Talía

Índice

Nota preliminar

I. Tradición y contexto: el sainete de finales del siglo XVIII

II. Por los pasos del entremés al sainete

III. La comicidad del sainete

IV. Las ediciones y la perdurabilidad del entremés

V. Ramón de la Cruz entre dos fuegos: literatura y público

VI. Bases y tópicos morales de los sainetes de Ramón de la Cruz

VII. Semántica y sintaxis dramático-narrativas de los sainetes de González del Castillo

VIII. El pensamiento ilustrado y el sainete: «El alcalde proyectista», de Luciano Francisco Comella

Bibliografía general

Entre estas líneas con que empiezo o, por no mentir con que termino este libro y las de algunos de los capítulos que recoge y agrupa, han transcurrido veinte años. Al iniciar la tesis doctoral sobre Juan Ignacio González del Castillo o al enviar mi primer artículo sobre Ramón de la Cruz, no pensé qué alcance profesional o hasta existencial iba a tener mi relación con el teatro menor de la segunda mitad del siglo XVIII. Lo cierto es que he pasado bastantes temporadas sin escribir sobre el tema, pero han sido muchas menos las que he conseguido olvidar todas y cada una de las cuestiones pendientes. Hoy, nueve de marzo de 1992, sé que no las voy a resolver por entero, pero también sé que puedo ofrecer, sobre un campo tan poco estudiado por lo topógrafos de la literatura, una visión ya de algunos detalles ya panorámica con bastante interés para quienes le dedican sus horas o para quienes deseen empezar a «perderlas», ganando para sí y los demás la satisfacción de conocer algo mejor el cultivo del sainete en el dieciocho.

El sainete de la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de Talía ha empezado, pues, a tomar cuerpo y a andar como una sucesión de respuestas a las preguntas que casi cada nueva afirmación suscitaba. Así, duda a duda pero también capítulo a capítulo, el libro presenta el teatro menor de las últimas décadas del siglo de las Luces como un género tan fiel a su secular tradición como capaz de impregnarse de los cambios sociales coetáneos, tan dotado de transitividad y permeabilidad como firme en sus características más singulares. La evolución y la tradición, los pactos «ideológicos» y de formalización con su público, la gramática última que lo convierte en una de las variantes de mayor eficacia y éxito en el teatro, han sido los aspectos que han obtenido una mayor atención. Sus tres autores más destacados -Ramón de la Cruz, Juan Ignacio González del Castillo y Luciano Francisco Comella- han sido transitados desde aquel método que, según la ocasión, podía parecer más idóneo: la sociología de la literatura, para «Ramón de la Cruz entre dos fuegos: literatura y público»; el formalismo ruso y las aplicaciones de Vladimir Propp y Tzvetan Todorov, para la «Semántica y sintaxis dramático-narrativas de los sainetes de González del Castillo»; los análisis acerca de los géneros literarios de Julia Kristeva y Gérard Genette, en «Tradición y contexto: el sainete de finales del siglo XVIII»; algunos conceptos de Mijail Bajtin y de la estética de la recepción, en «Comicidad del sainete»; etcétera. Quizás alguien, tras el viaje, eche en falta un capítulo final a modo de conclusión, que facilite con su resumen la tarea pedagógica de la síntesis y las afirmaciones más claras. Lo he omitido adrede, porque no hay punto final para estas páginas, ni conviene simplificar en mayor o menor medida el contenido de lo que no pretende alcanzar conclusiones definitivas. En mi opinión, la ausencia de una síntesis responde a las preguntas, a las dudas y a las aseveraciones de los ocho capítulos de la manera más adecuada, porque se trata no tanto de un silencio final como de unos puntos suspensivos para todo aquél que desee verificar lo expuesto, proseguir en lo apuntado o sacar, por fin, con la ayuda de otras tentativas similares, unas fundamentadas conclusiones sobre el teatro sainetesco de la segunda mitad del XVIII. Por tanto, espero que el presente libro pueda servir a todos los que leen y estudian, de guía útil en el no siempre fácil recorrido por tan buenos paisajes.

Una versión mucho más breve y menos matizada de «Por los pasos del entremés al sainete» fue amablemente acogida por Caligrama, núm 4 (1991), pp. 51-58. Cuadernos Hispanoamericanos, en sus núms. 277-278 (julio-agosto 1973), pp. 350-360, me dieron la alegría de publicar «Ramón de la Cruz entre dos fuegos: literatura y público», al que he añadido ahora alguna observación. En los Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica, núm. 9 (1988), pp. 53-61, apareció una versión de la parte final de «Semántica y sintaxis dramático-narrativas de los sainetes de González del Castillo», con el título «Por una morfología tipológica del sainete. (A partir de González del Castillo)». Salió en los Anales de la Literatura Hispánica Contemporánea de la Universidad de Alicante, núm. 8 (1992), pp. 157-174, «Bases y tópicos morales de los sainetes de Ramón de la Cruz». Y se halla en las prensas de Nueva Revista de Filología Hispánica, el primer capítulo de este libro: «Tradición y contexto: el sainete de finales del siglo XVIII». Tras los pasos del sainete de la segunda mitad del siglo XVIII. Tras la máscara de Talía, su mueca.

I. Tradición y contexto: el sainete de finales del siglo XVIII

Al amparo de una ya larga reflexión sobre las ideas de algunos saineteros de fines del XVIII¹, quizá pueda extraer ciertas conclusiones y plantear algunas dudas de carácter más general sobre la complejidad ideológica del teatro menor de aquella época. El estudio de tales aspectos conceptuales se imbrica, además, con el análisis de cuestiones aparentemente más endoliterarias, pues los cambios ideológicos del teatro sainetesco de la segunda mitad del siglo de las Luces representan asimismo cambios en la architextualidad², hasta tal punto que el sainete se redefine en esos años, influido por la alta y secular productividad del teatro entremesil, por la comedia neoclásica (la transtextualidad o trascendencia textual), y por el sistema cultural de la época ilustrada.

Dentro de la voluntad pedagógica que caracteriza el ámbito de actuación cultural del conde de Aranda o de Floridablanca (o de Leandro Fernández de Moratín y Jovellanos, para situarnos en el plano teatral), no cabe olvidar que el teatro es concebido como escuela de costumbres. Sin duda, de acuerdo con el general y secular menosprecio teórico y crítico del sainete, raramente se le nombra en aquellos artículos, elogios, memorias, etc. con que se procura incidir, de manera ilustrada, tanto en la escena como en la sociedad españolas. Sin embargo, parece muy difícil que la permeabilidad del género entremesil (proclive a aceptar todos los recursos del teatro «mayor» incluso por las claves irónica y paródica; pensemos en Manolo o en El Muñuelo, de Ramón de la Cruz) no acogiera de buen grado aquellas novedades doctrinarias de la comedia neoclásica que pudieran resultar populares o popularizables; con la ayuda, además, de que algunos saineteros no andaban ideológicamente muy lejos del liberalismo ilustrado (así Luciano F. Comella), y de que el complejo de inferioridad de los

autores de comedias de santos o de magia y de los entremesistas favorecía la apropiación teórica de los postulados neoclásicos, aunque luego, en la práctica, se continuara sirviendo las preferencias más o menos (post)barrocas y (pre)románticas del pueblo.

El teatro fue, para las élites del dieciocho, escuela de costumbres... y, de un modo más o menos parecido al théâtre de situations de Jean-Paul Sartre, se convirtió en tribuna de opiniones y en tribunal. La elocuencia al servicio de un sermón laico, en la línea de los discursos de los salones y de las sociedades económicas, que contrarrestara los pareceres y los «anatemas» de los sermones religiosos y de los sectores tradicionalistas de los colegios mayores y las universidades. «Hacer amable la virtud y aborrecible el vicio», había defendido Ignacio de Luzán en su Poética, y a la educación política y patriótica de los espectadores se encaminan los voluntariosos autores de tragedias, al igual que se fomentan las artes útiles con Los menestrales, de Cándido María Trigueros, o Las bodas de Camacho, de Meléndez Valdés. La crítica contemporánea (Jorge Campos, Emilio Palacios, J. A. Maravall...)3 ha insistido sobre el tema, por si no bastara con los testimonios coetáneos: «El designio de dar a la nación un teatro ilustrado y corregido es, en mi modo de pensar, uno de los más importantes y útiles, porque en mi concepto nada forma tanto las costumbres de un pueblo, nada ameniza más a la nobleza y a la plebe, nada inspira tanta dulzura, urbanidad y amor a la honradez como las frecuentes lecciones que se dan al público en el teatro», según afirmara Pablo de Olavide en una carta a Tomás Sebastián y Latre4. En 1773. (Harina de otro costal es la capacidad de asunción, ya de la crítica neoclásica ya de los postulados ilustrados, que podían tener los saineteros de la segunda mitad del siglo XVIII: sirva como botón de muestra de la escasa aptitud para respetar aquellos principios críticos, el Hamleto de Ramón de la Cruz, según la versión de Ducis, especialmente si es comparado con la traducción de la obra de Shakespeare por Leandro Fernández de Moratín).

Por tanto, y sea cual sea el grado de transitividad en cada autor, ni la voluntad pedagógica de los ilustrados -tan insistente por ejemplo en el campo de las censuras y de la crítica teatral en los periódicos-, ni la propia tradición del género entremesil, ni el complejo de inferioridad de los saineteros, ni en algunos casos su propia ideología permiten otra cosa que afirmar lo obvio: el influjo del sistema cultural y teatral predominante sobre el sainete, en el triple nivel de la intertextualidad, la transtextualidad y la architextualidad. Para profundizar en ello nos conviene recoger, en primer lugar, la doble función del teatro como escuela de costumbres y tribuna (con la última escena como tribunal). Por de pronto, el interés de los intelectuales cercanos al conde de Aranda por el teatro mayor (tragedias y comedias) -al margen del poco interés por la cultura que, según cierta historiografía actual, tuvo el rey, Carlos III- afectó indirectamente la representación de los sainetes, al menos en Madrid y en Cádiz: las numerosas disposiciones en orden a mejorar las compañías teatrales, el público y sus condiciones, y las frecuentes diligencias en pro de una indumentaria y un atrezzo adecuados ejercieron una influencia claramente positiva en los códigos no verbales del sainete; véanse los textos espectaculares de los sainetes de Ramón de la Cruz, las

acotaciones de sus loas y fines de fiesta, que lo prueban. El propio escritor madrileño sabía hasta qué punto dependía su éxito de tales signos y marcas de representación:

«AYALAPues supuesto que tú pagas
teatros, baile y orquesta;
dispongamos contradanza,
mutación y tonadillas
para que de la eficacia
de nuestro amor se asegure
el concurso»⁵.

En el campo de batalla entre ilustrados y antiilustrados se esgrimen ideas contrapuestas acerca de las nuevas costumbres; las huestes tradicionalistas (desde Forner a Hervás y Panduro) defienden la ortodoxia, con su misoneísmo y xenofobia, pero el conflicto se traslada -no sólo por la voluntad pedagógica de la élite en una sociedad semianalfabeta, también por razones de espectacularidad y hasta de simplificación ejemplificadora- de la prensa al escenario. También por este camino ideológico el sainete se benefició de la polémica entre el conservadurismo moral y la crítica ilustrada: a aquél le debe una buena parte de sus recursos cómicos lingüísticos, al añadir a los falsos latinismos de los sacristanes de los viejos entremeses, la burla xenófoba de los galicismos de petimetres y abates. «He aquí, en efecto -como escribe Jiménez Lozano⁶- el oído ortodoxo, las piae aures de la vieja España, escandalizada ante las nuevas proposiciones malsonantes y sapientes haeresim y la 'algarabía' o lengua que el cristiano viejo no podía atender y daba, entonces, por supuesto que era 'habla de moros' o 'habla de judíos': ahora 'habla de herejes' es el francés».

También al tradicionalismo de los apologetas y antiilustrados el sainete deberá una buena parte de su eficacia satírica en el lenguaje verbal, el gestual y la indumentaria, al igual que la comedia neoclásica: el choque entre los viejos usos y las nuevas costumbres tiene lugar «en el plano de la vivencia y de la cotidianeidad mucho antes, mucho más y mucho más profundamente que en el de las ideas. La Ilustración y la filosofía son ese caballero vestido de seda, oliendo a perfume y con peluca, o un abate con chapines y gorguera a la francesa que aparecen un día ante el viejo hidalgo vestido de negro o ante los frailes mendicantes de pobre hábito y los clérigos llenos de gravedad bajo sus holapandas»⁷. Es así, en el teatro menor, y de manera altamente significativa: por simbolización, por metonimia, por excelencia y antonomasia. No creo, pues, caer en la exageración si, a partir de tal revitalización de su condición crítica y de su renovada permeabilidad contextual, afirmo que los rasgos architextuales del nuevo sainete han sufrido un cambio estético (y ético, modal, lingüístico, temático...) respecto al viejo entremés, es decir, a la tradición del género, acercándose -y no paradójicamente- a la prosa

costumbrista. Las transformaciones sociales, por otro lado, ayudarían sin duda a explicar este acercamiento a cierta prensa periódica y a las reflexiones de los moralistas, sobre todo si tenemos en cuenta la perspectiva histórica, desde Lope de Rueda hasta Diamante e incluso Torres Villarroel, nunca tan atentos a la cotidianeidad. Así, no debe provocar extrañeza, en el plano intertextual, que tanto el cuadro de costumbres periodístico como la pintura y la ilustración costumbristas transitaran por caminos paralelos al sainete durante muchas décadas del siglo XIX, hasta tipificar una imagen meridionalizadora del español y lo español castizos, algo impensable si se analizan el paso o el entremés del siglo XVII.

Hay, con todo, otras causas dignas de ser tenidas en cuenta para explicar la transformación del teatro menor a partir de Ramón de la Cruz: si comparamos el tratamiento que recibe el pueblo en los sainetes con las funciones que se le asigna en los géneros mayores, estableceremos unas diferencias que, con la evolución social y consecuente dignificación del artesanado urbano por la política ilustrada, favorecerían una mayor estima por los majos y, en general, por los protagonistas de muchas de estas piezas «menores». Lo que afectó la consideración social debió asimismo de repercutir en el teatro más popular y popularista, que se benefició de esta manera al «tener que» presentar a sus héroes sin la ridiculización caricaturizadora de los entremeses anteriores.

Si repasamos, en las antípodas de la consideración que el pueblo recibe en el sainete, las tragedias neoclásicas, lo veremos reducido a una mera función ambientadora o bien a comportamientos acordes con la minoría de edad civil, política y hasta moral que los ilustrados le atribuían, ya siguiendo -al socaire de los imperativos del tema- al legítimo poder en Numancia destruida, de Ignacio López de Ayala, ya alzándose con «furor e insolencia» en Doña María Pacheco, de Ignacio García Malo. Frente a ello, la propia existencia de una «tragedia para reír o sainete para llorar» (Manolo, de Ramón de la Cruz) puede ser interpretada como dignificación social y por ende literaria de todos los manolos de los barrios populares de Madrid, que únicamente en el teatro menor encuentran un reflejo amable⁸.

En mi opinión, hay que relacionar estas transformaciones contextuales con otras de índole textual. No sólo la renovada permeabilidad del género entremesil se enriqueció con la visualización de las nuevas ideas, por mucho que se redujeran a los arquetipos lingüísticos, gestuales o de indumentaria de los cortejos, madamas, abates, currutacos. No sólo empieza a brotar por necesidades económicas y consideraciones ético-políticas una nueva visión social -pensemos en el plebeyismo de algunos sectores de la más encumbrada aristocracia-, que toma en cuenta al pueblo, que por su lado es capaz de hacerse con el teatro entremesil. El sainete, en el plano architextual, varía en un alto grado porque amplía hasta casi el doble su extensión y supera con relativa frecuencia los quinientos versos (Las castañeras picadas, de Ramón de la Cruz, alcanza los 920); complica por tanto toda su sintaxis narrativa -la implicación de las «escenas» gana terreno al «énfasis» y a la mera yuxtaposición, pese a su utilidad para la estética costumbrista, tan estática- con un desarrollo de las anomalías verbales y factuales mayor, gracias a la abundancia de

motivos y parties; requiere de todos los actores de la compañía, en una utilización funcional de los personajes bastante parecida a la tipología de las comedias (en *El baile desgraciado* y *el maestro Pezuña*, de González del Castillo, por ejemplo, salen dieciocho actores); huye del simple esquema del burlador burlado o del burlador castigado; se sirve de todos los recursos (mobiliario, decorado...) con que la política cultural ilustrada se enfrenta también a los moralistas detractores de espectáculo teatral; se ve favorecido, en los mejores coliseos, de los avances que el teatro musical obtiene; etcétera.

En la misma dirección cabría argüir el desplazamiento de la sinonimia entre sainete y entremés en favor del primero, se esté o no de acuerdo con que el segundo término, «entremés», va cargándose de un sentido peyorativo. Contra la opinión general⁹, me parece que las nuevas obras muy a menudo reciben el nombre de «sainetes nuevos» y se relega, sin que desaparezca, el uso de la palabra «entremés» a las composiciones más simples y tradicionales, en torno al bobo, el payo, el estudiante capigorrón, el fanfarrón...: las de Trullo, el mico, el batán, etcétera.

En las dos últimas décadas del dieciocho, tales entremeses -que se solían representar entre el primer y el segundo actos de la obra- son substituidos casi siempre por las tonadillas, mientras que, entre el segundo y el tercero, se consolida la escenificación de los nuevos sainetes. Se trataría de una consecuencia de las transformaciones del género, que revelaría su conocimiento por parte de editores, autores y público.

No hay que despreciar, por supuesto, en esta compleja relación de causas y efectos que transformaron los rasgos caracterizadores del sainete en el último tercio del siglo XVIII, el talento de sus cultivadores, al fin y al cabo quienes en la práctica consiguieron que este género volviera a tener una época floreciente. Y, por esta misma razón, conviene no prestar demasiada atención a las críticas de los ilustrados y a quienes se han acercado al teatro menor con los mismos prejuicios; o, de prestársela, conviene saber leer entre líneas, al margen de la descalificación exclusivamente moral o fruto de la jerarquización estética de las preceptivas literarias.

En un primer grado, si no queremos apelar al rechazo de quienes son totalmente contrarios al teatro (el padre Diego José de Cádiz, por ejemplo), figuran ciertos pensadores ilustrados que ponen mucho más énfasis en la utilidad que en el deleite y tiñen su visión hasta oscurecerla con sus criterios exclusivamente morales: «si para merecer el dictado de ingenio cómico -se señala en una de las mejores reflexiones críticas de aquella centuria¹⁰- bastara representar con viveza y naturalidad las escenas más indecentes y torpes de miserables abandonados á los más repugnantes desórdenes, la prostitución sin disfraz, como sin freno, la ojeriza con todos cuantos dan muestra de mejor crianza, ó pertenecen á menos baja jerarquía, la holgazanería sustentándose con la estafa, y ejercitándose para el robo, presidiarios y ramera remedando el estilo de la tragedia, y matándose a puñaladas por las espaldas, Don Ramón de la Cruz sería acreedor sin duda á este título: los que han leído a Terencio, Molière, Moratín, etc., dirán si le merece».

El autor de *La comedia nueva*, en cambio, ofrece un grado algo mayor de

comprensión, pese a la habitual dureza de sus juicios literarios: «Don Ramón de la Cruz fué el único de quien puede decirse que se acercó en aquel tiempo á conocer la índole de la buena comedia; porque dedicándose particularmente á la composición de piezas en un acto, llamadas sainetes, supo sustituir en ellas, al desaliño y rudeza villanesca de nuestros antiguos entremeses, la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo»¹¹. Al margen de la distinción que establece entre el «sainete» y «entremés», en la línea de lo afirmado anteriormente, desde la primera a la última frase de la cita, Leandro Fernández de Moratín pone de manifiesto la semejanza del sainete con su concepción de la comedia, y aunque protesta a renglón seguido contra la inmoralidad («prestó al vicio (y aun á los delitos) un colorido tan halagüeño, que hizo aparecer como donaires y travesuras aquellas acciones que desaprueban el pudor y la virtud, y castigan con severidad las leyes»), valora en Ramón de la Cruz lo que hoy tenemos en la máxima estima crítica, «un diálogo animado, gracioso y fácil».

El tercer grado, pues, de valoración de los sainetes de Ramón de la Cruz y sus seguidores, no supone ruptura alguna respecto al positivo veredicto del mismísimo Leandro Fernández de Moratín, sino que representa la conciencia de la transformación que se ha operado en el género entremesil: «Mas como la comedia clásica no se prestaba a sus intentos, [Ramón de la Cruz] adoptó las formas del sainete, combinándolo en un drama corto, pero de bastante extensión para desarrollar en él una acción sencilla, y bosquejar un cuadro de costumbres». Y, Agustín Durán, deduce: «Así es que este género de composición en manos de Cruz apareció bajo el imperio de una intención moral, filosófica y decidida, formando, por decirlo así, el eslabón intermedio entre el entremés antiguo y la comedia verdadera y clásica»¹².

No es difícil ilustrar con ejemplos esta transitividad del teatro menor de las postrimerías del XVIII. De esta manera, sea o no conservador el pensamiento de Ramón de la Cruz (porque la caricaturización a menudo resulta ambigua)¹³, en su teorización del teatro ha asimilado los conceptos neoclásicos, aparte de su natural insistencia en la necesidad de gustar al público:

«MARTÍNEZ Es una pieza alemana
 en un acto reducido
 que ha amplificado hasta dos
 en nuestro romance el mismo
 autor de La espigadera;
 y aunque no sea tan festivo
 su argumento, es el más tierno
 y más útil que hemos visto
 quizás en nuestro teatros;
 pues se da a todos los hijos
 doctrina para ser buenos,
 dóciles, reconocidos
 y obedientes a sus padres,
 con un grande requisito
 para que, cuando no guste,

dé a todos poco fastidio»14.

La utilidad que el neoclasicismo y en general la intelectualidad ilustrada, pide al teatro cómico y trágico llega, sin necesidad de pensar en la intertextualización, al teatro menor, porque no hay una teoría que se oponga a tales principios (lo que antes denominaba el complejo de inferioridad de los saineteros, que sólo se defienden recordando a Lope de Vega y aceptando los dictados del público) y porque el sistema cultural predominante ha ido ganando batalla tras batalla, crítica y teóricamente, a los escritores de comedias de magias, dramas históricos o entremeses. No cabe olvidar el análisis de Jorge Campos: «El teatro de las dos últimas décadas del siglo puede considerarse teatro de la Ilustración no solamente por estas huellas de su ideario intercalado en la trama amorosa y la tradicional conformación de las comedias, sino también por llevar a la escena, de un modo deliberado, la realización práctica de sus ideales, mostrando sus benéficos influjos y la paz y la felicidad que se deriva de ellos»15.

Sea o no tradicionalista, abundan las claras exposiciones ilustradas en los sainetes de Ramón de la Cruz, o con mayor motivo ideológico en liberales como Luciano F. Comella (así, en el sainete El alcalde proyectista16) y Juan Ignacio González del Castillo. Manolo, que en su calidad de «tragedia para reír o sainete para llorar», quizás representaba el acercamiento a la dignidad trágica del artesano, por mucho que se hiciera en clave paródica, termina muy forzosamente con estos versos reveladores de la preocupación del siglo de las Luces por el ocio y el trabajo del pueblo:

«MEDIODIENTE Voy allá. ¿De qué aprovechan
 todos vuestros afanes, jornaleros,
 y pasar las semanas con miseria,
 si después los domingos o los lunes
 disipáis el jornal en la taberna?17»

Puestos a establecer comparaciones entre las obras teatrales de la segunda mitad del siglo XVIII y sus referentes sociales, no sería nada fácil establecer la inferioridad literaria e ideológica del sainete, a pesar del diktat de su público y el secular acopio de tópicos y recursos con que se suele confeccionar: si la tragedia neoclásica pasó con más pena que gloria por los escenarios de Madrid, Sevilla, Valencia, etc. es porque, en su defensa de la aristocracia y del patriotismo solidario, no supo conectar con la realidad del espectador; poco después lo explicarán Diderot y Schiller y Goethe. Los intentos neoclásicos en materia de comedia, también

los de Moratín hijo y Tomás de Iriarte, tienden a una tipificación del petimetre o la señorita malcriada que no va más allá, en cuanto a profundidad y complejidad, al que ya conocemos por los mejores sainetes coetáneos. Pero incluso la comedia sentimental, más adecuada a las inquietudes de la clase media de aquel momento, aporta un escaso ahondamiento en el campo de las ideas y del autoconocimiento de su grupo social, sin que ello suponga menospreciar el notable valor literario de *El delincuente honrado*, de Gaspar Melchor de Jovellanos.

En relación con la apropiación indebida del término «tragedia» por autores mayoritarios y de nula ambición artística como José Concha, Juan Antonio Ríos demuestra también hasta qué punto el predominio neoclásico afectó en los niveles más humildes del teatro de la época de Carlos III y, sobre todo, de Carlos IV. Así, «tengamos en cuenta que los autores del teatro mayoritario creaban sondeando las opiniones, gustos y necesidades de su público y en ellas influían, de una o de otra manera, los resortes manejados por los neoclásicos. Influencia que sería más activa todavía entre los propios autores. Por ello, el seguir el gusto mayoritario no implica forzosamente un alejamiento del 'buen gusto', aunque a menudo implicó una adulteración relativamente consciente del mismo»¹⁸. Sus palabras valen también para el sainete.

Por otro lado, la comparación con los otros géneros del teatro y su evolución ratifica la evolución del teatro menor a partir de Ramón de la Cruz: ha habido, como he intentado probar, un desplazamiento del background (del contexto y, en consecuencia, de la lectura de la tradición), y el sainete del escritor madrileño o el de González del Castillo o el de Comella es recibido y percibido de manera distinta que el entremés de la primera mitad o de mediados del siglo XVIII. A estas conclusiones, y dudas, hemos llegado también sin recurrir a la terminología de la pragmática.

Para relativizar, sin embargo, la eficacia de la voluntad pedagógica de los ilustrados, de su contagio moral y literario en la esfera del teatro menor, y de los cambios modales, temáticos y formales que tuvieron lugar en el género sainetesco, es preferible no repetir conclusiones ni volver a sembrar dudas, porque «¿habrá un solo sugeto, que asegure haber debido enmiendas á la enseñanza de un Entremés, de un Baile, de un sainete?»¹⁹. Me parece que, una vez más, afortunadamente, como en los viejos entremeses, el engañador salió engañado, y el deleitar se disfrazó tan sólo con algunos de los ropajes del aprovechar.

II. Por los pasos del entremés al sainete

Aún hoy las letras españolas se benefician, por lo que respecta a la literatura entremesil del siglo XVIII, de la enorme tarea colectora y teórica de don Emilio Cotarelo y Mori²⁰, pero todavía en la actualidad carecemos de un estudio sintético, con suficiente apoyo documental, del sainete de aquella oscura época de las Luces, pese a los esfuerzos -importantísimos, aunque con una intención particular- de F. Aguilar Piñal en materia bibliográfica, o de los estudiosos, por ejemplo, de Ramón de la

Cruz: Arthur Hamilton o, posteriormente, José Francisco Gatti, John Dowling, Mireille Andioc, Mireille Coulon²¹, Francisco Lafarga, etc. Poseemos, en cambio, análisis histórico-sociales de utilidad indiscutible: los trabajos de Julio Caro Baroja²²: Usos amorosos del dieciocho en España, de Carmen Martín Gaité²³; y, asimismo, excelentes trabajos que se refieren tangencialmente al teatro breve dieciochesco: Spanish Drama of Pathos (1750-1808), de I. L. McClelland²⁴; Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII, de René Andioc²⁵; y Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX, de Joaquín Marco²⁶. Incluso ensayos que llegan hasta las puertas mismas de la centuria y recorren un buen trayecto de la tradición de este género: Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, de Eugenio Asensio²⁷; o la introducción en el Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII, de Hannah E. Bergman²⁸. No se trata, sin embargo, de convertir estas líneas en una siempre incompleta y farragosa retahíla de contribuciones al tema, sino de recordar qué obras nos sirven de base a la hora de acercarse con seriedad a sus aledaños o de profundizar en su interior. A ellas habrá que añadir El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850, de Antoni Serrà Campins²⁹, porque propicia el enfoque desde un ángulo aparentemente ajeno pero de visión muy enriquecedora, y aunque sólo sea por la ausencia de libros con voluntad sintetizadora que, sobre el tema, padecen las letras castellanas. En realidad, el libro del profesor Serrà Campins representa también el primer estudio exhaustivo de ese teatro considerado menor en una de las tres áreas de literatura catalana: ni Valencia ni Cataluña tienen tampoco un inventario y un análisis del mismo alcance. Su lectura despierta, asimismo para el estudioso del teatro español del siglo XVIII, una serie de cuestiones tratadas, pero no suficientemente resueltas, y lo hace desde una insularidad o una lateralidad -para emplear términos de la lingüística- que refuerzan el interés de la comparación, tanto desde el plano sincrónico como para perfilar algo mejor el complicado eje diacrónico, en el que, por otra parte, será imprescindible recabar toda la ayuda de la abundante historiografía teatral. No sólo a causa de un cierto mimetismo por parte del teatro breve catalán respecto al castellano, sino por las raíces comunes del entremès (o joc, pas, ball...) mallorquí y el sainete español, intentaremos aprovechar para éste el «presente» de aquél y los orígenes más o menos compartidos en el pasado, al amparo también de alguna reflexión historiográfica del propio siglo XVIII.

Surge ya, en este punto diacrónico, un aspecto digno de consideración: quizás por la influencia de las teorías románticas acerca del pueblo, su «idiosincrasia» y su creatividad, quizás por un no muy bien entendido nacionalismo, algunos historiadores olvidan el carácter secular e internacional del teatro cómico breve: los mimos dialogados de la Magna Grecia, los exordia latinos se reencuentran en la Commedia dell'Arte, y de ahí que existan para el entremés español, el entremès catalán, el entremez galaicoportugués, el intermède francés, el interlude inglés, el intermezzo o el intermedio italiano, etc., tanto un substrato común como un poderoso adstrato, servido por las muchas compañías italianas que cruzaban las fronteras³⁰.

La misma transmisión oral de algunos entremeses favorece, sobre el

cañamazo del argumento, la improvisación de los diálogos, técnica afín a la de la *Commedia dell'Arte*: «El que ens hem de preguntar, però, és si aquestes dues formes tradicionals de l'entremès -l'una amb el diàleg en vers, transmès oralment, i l'altra amb diàleg improvisat, en prosa- corresponen a dues formes de concepció de l'obra, o, més aviat, a dos estadis successius de la transmissió oral»³¹. Un muy relativo paralelismo, para los diálogos en verso, podría establecerse con ciertos poemas de la literatura castellana del XV, especialmente con el Diálogo entre el amor y un viejo, de Rodrigo de Cota³², y con una anónima refundición, de la primera mitad del siglo XVI, en que se concluye el poema, tan escenificable, con un villancico³³. Sin embargo, parece más fructífero investigar por el circuito de la literatura popular, aunque la costumbre de recitar y de representar estuviera bastante extendida en todas las clases sociales, como demuestran en el dieciocho las relaciones. En la esfera del teatro catalán rural, tanto Milá y Fontanals como Joan Amades atestiguan la existencia de «piezas de tres o cuatro interlocutores generalmente, cuyo argumento se conoce por tradición, y se repite con exactitud en cuanto a sus términos más capitales, quedando a la iniciativa de cada cual y a su gracejo la duración de las escenas y los chistes con que se hacen más agradables. Sus asuntos suelen ser festivos, algunos un tanto licenciosos»³⁴. Algún título nos puede remitir hasta prácticas medievales, *Disputa del pa, del vi i de la carn*, y los tipos que aparecen provienen del acervo tradicional: amo y criado, tuerto y sordo, el delicado, etc.

No cabe duda, tampoco, sobre la vinculación del entremés con el mundo carnavalesco: los primeros «pasos» anduvieron en los desfiles jocosos o irreverentes de Carnestolendas, como ya pusiera de relieve el mejor estudioso del itinerario del entremés, Eugenio Asensio: «En la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario: el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber -que nos recuerda la de los pastores de Juan del Encina en la *Égloga de Antruejo*-, la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada»³⁵. Por mucho que urbanice su marco escénico, jamás perderá, creo, el sainete esa capacidad para juntar lo rural con lo urbano, y trastocar lo incívico y lo cívico. Asensio conecta el látigo o bastón del simple o loco carnavalesco con el usado por los *sots franceses* y los *zanni* de la *Commedia dell'Arte* (*Arlequín*, *Polichinela*, etc.), y con el *matapecos* con que se hace justicia al final de tantos entremeses españoles, como en *Carnaval y Corpus contra dragones, tarascas y judas*; en manos del sacristán, se convertiría en hisopo y se retornaba a la burla anticlerical de ciertas representaciones medievales: así la fiesta del *puer episcopus*, emparentada con los saturnales romanos.

En favor de la indudable conexión del ámbito carnavalesco con el origen del entremés, podríamos recordar algunas de las primeras muestras del teatro breve castellano: las dos *Églogas de Antruejo*, de Juan del Encina, que tienen lugar en «la noche postrera de Carnal» y «la misma noche de Antruejo o Carnestollendas». Y como muestra de las complejas redes intertextuales y architextuales, baste observar las semejanzas que guarda *El entremés de el viejo celoso*, de Miguel de Cervantes, con la cuentística

popular española, a su vez heredera de motivos orientales, con algunos fabliaux franceses, o con la novella italiana (Mateo Bandello), también ligada a una farsa de Andrea Calmo, Potione, o a la Commedia dell'Arte³⁶. Aunque sólo sea por su común característica de nutrirse de cualquier episodio y género literario, la relación entre la farsa y el entremés es de fácil comprobación. La dificultad estriba en el término «farsa», usado con muy varias significaciones entre los autores del primer teatro español del siglo XVI: por ejemplo, Diego Sánchez de Badajoz se refiere a apologías gremiales (Farsa del herrero, Farsa del molinero) o a un tema sacramental (Farsa de la muerte), y Lucas Fernández lo equipara con el término «égloga». En cualquier caso, según afirma Gómez Moreno, «la farce francesa caló hondo en la Italia cuatrocentista y, de modo indirecto, en Juan del Encina, Lucas Fernández y el teatro español de la primera mitad del siglo XVI. Baste como ejemplo El mariazo da Pava, sátira de villanos en que resulta básica la parodia lingüística (el dialecto de los rústicos nos recuerda el uso de sayagüés, el efecto cómico de la lengua de negros en el teatro luso y en la Segunda Celestina o la diversidad de lenguajes en Torres Naharro), aspecto que caracteriza también a la obra maestra de este género en Francia: la Farce de Maître Pathelin (escrita en pareados, como los mystères a pesar de su fecha de composición, ca. 1470)»³⁷. Por otro lado, hay que señalar la similitud estructural del entremés con las danzas de la muerte o la Nave de los locos, en lo que en otro lugar he llamado la composición por sucesión no causal de la sintaxis dramático-narrativa, especialmente en la variante de un mismo marco escénico, con un tipo común e intermitentes salidas a escena de distintas figuras³⁸. A esta clase de composición, como ha señalado Asensio³⁹, pertenecerían los entremeses de figuras, desfile satírico de personajes ante un juez examinador, que extrae o no extrae conclusiones en la escena final.

Desde la perspectiva de los historiadores del siglo XVIII, el teatro sainetesco -sin apoyo en las poéticas barrocas⁴⁰- se emparentaba con una tradición atestiguada ya en las Partidas, de Alfonso el Sabio. Por supuesto, nadie dudaba de la correspondencia histórica entre la prohibición del rey de los juegos de escarnio en las iglesias y la existencia de la actividad teatral prohibida⁴¹, y, además, se apelaba también a la autoridad alfonsí para conectar el teatro popular con los juglares y mimos, cuya definición por parte del Diccionario de autoridades ilumina algo más el modo de representar de los graciosos en los entremeses: «Mimo. El truhán o bufón que en las comedias antiguas, con visajes y ademanes ridículos, entretenía y recreaba al pueblo mientras descansaban los demás representantes».

La división entre un teatro útil y otro teatro degradado que subyace en el pensamiento ilustrado aflora en la interpretación de los orígenes de los «juegos escénicos»: en palabras de Jovellanos, según Alfonso el Sabio, «Castilla estaba ya llena de trovadores, juglares y juglaresas, de danzantes, representantes y menestrales, de mimos y saltimbanquis y otros bichos de semejante ralea. Mientras los más sobresalientes, admitidos en los palacios y castillos, consagraban su talento a la diversión de los grandes y señores, los menos entretenían con sus bufonadas al pueblo, congregado en las plazas y corrillos. Así empezó la representación de los

misterios, y así también la de acciones profanas, que después veremos coincidiendo con esta época»⁴².

Coincide el escritor asturiano con el propio Ignacio de Luzán, quien introdujo en su Poética, en la edición de 1789, la misma división e idéntica vinculación: «La dramática española se debe dividir en dos clases: una popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros; y otra que se puede llamar erudita, porque sólo tuvo aceptación entre hombres instruidos».

Y prosigue relacionando la vertiente popular con la humana inclinación al remedo, la burla y la sátira, para después concluir, de acuerdo con la prohibición alfonsí de los juegos de escarnio con hábitos y recinto eclesiásticos: «De estos misterios traen su origen los autos sacramentales; y las farsas, de los juegos de escarnios, que sin duda eran representaciones breves, satíricas e inmodestas, al modo de nuestros entremeses, algunos de los cuales, en medio de sus gracias, no están libres de este y otros defectos». Más explícito, el escritor aragonés menciona a los momos como origen de las comedias en prosa y manifiesta ya el importantísimo papel de Lope de Rueda: «Las [comedias] que se representaban, y poco a poco formaron el gusto que hincó tan profundas raíces, eran producciones de los mismos farsantes, sucesores de los juglares antiguos, que ni dejaron nombre ni acaso le mereció alguno, hasta Lope de Rueda siendo una especie de vagos que, con tres o cuatro disfraces, hacían sus momos (así se llamaban) en cualquier sitio donde se podía armar un tablado y colgar una manta»⁴³. Luzán engloba así, históricamente, todo el teatro popular, cuya exclusiva función es la de entretener al vulgo.

Sin necesidad de recurrir al desplazamiento semántico que sufriera la palabra «entremés», y que condujo a que con ella se refirieran «a las mojigangas y pantomimas, y hasta a los artefactos espectaculares, que, de los comedores palaciegos, se incorporan a las cabalgatas públicas»⁴⁴, cabe establecer algunas afinidades entre la costumbre de momear, los entremeses de las fiestas cortesanas de la corona de Aragón y el teatro propiamente entremesil, para subrayar la línea de lo apuntado por Ignacio de Luzán: más que el empleo de disfraces, habría que tomar en consideración, según creo, la idea festiva de los momos, probablemente cerca del mundo carnavalesco, desde que se mencionan en la Crónica de Juan II (1435), y el final con danza de los entremeses palaciegos aragoneses, que en algunas ocasiones debía de ser burlesca, y que el teatro breve usará tan a menudo. Convendría completar este esbozo sobre los orígenes del sainete insistiendo en su condición internacional y en algunos aspectos de su riquísima intertextualidad. Es, desde luego, imposible prescindir en el análisis historiográfico, en el eje diacrónico, de tantas coincidencias entre motivos, personajes, temas, argumentos... y entre tantas lenguas. No creo exagerar si afirmo ciertos lazos architextuales en las imitaciones de la anónima Farce de Maître Pierre Pathelin por parte del desconocido autor dieciochesco del Entremès del porc i de l'ase⁴⁵ y del propio Ramón de la Cruz, quien se valió para El mercader vendido y El pleito del pastor de una versión de la farsa, L'avocat Pathelin, de D.-A. Brueys y J. Palaprat⁴⁶. A las conocidas afinidades con los fabliaux y las farces

francesas e italianas convendría también añadir el parentesco que el entremés -seguramente anterior a Lope de Rueda- guarda con el monologue dramatique: «boniment de charlatan comme le Dit de l'Herberie de Rutebeuf, fanfaronnades comme celles du France-Archer de Bagnolet (vers 1470), sermons joyeux comme le Panégyrique de saint Hareng, saint Jambon et sainte Andouille»⁴⁷. Y, en segundo lugar, con la sottie, que acaso aparece ya en el siglo XIV con el Jeu de la Feuillée y hallamos en pleno éxito a finales del siglo XV; Badel lo explica así: «la sottie est jouée par des sots au costume traditionnel, aux culbutes acrobatiques, qui échangent vivement des propos loufoques, mais non sans portée: leur folie ne leur permet-elle pas de dire en toute innocence à chacun ses vérités?»⁴⁸. Estos locos, vestidos con un hábito especial, «jouaient -según Pierre le Gentil-⁴⁹, dans une succession de scènes rapides et décousues, des rôles bouffons et satiriques qu'on a comparés à ceux du vaudeville».

Por tanto, no es sostenible ignorar esta tradición clásica y medieval, afirmando que es Lope de Rueda, a mediados del XVI, el primer eslabón conocido y al mismo tiempo estableciendo una clara separación con tales fuentes, como intenta Eugenio Asensio: muy dudoso es que faltara «en el primitivo teatro español una tradición de piezas resueltamente cómicas», y muy discutible que el paso sea sólo una rama desgajada de la comedia⁵⁰. Aún menos se justifica la simplificación de Hannah E. Bergman: «En las églogas de Juan del Encina tuvieron su origen común entremés y comedia. Mientras ésta deriva de sus obras tardías, de argumentos serios desarrollados con cierta complicación de incidentes, aquél remonta a las más primitivas, escenas cómicas de argumento sencillísimo. Desde entonces los dos géneros evolucionan paralelamente, encontrándose a veces, como en Lope de Rueda»⁵¹.

No se justifica tampoco la opinión de E. Julià Martínez, o de A. Valbuena Prat⁵², que señalan a Timoneda, el traductor de Plauto, como el iniciador del género. Ya Emilio Cotarelo, curándose algo en salud al referirse a los «antecedentes clásicos», situaba a fines del siglo XV lo que, si atendemos a la tradiciones literarias grecolatinas y vecinas, debió de existir mucho antes: «El Auto del Repelón y las dos Representaciones hechas en la noche del Carnal, de Juan del Encina, son verdaderos entremeses», como también las farsas de Lucas Fernández o de Gil Vicente⁵³.

No por ello hay que negar el influjo de la comedia sobre el entremés, ya no sólo en la época neoclásica, sino también en el siglo XVII, que llega a afectar tanto a los temas y a la consolidación de la visión y el tipo del gracioso como a la propia formalización: así, el teatro menor perdió el empleo de la prosa, tan idóneo, en favor de un verso... prosaico casi siempre. Ni, en la consolidación del entremés, el importantísimo papel de Lope de Rueda, por mucho que Torres Naharro y Diego Sánchez de Badajoz hubieran empezado asimismo a desgajar en pasos la estructura en principio unitaria de la comedia. A falta de más datos sobre la prehistoria del entremés, quien supondría el mayor cambio y desarrollo respecto a los primeros pasos sería Lope de Rueda; él iniciaría un período caracterizado, de acuerdo con Eugenio Asensio⁵⁴, por el «uso de la prosa de tono coloquial, permanencia del rufián y el bobo como ejes de la acción, temas afines a los suyos», período que se adentraría hasta la primera década del siglo XVII.

La permeabilidad del género permitiría su consolidación, beneficiada por los préstamos que obtiene tanto de la literatura oral como de la escrita y que lo sitúa, según ocurre también en el campo de la novela picaresca, en los borrosos lindes de lo que más tarde se llamará realismo y, a la vez, en el cruce de otros géneros y diversas épocas. Asensio insiste «en la deuda hacia la facecia que le presta su almacén de anécdotas; hacia la Celestina que le traspa el motivo del honor deformado para uso del hampa y los ladrones; hacia la novela picaresca que le brinda el tema del hambre inmortal y una fauna de tipejos; hacia el folklore al que remeda en la fusión de atmósfera verista con quimeras fantásticas»⁵⁵.

De acuerdo con el general tradicionalismo de las formas populares y popularistas, la evolución posterior del entremés incorporará nuevas variaciones sin que, por supuesto, deje de utilizar los viejos tipos y motivos que todavía consigan el aplauso y la risa de su amplio público. Continúan las bravuconadas del rufián y las equivocaciones del payo o del simple, se perfilan el sacristán y el estudiante capigorrón de los entremeses del Corpus, adquieren mayor protagonismo el vejete y el alcalde payo -con la ayuda del actor Cosme Pérez, Juan Rana-, se desarrolla todo el abanico de actitudes femeninas ante el amor, desde la ingenuidad máxima a la malicia extrema⁵⁶, y, en fin, el teatro menor español se beneficia de su cultivo por Cervantes, Quiñones de Benavente y Quevedo. Y si, de un lado, a veces la comedia parece convertirse en entremés alargado, como pasa en la protagonizada por el figurón Lucas del Cigarral, Entre bobos anda el juego, de Agustín de Rojas, más a menudo el entremés sirve de válvula de escape para el heroísmo y el honor de las obras «mayores». La utilización del verso y la creación del entremés de figuras tienen lugar a fines del reinado de Felipe III: El examinador Miser Palomo (1617), de Antonio Hurtado de Mendoza, encabezará la lista de los sainetes del segundo período, para el que Cervantes aporta materiales novelescos y una mayor complejidad de los personajes, «con una alternancia de sentimientos que con intención moderna tendríamos la tentación de llamar caracteres»⁵⁷.

Sin embargo, prevalecerán el talento estático, casi coreográfico en ocasiones, de Quiñones de Benavente, y, reforzando la alta capacidad satírica y verbal del autor de Los alcaldes, la comicidad basada en el lenguaje de Quevedo⁵⁸. En otras palabras, el entremés «de figuras» permitía, al margen de su simplicidad dramático-narrativa, la brillantez expresiva de ambos cultivadores, cuya afición al tipo y al cuadro encara el género rumbo al costumbrismo, al que llegará tras no pocos extravíos de la ambición artística en infinidad de autores epigonales de la segunda mitad del siglo XVII y primera mitad del XVIII.

Muy probablemente, podríamos encontrar ya la proyección costumbrista de muchos de los sainetes de Ramón de la Cruz en los grandes entremesistas del siglo XVII: así, en Getafe (1621), de Antonio Hurtado de Mendoza; La maestra de gracias (1635), de Luís de Belmonte; La maya (1626-1644), de Luís Quiñones de Benavente; El paseo al río de noche (1649), atribuido a Manuel de León Marchante (y a Jerónimo Cáncer, por otros); o incluso acerca de las costumbres teatrales, El ensayo (1657-1660?), de Andrés Gil Enríquez⁵⁹. La simpatía que en general revelan hacia los personajes marginales y antiheroicos o por la picardía y la bravuconería con que

actúan, y la exaltación del jaque son muy similares a la alabanza del pueblo artesanal, a los «manolos» y majos del sainete de la segunda mitad del siglo XVIII, lo que se prolongará en el género chico del XIX, en Arniches y hasta podrá servir en nuestra posguerra para formalizar valores ética y políticamente reivindicativos, en sainetes propiamente dichos (La tabernera y las tinajas o Auto de la donosa tabernera, de José María Rodríguez Méndez) o en obras de notable preocupación por las costumbres y el lenguaje de la actualidad (La estanquera de Vallecas, o bien Bajarse al moro, de José Luis Alonso de Santos). También en los escenarios y los tipos rurales de Quiñones de Benavente, los descendientes del teatro menor (Ramón de la Cruz, González del Castillo o Comella) hallarían fácilmente antepasados de sus ridículos hidalgos y simplones alcaldes de aldea, o de sus payos.

El carácter abiertamente intertextual del género entremesil es igualmente claro de preferir buscar ejemplos allende los Pirineos. Basta citar que, «de los 336 sainetes [de Ramón de la Cruz] considerados anteriormente, 58, o sea, más del 17 por ciento son imitaciones sacadas del teatro francés, y más concretamente de las comedias en un acto (o de las comedias en tres actos del siglo XVII, cuya extensión era aproximadamente la misma) que se representaban como fines de fiesta en los teatros de París»⁶⁰. Ese caudaloso vaso comunicante debe hacernos reflexionar sobre el casticismo del autor madrileño, con la moderación de Francisco Lafarga: «Yo añadiría que la existencia de esta práctica viene, si no a destruir totalmente, por lo menos a matizar la imagen de un Ramón de la Cruz único defensor en el teatro de los valores tradicionales, castizos y españoles, en un siglo dominado por lo extranjero»⁶¹. En ese mismo nivel «alto» y para acercarnos un poco más a comentar aspectos del eje sincrónico, cabe recordar la tarea traductora y sobre todo adaptadora del escritor madrileño: Metastasio, Goldoni -que también sirvió de fuente a González del Castillo-⁶², Apostólo Zeno... O las imitaciones entre autores de la misma lengua: El maestro de rondar, de Ramón de la Cruz, es un precedente de El maestro de la tuna, de González del Castillo, según ha visto Julio Caro Baroja⁶³, o El lugareño en Cádiz, una versión libre de Los payos en Madrid⁶⁴.

La necesidad de unas vacaciones morales que posibilita el entremés (pese a cierta asimilación de la teoría y la práctica neoclásicas en este tercer período de su historia, el encabezado por Ramón de la Cruz) es garantía de su largo cultivo, como el de otros subgéneros populares y popularistas: las poesías y los cuentos verdes⁶⁵ y, en general, según Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo afirma⁶⁶, los cuentos jocosos. Por eso podemos relacionar el sainete con otro aspecto polémico: su condición didáctica o no. Para volver a Serrà Campins, «el fi principal del gènere no és didàctic, com en el teatre sacre, sinó el de la simple comicitat. No obstant això l'element moral, com en qualsevol història narrada o escenificada, hi és present d'una manera implícita o explícita. Els transgressors de la moral dominant hi solen quedar castigats», y no acostumbra a faltar una moraleja en la canción posterior al desenlace⁶⁷. La conclusión de Serrà, con todo, no es extrapolable, pues el sainete castellano del siglo XVIII y principios del XIX presenta una variedad estética y ética muy digna de ser tenida en cuenta, porque cada nueva aportación en la historia del entremés no supone la pérdida de anteriores tipos, temas, motivos, etcétera, al menos en la

medida que los cambios sociales permiten todavía la risa ante el hambre, el chasco, al aporreo final, la «inferioridad» del bobo o el sacristán mujeriego. Por un lado, continúan el engaño y la burla como ejes motrices de las piezas menos ambiciosas, pero al mismo tiempo no se puede soslayar ni el peso de los preceptistas, del neoclasicismo, de los censores morales y literarios, de Aranda... ni la procedencia culta de algunos autores con propósitos más artísticos.

Desde Cotarelo⁶⁸ a Georges Demerson⁶⁹, hablan del afrancesamiento teórico de Ramón de la Cruz, y en otro lugar ya intenté demostrar cómo el sainetista madrileño introdujo lo moral en la práctica del teatro menor⁷⁰.

Autores posteriores como los citados Juan González del Castillo y Luciano Francisco Comella con frecuencia se acercan también, con alguna voluntad moralizadora (y neoclásica), desde los orígenes «amorales» del entremés hacia la moralización de la comedia coetánea, por lo cual se alejan de las obras más tradicionales, éstas sí próximas al teatro mallorquín de la época: el Entremés de la manta, el Entremés del batán, el Entremés de Trullo sirven de ejemplo con su cómico final a garrotazos.

Los esquemas tan simples de la inversión engañador engañado, burlador burlado, chasqueador chasqueado... dejan paso a sintagmáticas narrativas, a morfologías estructurales mucho más complejas: con desplazamientos de funcionalidad (personajes adyuvantes de un protagonista pasan a colaborar con el otro y se convierten luego en desencadenantes), duplicidad de la relación antagónica principal, la presencia de hasta dieciocho o diecisiete personajes, etcétera⁷¹. Dada esa mayor ambición estética y ética, se producirá un desplazamiento semántico: si en la literatura catalana, según Serrà Campins, sainet es «un barbarisme del tot innecessari, introduït modernament com a conseqüència del mimetisme amb el teatre espanyol»⁷², no ocurre igual en las letras castellanas, por cuanto «sainete» pasa de ser término genérico en el XVII y englobar jácaras, mojigangas, fines de fiesta, bailes y entremeses, a ser sinónimo de éstos últimos y, en las postrimerías del XVIII, a relegar casi el vocablo «entremés» a las piezas de menor entidad. Ramón de la Cruz y las disposiciones de 1790 contribuyeron en gran medida a tal substitución.

El carácter más arcaico del teatro burlesco mallorquín perfila mejor las innovaciones operadas por Ramón de la Cruz y sus seguidores en el español: aunque en éste también se combinan autores de condición humilde y poco letrados con saineteros de mayor preocupación⁷³, a fines de aquel siglo son muchas más las piezas coetáneas firmadas y por saineteros de alguna cultura. En cualquier caso, la comparación quizá podría establecerse con las zonas rurales o más apartadas, en las que, por ejemplo, no debían haber llegado el consumismo de lo francés, la costumbre del cortejo y el chichisbeo, y debían ser menos comprensibles figuras como el abate. No hay, por el lado gallego, suficientes elementos de comparación, pues sólo se han conservado el Entremés famoso sobre la pesca en el río Miño (1691) de Gabriel Feixoo de Araújo, y, ya en el XVIII, el Coloquio de 24 gallegos rústicos, del padre Sarmiento⁷⁴.

Los temas y los tipos, en lógica consecuencia, muestran el cambio que está sufriendo el género dentro de la tradición española y el conservadurismo mayor de una zona aislada y lateral. El autor de El teatro burlesco mallorquí, 1701-1850 divide los cincuenta y un entremeses inventariados en

dos bloques: uno, integrado por los que tienen a modo de núcleo argumental un engaño o una burla y giran en torno al matrimonio, el adulterio y la picaresca cotidiana; otro, compuesto por los cuadros de costumbres con apenas elementos dramático-narrativos, divisible a su vez en dos grupos: aquéllos que presentan el afán, la miseria y la incompetencia de barberos, alcaldes, estudiantes, letrados... y los que aluden a flaquezas humanas personificadas en los protagonistas (mentira, vagancia, gula, jactancia, cobardía, locura, estupidez...)75. Una rápida ojeada al conjunto de obras de Ramón de la Cruz, por contra, amplía enseguida la clasificación de tipos: la burla alcanza a los payos y lugareños, gallegos y vizcaínos, pero se satirizan las nuevas indumentarias, costumbres y maneras de hablar de petimetres y cortejos; el majo y la maja adquieren una valoración especial, muy distinta a la de personajes con mayor tradición entremesil, que continúan apareciendo (médicos, letrados, barberos -y peluqueros-, ciegos copleros, estudiantes pobres, hidalgos pelones, escribanos, alguaciles, indianos «incautos y adinerados», beatas, vagos, gitanos...). Los moldes temáticos no varían substancialmente, pero se benefician de la mayor nómina de tipos. Conviene resaltar el importante papel de textos paródicos y satíricos de la literatura dentro del opus del autor de Manolo (1769), lo que revela ese conocimiento y esa preocupación estética de la que hablábamos antes: Los bandos de Lavapiés, El teatro por dentro, etc. Con toda probabilidad, no dejan de influir en esa amplitud de grupos sociales satirizados los distintos públicos de Madrid o de Palma. En Mallorca, «rebia el suport social de la pagesia, la menestralia i la classe mitjana»76, mientras que en la capital de España, el cambio de sainete movilizaba a toda las clases tanto o más que el cambio de comedia77.

La técnica escenográfica es, en la misma línea, mucho más compleja a fines de siglo que a comienzos, en los sainetes españoles que en los mallorquines. Se había mejorado el escenario con los bastidores que lo limitaban lateralmente, las dos cortinas de fondo... y, gracias al conde de Aranda, los teatros poseían bastidores pintados con las perspectivas más comunes (salones, calle, etc.), al mismo tiempo que la orquesta se colocaba delante. Pero las condiciones de actuación con frecuencia eran duras, según González del Castillo pone de manifiesto en Los cómicos de la legua y José Blanco White atestigua: «El telón estaba hecho de cuatro colchas cosidas y los decorados eran unas cortinas rojas pendientes de unos listones»78. En fin, sea como sea, la situación difería sobremanera de la insular, y por ejemplo, el teatro Principal de Cádiz, fundado en 1780, era seguramente capaz de dar realidad a la siguiente acotación: «Mutación de campo; a un lado se ve parte de la Plaza de Toros; a otro, un cuerpo de guardia; habrá dos filas de puestos con avellanas, naranjas, bocas, etc.»79 Las comedias de magia habían avanzado la técnica de los efectos y del espectáculo.

No habría variado tanto la interpretación, pues todavía se observaba el parentesco entre los mimos, con sus «visajes y ademanes ridículos» según el Diccionario de autoridades, y los graciosos que protagonizaban los sainetes. La segunda mitad del siglo XVIII está plagada de testimonios sobre la declamación, gestualidad y movimientos de los actores, que preocuparon ya a Ignacio de Luzán y, especialmente, a Agustín de Montiano

y Luyando⁸⁰. El modo de actuar en París y las necesidades de nuevos géneros, como la tragedia neoclásica o la comedia burguesa, eran los principales enemigos de la tradicional y secular manera de interpretar, que sin duda buscaba acentuar los efectos cómicos. También en algunas circunstancias, la representación de los sainetes en lugares no preparados para ello era muy similar a la de los pasos que se escenificaban, con un par de cortinas correderas, en las casas particulares, o incluso a la recitación de las relaciones. Y así parece que ocurría en la mayoría de los casos con los entremeses mallorquines, los cuales -y del modo más tradicional- todavía estaban interpretados exclusivamente por hombres. En cuanto a este extremo, tampoco era la misma, desde luego, la situación del teatro en castellano, de acuerdo con el Auto de don Rafael Daza Loayza y Ossorio del Águila del 20 de diciembre de 1769, el cual, además, nos sirve para poder imaginar mejor la interpretación de los sainetes:

- «I. Se ha de observar la mayor modestia, así las cómicas como cómicos en el teatro de sus posadas y en las demás partes donde concurran, sin admitir con pretexto alguno cortejos ni ocasionar la menor nota.
- II. Así las cómicas como los cómicos y los músicos han de estar indefectiblemente a la hora de las tres de la tarde prontos para empezar la comedia [...]
- III. El 'gracioso' no ha de decir palabras ni disonantes [sic]; y aunque sea en los entremeses no se permite indecencia alguna»⁸¹.

¿Puede por tanto inferirse de toda esa actualización llevada a cabo en la época de Ramón de la Cruz, un mayor acercamiento a la realidad, un mayor realismo? El tema ha sido polémico, y no son pocos quienes han defendido el interés documental del teatro menor, la verdad histórica del cuadro de costumbres, desde posturas incluso casticistas o llevados por una cierta fidelidad lingüística del sainete. Para José María Rodríguez Méndez, el Manolo de la obra homónima «impone el realismo del momento en que vive» y «en la preponderancia de los valores puramente vitales sobre los espirituales», «servirá para definir genéricamente a todo un tipo popular: el majo, el flamenco, el alegre y verbenero hombre del pueblo de Madrid del último tercio del siglo XVIII»⁸².

Para que la afirmación del buen escritor sea enteramente verdad, le sobran al sainete muchos convencionalismos seculares y le falta una problematización de la realidad, de la que huye incluso por la busca del tipo y no del personaje. Podríamos subscribir, para el sainete en castellano, lo aseverado por Serrà Campins: «Els problemes més greus que la societat mallorquina tenia plantejats són absents de la majoria d'entremesos»⁸³.

A pesar de todo, es factible una diferencia: a partir del Entremès del pescador, el Entremès de los sacristans burlats, el Entremès del moliner, el Entremès de los fingits cegos y el Entremès de dos golosos⁸⁴, a nadie se le ocurrirían frases tan entusiastas como las de Rodríguez Méndez sobre la creatividad popular y representatividad social de alguno de los protagonistas. Al menos, Manolo y Ramón de la Cruz ya las han suscitado.

Con otras muchas: «None of his known contemporaries had his broad quick-wittedness, his gift of ironic repartee, or his linguistic originality»⁸⁵. Lo que enorgullece a todos los que amamos este género, catalogado siempre como modesto.

III. La comicidad del sainete

Es célebre la anécdota con que ilustra Leandro Fernández de Moratín «el corrompido gusto del público», «el estado de error en que se hallaban los actores y el público en el año de 1770»: acababa de leerse en el vestuario del teatro del Príncipe la tragedia Hormesinda de Moratín el viejo, y «Espejo, que debía representar el papel de Trasmundo, esperó la ocasión de hablar al autor separadamente, y le dijo con todo el candor de la amistad y de la ignorancia: La tragedia es excelente, señor Moratin, y digna de su buen ingenio de usted. Yo por mi parte haré lo que pueda; pero, dígame usted la verdad: ¿a que viene ese empeño de componer á la francesa? Yo no digo que se quite de la pieza ni siquiera un verso; pero ¿que trabajo podia costarle á usted añadirla un par de graciosos? Moratín le apretó la mano, llorando de risa, y le dijo: Usted es un buen hombre, tío Espejo, estudie usted su papel, bien estudiadito, que lo demás sobre mi conciencia lo tomo»⁸⁶. El neoclásico tenía sus razones, sólidamente apoyadas en Aristóteles, y el gracioso poseía otras, no menos fundamentales, porque si dejamos el vestuario y, con Tomás de Iriarte, nos mezclamos con «la confusa multitud del patio», «¿no ven Vms. aquel mozo alto y delgado con la redecilla azul? Pues aquel que tiene los ojos clavados con tal atención en los bastidores del teatro, no mira porque le suspende la tragedia; sino porque aguarda que salga el gracioso a alegrar la fiesta»⁸⁷. Lo corrobora René Andioc: «no pocas veces se observa una subida repentina de las recaudaciones después de la mera sustitución del sainete que completa el programa»⁸⁸. Desde un punto de vista de recepción, el éxito del sainete implicaría, pues, el éxito de la comicidad y afectaría hasta estructuralmente a la representación entera.

Probablemente, y aquí la hipótesis sirve como punto de partida para la posterior verificación, tal éxito de la comicidad se relaciona con la amplitud de recursos de que ésta se vale y de su carácter plural. Ya en otra ocasión clasifiqué, con voluntad generalizadora para el teatro menor de la segunda mitad del siglo XVIII, los recursos cómicos no lingüísticos de los sainetes de González del Castillo; «en primer lugar, aquéllos que afectan al tipo ridiculizándolo física o moralmente (el poeta cómico 'doublera de quelque ridicule physique le ridicule professionnel'⁸⁹) o presentándolo en un momento de castigo no emotivo para el público⁹⁰; en segundo lugar, los recursos cómicos cuyo soporte está en la relaciones -de engaño, violencia...- entre los personajes; y en tercero, los elementos cómicos con base en lo sorprendente e insólito o en la referencia a lo real y conocido»⁹¹. De esto se derivaría «una doble función de la comicidad: por un lado, serviría como simple pasatiempo, mientras que por otro defendería una moral, una determinada manera de conducirse»⁹².

Los propios coetáneos se dieron cuenta de la rica anormalidad, falta de emoción, ridiculización física y degradación moral, exageración gestual, aprovechamiento de lo insólito y lo grotesco o de las referencias a la realidad... a que recurre la comicidad del sainete. Sin embargo, únicamente Cañuelo y Pereira comprendieron que el valor artístico del género no debía de ser puesto en tela de juicio crítico a partir de estos recursos y de un baremo exclusivamente moral; los sainetes «serán perversos, perversísimos in esse morali, in esse theologico, in esse politico. Pero le protesto a Vm. que in esse poetico (hablando generalmente, y de los que yo he visto) los creo infinitamente menos malos que las mejores de nuestras comedias (hablando también generalmente, y de las que tengo noticia)»⁹³. Los editores de *El Censor*, en su excepcional defensa del sainete como pintura de una realidad perversa, me permiten establecer una cierta conexión entre la generalizadísima «descalificación moral» del sainete⁹⁴ y la más o menos molesta eficacia social de algunos de sus recursos cómicos. Es más: la presencia de unos nuevos usos, grosso modo los petimetriles, favoreció la temática costumbrista, pero también el enriquecimiento en las formas de comicidad, tanto lingüísticas como no verbales (gestos, indumentaria, peinado, etcétera). Lo corroboran no sólo el análisis de los sainetes costumbristas, que forzosamente han de realzar teatral y cómicamente cada una de sus secuencias a falta de una mayor cohesión dramático-narrativa, sino también la primera parte de las piezas de Ramón de la Cruz en que puede observarse, de acuerdo con Dowling⁹⁵, una estructura binaria. Estatismo y dinamismo, ambientación y acción, por tanto, contribuyen sin grandes diferencias a la comicidad del género. Por acentuar las novedades que la permeabilidad del sainete permite, no hay que desdeñar la perpetuación de su codificación architextual, tan fácilmente ejemplificable repasando las ediciones de entremeses o algunos de sus personajes, de tradición secular: el payo, el capigorrón, el fanfarrón, el hidalgo pobre, el médico... Y si, por ejemplo, es constatable una cierta complacencia en el «flamenquismo», en las prevaricaciones o en el campo de la afectividad del lenguaje por parte de Ramón de la Cruz, que renueva un tanto el lenguaje cómico-burlesco del teatro menor⁹⁶, tampoco resulta difícil encontrarle un precedente en los entremeses de Quevedo; la diferencia estibaría, desde el punto de vista de la recepción, en la identificación lingüística de Ramón de la Cruz y su público, demostrable en el uso satirizado del cultismo. Por lo demás, tanto el autor de *Manolo*, aunque en menor grado, como Quevedo presentan un parecido interés por la palabra, «haciendo de su teatro un auténtico espectáculo verbal en el que el mismo adquiere la categoría de materia risible, imponiéndose también a este nivel» sobre otros procedimientos no verbales⁹⁷.

El camino, sin embargo, que recorrió el entremés fue otro, según se desprende de la comparación, realizada por Chevalier, de Quevedo con Quiñones de Benavente⁹⁸. Pero éste no parece ir muy a la zaga de aquél en cuanto a maestría lingüística, y según los estudiosos de Quiñones, resultan de una gran eficacia cómica sus «repeticiones, sistemáticas y procesos cumulativos», amén del «uso de muletillas» y «las contiendas verbales» de exuberancia retórica, con «cascadas de imágenes e insultos»⁹⁹. O «el recurso al equívoco, al retruécano, a la ironía, a las

pullas, a los diminutivos y aumentativos, a la parodia y a la aliteración»¹⁰⁰. Además, proseguía una muy notable producción de piezas basadas en la burla y el engaño, a partir casi siempre de la caricaturización de un defecto físico o moral y desde el propio nombre del personaje y hasta desde las ridiculizadoras alusiones a su linaje. Con todo, creo que fue aminorando entre principios del siglo XVI y postrimerías del dieciocho la fantasía verbal -fruto de la libertad carnavalesca, destructora de la lógica del lenguaje- de que para el teatro francés habla Robert Garapon y se vale Alfredo Hermenegildo en su interpretación como «locos festivos» de los pastores, simples, bobos, etc. del teatro clásico¹⁰¹. Su condición inversora -carnavalesca- fue diluyéndose, como se demuestra si los comparamos con el «payo» de Ramón de la Cruz¹⁰² o hasta con el «paje» de González del Castillo.

Recorrer la senda de la comicidad no verbal es, obviamente, andar a menudo muy a ciegas, aunque nos guíe su frecuente conexión con la palabra.

(También hemos perdido por el camino algunos valores socio-expresivos que debían cargar de connotaciones la más leve alusión de este arte de la brevedad que es el sainete). Afortunadamente, nos brindan su ayuda dos excelentes cicerones, Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, que sintetizan la «estrategia de entretenimiento» de Calderón de la Barca ya sea en el discurso verbal ya en los signos de la representación. «El equívoco y la extrapolación lingüística de dos campos semánticos distintos es la norma habitual de la escritura de los entremeses. En Calderón adopta todas las formas posibles de la retórica tradicional; la anfibología o disemia que suele derivar en algún caso al fácil juego de palabras, a la malévola ironía, a la metonimia irrisoria, llegando a rozar en algún caso la parodia del lenguaje místico o, finalmente, a desarrollar simultáneamente dos niveles de significado en la lectura»¹⁰³. Una vez más, las repeticiones, las retahílas de pullas, los diminutivos y aumentativos; la parodia -que tan bien empleará Ramón de la Cruz para ridiculizar al petimetre o al abate-, la busca de expresividad en el lenguaje marginal y agermanado, la deformación del lenguaje habitual, las innovaciones idiomáticas... son otras tantas características estudiadas en Calderón y bastante generalizables.

Por lo que concierne a la comicidad no verbal, se apoya básicamente en el actor, y en el siglo XVII al igual que en el XVIII, el gesto, el peinado y la indumentaria resultan fundamentales para provocar la risa. Existe a menudo una relación de redundancia entre el código verbal y los demás, aunque a veces el equívoco o la doble lectura se subraya o incluso se posibilita gracias a la oposición entre el decir y el hacer, o de manera aún más sencilla, entre lo que el actor dice y el público está viendo o recuerda de la escena anterior. También abundan las relaciones de gradación, en la cual las palabras son intensificadas por las acciones, o de tipo causal, más o menos metonímicas: a los insultos, por ejemplo, siguen los empujones, etcétera. Sin duda, pues, predomina el reírse de sobre el reírse con, y lo podemos justificar mediante un breve repaso a las estrategias cómicas, verbales o no, de la obra sainetesca de Juan Ignacio González del Castillo. A veces, con la ayuda de un «juez» -un majo sensato, por ejemplo-, se acentúa la crítica y la comicidad del reírse de la anomalía gracias a la simpatización con el personaje que representa la

normalidad premiada: nos reímos con... de... La función didáctica resulta, en este caso, auspiciada.

Basándose casi siempre en favorecer el sentimiento de superioridad del público y no permitiéndole por tanto un acercamiento a lo que ocurre en el escenario -una simpatía, una compasión por el tipo-, el primer mecanismo de comicidad es la ridiculización de un personaje por sí mismo (por su manera de vestir, de moverse, de hablar) y/o con la colaboración de algún detonante: las palabras o acciones de otras figuras. De tratarse de un defecto moral, los signos verbales tendrán un peso mayor que si se persigue la risa de un defecto físico. En González del Castillo, aparecen tan sólo como valores éticos positivos: el amor de los majos y majas; la justicia del rondín; la valentía del torero, el marinero y el contrabandista; la dignidad de los majos y majas; su discreción; en otras clases y grupos sociales, sólo el amor de la inocente y el verdadero amante, joven o novio, y la autoridad del alcalde rural. Sin embargo, tales valores no son más que contrapuntos para acentuar lo opuesto, y ésta es su única función, al margen de una cierta defensa de algunos usos y costumbres artesanos. Los defectos están, obviamente, mucho más presentes: se critica a la clase alta y media, a los petimetres, cortejos, figurones, protectores, tutores, médicos, letrados, poetas, abates, en materia de amor, hábitos, consumo, deseos sexuales inadecuados a la edad, el estado civil o la clase social, y al cumplimiento de su profesión. Asimismo, reciben varapalos la murmuración de la vecina, la desfachatez de gorriones y manirrota, la avaricia del tutor, la hipocresía de los sacristanes y las beatas, la presunción de los «nobles», la vagancia del criado o del paje, la forma de ejecutar la justicia por parte de varios alguaciles, la falsa valentía del fanfarrón y la propia condición del payo, del gallego y el negro¹⁰⁴.

Los defectos físicos ocupan un primer peldaño en la escalera de la comicidad desde la superioridad del público; así, las burlas que recibe Retaco por ser enano y giboso en *El baile desgraciado* y el maestro Pezuña, de González del Castillo, o la fealdad y la extrema vejez de ciertos tutores y pretendientes. En *El recibo del paje*, del escritor gaditano, se nos avisa antes de que aparezca, del aspecto «bestial» y «horroroso» del protagonista¹⁰⁵. Debían provocar risa el desarreglo indumentario de los cómicos de la legua, o la salida de don Marcos, de militar y con «el sombrero muy grande; dos bucles colosales a cada lado y muchos polvos; dos cadenas de reloj muy largas; las vueltas de las camisas le llegarán a las uñas [...]»¹⁰⁶. Vestido y defecto físico ejercen la misma función, en un recurso tan viejo como el teatro. La calvicie, como último botón de muestra, ha suscitado la hilaridad «desde el 'mimos falakrós' de los griegos hasta el payaso de las bofetadas»¹⁰⁷, y relaciona, según Klein, «al bufón del teatro o minus calvus de la antigüedad» con «el hábito muy extendido en la Europa cristiana (y todavía atestado por muchas locuciones en las lenguas modernas) de cortar el pelo al tonto del pueblo»¹⁰⁸. En otra pieza de González del Castillo, don Blas pretende casarse porque tiene «dos muelas todavía sanas» y «doce pelos, que se encrespan / en dándoles pomada»¹⁰⁹.

La ridiculización moral permite un leve desarrollo de la sintaxis dramático-narrativa pues es causa de castigo. Sin embargo, no hay que

buscar siempre la conexión con la comicidad carnavalesca en el castigo (verbigracia, en la patada en el trasero o en el aporreo con que finalizan tantos entremeses): la avaricia de un celoso tutor termina en el rebajamiento del realismo grotesco, por la «orientación hacia lo bajo característica de todas las formas de la alegría popular»¹¹⁰. He aquí los versos con que se concluye un chasco:

«JACOBO[...] Despreciarme por ser viejo...
No siento las calabazas, sino largar las talegas;
y es preciso que al largarlas
me den el último ataque
la gota y las almorranas¹¹¹»

Un campo muy interesante es el que parte de la asociación entre el tabú y la comicidad. Si el miedo al hambre puede ser una explicación complementaria u opuesta a las teorías de Mijail Bajtin y puede explicar un buen número de sainetes (El fin del pavo, entre los escritos por González del Castillo), «la hostilidad hacia el muerto», el miedo animista hacia el difunto, su vinculación con lo demoníaco, etcétera, fomentan soluciones disfémicas en el lenguaje y toda suerte de recursos cómicos, aunque sólo sea por una función protectora¹¹². Lleva razón Mireille Coulon cuando habla de «comicidad irresistible» a propósito de El viudo, de Ramón de la Cruz¹¹³. Don Epifanio, el protagonista, pasa de la risa sincera al llanto fingido, hace lo contrario de lo que dice, y la ironía preside todas las situaciones, desde aludir al testimonio de quien cortejó a la finada durante diez años hasta los amores del viudo con la criada. El proceso de inversión de la normalidad resulta casi total, y, antes de la merienda y la tonadilla, se sacan conclusiones en favor de un peculiar *carpe diem*:

«TODAS ¿Cuál es?

PEREIRAUno bien fácil: matarlos
primero; llorar después
unos días, y casarnos
al mes con otro mejor
o peor; enviudar al año,
y ande la rueda, moviendo
siempre el eje nuestra mano.

LÓPEZ (Aparte.)
¿Qué te parece, Teresa,
esto que dicen?

GUZMANAMacario
que procuremos vivir
y en un día muramos»114.

Además de la ridiculización por sí mismo, la desgracia con la colaboración de otro personaje permite también una subversión o transgresión anecdótica, de corto alcance temporal y moral: para poner ejemplos gestuales, se apresura injustamente a Simeón, en la segunda parte de La casa de vecindad, de González del Castillo; tropiezan el peluquero, el borracho, quien lleva aceite; etcétera.

La hipérbole es, en el ámbito semiológico, tan importante como en el lingüístico, y un payo «se da de cabezadas contra el suelo»115 como prueba de amor, y «sale DON LÍQUIDO, petimetre, andando a brinquitos» para decir y hacer:

«DON LÍQUIDO ¡Madama!
¡Qué felicidad! Abate,
dame dos besos»116.

El maestro de la tuna, de González del Castillo, es una muestra excelente para ejemplificar la exageración como recurso irrisorio, aunque la mayor simpatía de público y autor por el majismo reduzcan la crítica a la burla del «aire de taco», cuando Curro intenta enseñar el arte de la majeza al caballero plebeyista: la colocación de la montera, el plantarse a lo macareno, el ademán de sacar la navaja y atacar, etcétera. Poco después no faltará la inversión irónica, ya que, en la práctica subsiguiente, Curro se arregla la montera, «se emboza y se sienta al lado de Lora», que le propina un bofetón, para desánimo de don Juanito, el caballero que deseaba tomar lecciones con el fin de conseguir el mismo éxito amoroso de los majos117.

Puede alcanzarse, «en la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes» señalada por Bajtin118, un auténtico mundo al revés: don Narciso quedará citado con el mencionado don Líquido; y en otro sainete, Juan cose, Diego «aparece con un anafe, un puchero y un soplador, y se pone en el suelo a soplar»119, Pedro lava y Blas cuida a un niño en mantillas. Sea como sea, el refuerzo último de la normalidad, al menos para el sainetista gaditano, es patente.

Para proseguir con el análisis e interpretación de la comicidad del sainete, resultan de especial ayuda las páginas que Hans Robert Jauss dedicara al héroe cómico120. Nos facilitan, en primer lugar, la diferencia entre el personaje recibido positivamente y el recibido negativamente, y,

en segundo lugar, la comprensión de las distintas funciones de la comicidad, lo que justificará uno de los cambios culturales -y estéticos- del sainete de la segunda mitad del siglo XVIII. Por otra parte, ya Alberto González Troyano se sirvió de las aportaciones del profesor de la escuela de Constanza en un buen artículo, al que habremos de citar por llegar a muy parecidas conclusiones¹²¹.

De entender el entremés como una parte de un conjunto unitario llamado representación, que incluye la comedia u obra larga, no sería muy difícil establecer algunos paralelismos funcionales entre el majo de aquél y el criado de ésta. En ambos casos, sainete y escena cómica, se «rompe el encanto de la identificación admirativa y hace que el espectador que se ríe disfrute de un momento de superioridad y de no-alienación frente a un héroe que normalmente es superior a él y que le aliena»¹²². Desde este punto de vista, cualquier héroe de sainete lo es por contraste: aunque sólo sea por contraste con el protagonista de la obra larga. Gracias a este acortar distancias del entremés respecto a los héroes es posible una comicidad catártica.

Un cierto contraste existe también en la recepción de las figuras, porque «contradican con su parcialidad interesada o extravagante, la idealidad» de la naturaleza humana¹²³. Aquí, sin embargo, el contraste no responde a la representación como unidad, sino que nos lleva paradigmáticamente al eje de la normalidad de conducta y manera de ser que, como público, esperábamos, de acuerdo con nuestro código social. Por esta razón -por la propia vinculación con nuestro código social-, la valoración positiva o negativa que autor y espectador hagan de la figura proporcionará al historiador de la literatura claves para la adecuada comprensión axiológica¹²⁴. Además, creo que el desfile de tipos con un defecto muy pronunciado se ajusta a una de las aseveraciones de Henri Bergson, «le rire est, avant tout, une correction»¹²⁵.

Léanse las numerosas piezas que pretenden curarnos de la condición humana, desde El hospital de los podridos, el Hospital de necios y el Hospital de galanes enamorados hasta El hospital de los tontos o El hospital de la moda, de Ramón de la Cruz. Recuérdese que los valientes de mentira, para decirlo con Quevedo, son nietos del miles gloriosus y dan lugar al majo balandrón y al soldado fanfarrón de González del Castillo. Lo importante es que algunas de las flaquezas sociales y morales de ciertas figuras correspondientes al mundo de los artesanos son vistas con simpatía por parte de los saineteros y de su público, más allá de una función pedagógica (la risa como corrección) y de una función catártica (la risa como acercamiento del héroe y liberación de sentimientos).

En la inversión cómica del sainete, a finales del siglo XVIII, la indignitas hominis se encuentra representada por petimetres y madamas, a quienes González del Castillo denomina «machihembras» y «marimachas», mientras que El maestro de la tuna, El café de Cádiz, El día de toros en Cádiz o La maja resuelta, entre otros, defienden hasta los defectos del majismo, salvo la afectación social y la falsa valentía. La dignitas hominis se halla en los majos o en las majas; a los andares de una de ellas sirve uno de los recursos cómicos, la hipérbole, en este piropro tan laudatorio:

«TADEO [...] deshollina
con el fleco los balcones,
cuando navega la niña
viento en popa»¹²⁶.

No extraña, pues, que el héroe trágico en un sentido lato o, con mayor propiedad, el protagonista de las comedias heroicas sea objeto de parodia. En esta inversión ve Álvarez Barrientos «un cambio de actitud» frente a la imitatio clásica¹²⁷, y por nuestra parte, una función de protesta y hasta de solidaridad nueva en la historia del teatro menor. Según Jauss, «una parodia que se sirve del héroe cómico puede tener como objeto de su crítica la autoridad de una norma heredera del pasado, y también -si este objeto clásico de la parodia se utiliza como medio o pretexto- la ratificación de normas dominantes en la vida y la actuación del público»¹²⁸. La desvalorización no es sólo lúdica sino también satírica y hasta reivindicativa en el Manolo y el Muñuelo, de Ramón de la Cruz, en que la inversión supone -en términos de Gérard Genette- una verdadera transvalorización, «le renversement complet d'un système de valeurs»¹²⁹. Bajo la capa de la comicidad, los asuntos y las causas de la heroicidad, el dramatismo y la sublimidad -amor y celos, honor, linaje noble- aparecen en boca y lenguaje de un protagonista majo. Para completar la inversión, falta, eso sí, el tema político y el concepto de «felicidad» entendida como moral social y bien común, pero es que su ausencia se debe a la presencia de otra solidaridad y de otra moral, encarnada por los presidiarios y los majos de barrio.

Es probable que la parodia se explique estructural e hipertextualmente en relación con la unidad de representación, por la propia influencia de la obra larga, fuera ésta o no un drama heroico o una tragedia. Es seguro que muchas parodias no pretendan sino una comicidad de mero desahogo, como señaló Ida L. McClelland¹³⁰. Pero no hay duda de que los cambios sociales del último tercio del dieciocho se reflejan en la comprensión y en la función del sainete; lo entiende así González Troyano cuando considera este género «como la manifestación literaria de una fuerza popular emergente», y observa asimismo al majo como «una invención impuesta para contrarrestar y crear un modelo correctivo a los desafueros cosmopolitas del petimetre»¹³¹. La recepción sanciona su parecer, pues, según sus propias palabras, «no es superfluo aludir a que sean Madrid y Cádiz, las dos ciudades más expuestas a la contaminación cosmopolita y a mimetizar lo foráneo -debido, en un caso, a la presencia cortesana extranjera, y en el otro a los intensos intercambios comerciales de su puerto-, aquellas en las que el sainete alcanza mayor difusión y continuidad, con unas piezas en las que la dialéctica petimetre y majo es siempre determinante»¹³². Subiendo por la escalera de la comicidad llegamos a idénticas conclusiones; «lo que el héroe da a conocer mediante la comicidad por contraste puede ser interpretado: o como un desahogo divertido (y, por tanto, afirmativo) de una autoridad sancionada por la tradición, o bien

como una protesta seria contra ella, protegida por el ropaje de lo cómico; e, incluso, como el inicio de un proceso de solidaridad, en la medida en que no sólo se combaten las normas dominantes en el héroe cómico, sino que se pueden formar nuevas normas, al introducir lo marginado y reprimido»¹³³. Algunos de los sainetes nuevos de las últimas décadas del siglo XVIII, y algunas de las tonadillas escénicas, poseen una comicidad con función de protesta (las figuras y los tipos de valoración positiva)¹³⁴; otros, una comicidad con función de solidaridad. Interpretado así, el Manolo de Ramón de la Cruz trae de Ceuta una explicación de Madrid; lejos de la clandestinidad y de la ilegitimidad, «no es ya un delincuente agresivo y sanguinario como el Escarramán, ni un desgraciado pícaro como Pablos o Guzmán»¹³⁵. Hasta su muerte, 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 burla de la política (la preocupación por la tiranía), se ríe del providencialismo, y afirma al pueblo en sus preocupaciones cotidianas, en su moralidad y lenguaje no sublimes ni falsamente altruistas:

«MANOLO Yo muero... No hay remedio. ¡Ah, madre mía!
Aquesto fue mi sino... Las estrellas...
Yo debía morir en alto puesto,
según la heroicidad de mis empresas;
¿pero qué hemos de hacer? No quiso el cielo.
Me moriré, y después tendré paciencia.
Ya no veo los bultos... aunque veo
las horribles visiones que me cercan.
¡Ah, tirano! ¡Ah, perjura! ¡Ay, madre mía!...
Ya caigo... ya me tengo... vaya de ésta.
(Cae.)

CHIRIPA ¡Ay, hijo de mi vida! ¡Para esto
tantos años lloré tu triste ausencia!
¡Ojalá que murieses en la plaza,
que, al fin, era mejor que en la plazuela!
Pero aguarda, que voy a acompañarte,
para servirte en lo que te se ofrezca.
¡Oh, Manolo, el mejor de los mortales!»¹³⁶.

El cambio estético respecto a la imitatio que ello suponía, si estamos de acuerdo con Álvarez Barrientos, ha de ser vinculado con los cambios axiológicos que el sainete pone de manifiesto. La riqueza de funciones -catártica, pero también de protesta y solidaridad- explica el éxito del sainete, recibido a veces desde la simpatía y otras desde la superioridad menos compasiva con la figura o el tipo. Reírse-con y reírse-de.

Consecuentemente, hemos de leer el teatro menor de la segunda mitad del siglo XVIII como un hecho histórico parcialmente nuevo, que exige otra comprensión histórica y otro horizonte o perspectiva¹³⁷ que los que venimos usando para el entremés de épocas anteriores, a pesar de prolongarlo en buena medida.

IV. Las ediciones y la perdurabilidad del entremés

En esa verdadera selva de estrenos y ediciones de sainetes, con los nombres de los autores obliterados o cambiados, con repetición o imitación de títulos y con la costumbre de pergeñar sainetes «nuevos» sobre temas muy aplaudidos, cuesta abrirse paso, más allá de una primera y muy clara constatación: ciertos motivos cómicos, bastantes tipos, muchos temas y no pocos entremeses se repiten desde que existe el teatro breve y, sobre todo, desde su cultivo por Quiñones de Benavente, Agustín de Moreto o Calderón. De hecho, las bases funcionales del género estaban ya establecidas a mediados del siglo XVII, aunque Ramón de la Cruz comenzara otra etapa con cambios en el discurso architextual heredado y mediante el debido *aggiornamento* de motivos, tipos y temas. Cuando escribían el sainetero madrileño y el gaditano González del Castillo, la consciencia del género era evidente, y partía de las obras de tales autores de la Edad de Oro, por otra parte todavía muy a menudo representadas y publicadas. Continuaba, pues, siendo el mismo el fundamento con que Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera explicaban la solidez de los entremeses del período barroco: «el hacer reír y sus imprevisibles efectos convive y aún domina en el entremés con otros ingredientes que son, como mínimo, el satirizar una serie de aspectos de la vida social y reflejar la época, lo que constituye al entremés, a pesar del aparentemente progresivo desinterés por el realismo implícito en la sustitución de la prosa por el verso, en una fuente de documentación costumbrista»¹³⁸. Únicamente en la medida en que un recurso irrisorio o satirizable hubiera perdido fuerza, es decir, actualidad, era abandonado en favor de una nueva burla, en un marco escénico atento siempre tanto a las anormalidades de la aparente normalidad cotidiana como a lo poco habitual por festivo, estrambótico, insólito, etcétera.

El conservadurismo estético de cualquier género popular o popularista vigorizaba, por lo demás, la repetición de los viejos trucos, dentro de una celebrada reiteración de las archisabidas marcas de representación y de los conocidos signos verbales o no verbales en que se apoyaba la secular habilidad de graciosos y autores. Asimismo, la necesidad de estrenar sainetes para conseguir llenar los locales no beneficiaba la renovación de unas obras que, de no gustar, eran substituidas inmediatamente: sobrepasan el millar los sainetes contemporáneos o anteriores que se escenificaron, frecuentemente una sola vez, entre 1763 y 1786¹³⁹.

A falta de estudios más extensos sobre el tema y para contribuir a recorrerlo en su largo e interesantísimo camino, baste aquí partir de la observación de François Lopez en sus notas sobre la edición de entremeses

en el siglo XVIII: «nadie ha emprendido la dificultosa tarea de estudiar con sólidos fundamentos bibliográficos la fortuna editorial del entremés, del siglo XVII al XIX»¹⁴⁰. Quien acometa el trabajo observará muy pronto que todas las imprentas -madrileñas, valencianas, gaditanas, barcelonesas...- coinciden en bastantes títulos, índice de un éxito que tiene muy poco que ver con la fecha de escritura o hasta, en bastantes ocasiones, con la mayor o menor fama de su escritor. En ocho o dieciséis páginas, las ediciones sueltas intentan seguir y nutrir los rápidos cambios de sainetes en los teatros, y conservan aquellas obras que no han sido devoradas por el veloz ritmo con que dejaban de estar en cartel; la brevedad y la modestia de la edición, muy asequible, permitían la existencia de un surtido muy amplio, según ponen de manifiesto las largas relaciones e índices de las imprentas y oficinas librerías.

Una de las piezas más denostadas por la crítica coetánea como prototipo genérico de sainete de la peor calidad y menor preocupación moral y estética, el Entremés del Trullo, no suele faltar en ninguna imprenta, y, así, por establecer un eje sincrónico, hacia 1780 lo vendían entre otros muchos la Imprenta de Agustín Laborda, de Valencia, la Librería de Josef Matías Escribano, de Madrid, la Lonja de Comedias de Juan Romualdo Rodríguez, también de Madrid¹⁴¹; algo posterior es el ejemplar que poseo¹⁴². Para Emilio Cotarelo, «es increíble que cosa tan necia fuese tantas veces puesta en escena y refundida»¹⁴³. Si se tiene en tan baja estima esta pieza anónima de principios del siglo XVIII es porque se está ya arrinconando hacia el teatro de títeres el secular recurso cómico del aporreo, presente en los exordia romanos, la *sottie* francesa, la *Commedia dell'Arte* e incluso en Francisco de Quevedo o en Luis Quiñones de Benavente, de quien muy a menudo se publica el *El entremés de la manta*¹⁴⁴, que posee un final muy parecido. Por otra parte, el sacristán que aparece en esta obra nos remite a la esfera carnavalesca y a la sátira anticlerical: «Les sacristains jouaient dans les 'entremeses' un rôle analogue à celui des moines dans nos vieilles farces»¹⁴⁵, seguramente para evitar problemas con la religión y la censura. (Puede observarse con absoluta claridad en el Entremés del mico¹⁴⁶, con un sacristán mujeriego y convertido en «mico de los cielos» delante del marido, para regocijo de un público que debía reír por la deliberada ambigüedad de la escena). La general costumbre de terminar con un baile no ayudaba tampoco al final a palos, que cierra también el Entremés del batán¹⁴⁷, posiblemente de las postrimerías del siglo XVII pero que continúa mostrando la perdurabilidad de los gags a lo largo de todo el teatro menor. El del aporreo se beneficia de la facilidad con que puede interrumpir, en el momento necesario por razones hasta de extensión, la burla, y subvertir de esta manera el desarrollo de modo tan espectacular como aleccionador; sin embargo, según lo hemos estudiado a propósito de los finales de González del Castillo, era mucho menos frecuente que en el siglo XVI: el gaditano lo emplea en *El recibo del paje* -significativamente calificado como «paso» por uno de sus personajes-, *Los palos deseados* y *El cortejo substituto*. También el Entremés de los buñuelos¹⁴⁸ nos lleva hasta la primera época conocida del teatro breve castellano: como ha señalado Cotarelo¹⁴⁹, se trata de una imitación de *La tierra de Jauja*, de Lope de Rueda, al igual que el Entremés de las brujas fingidas o el propio Entremés del Trullo, en

cuya base semántica figura también el embaucamiento del bobo, resuelto en la sintaxis dramático-narrativa por una inversión final. En *Entremés de los buñuelos*, anónimo de la primera mitad del siglo XVII, se encabalgan tres simplezas de Lorenzo, y en la última -la única que es desarrollada y no sólo explicada- dos hombres le roban la comida mientras le distraen explicándole el modo de comer del gran Turco, lo que provocará una nueva desesperación del amo. En esa tercera parte, repite la estructura compositiva del paso de Lope de Rueda, pues sólo varía el motivo del embelesamiento (los turcos en vez de la maravillosa tierra de Jauja) y el objeto del engaño (los buñuelos en vez de la cazuela repleta de comida)¹⁵⁰.

El hambre (y la glotonería) no había perdido demasiado terreno entre los motivos de irrisión, porque obviamente no había dejado de amedrentar al pueblo humilde de la España del siglo XVIII. Sobre el convidado gorrón coinciden muchos autores: Quiñones, Luis Vélez, Avellaneda, Villaviciosa, Moreto, Calderón, Matos, León Marchante, Francisco de Castro...¹⁵¹, y no faltan sainetes de la segunda mitad del XVIII sobre esta figura. No es raro, pues, que se sigan publicando, como tampoco han desaparecido los que desarrollan las triquiñuelas de un galán para superar la custodia de la muchacha por parte del celoso vejete: baste citar el *Entremés de Francisco*, ¿qué tienes?¹⁵², la obrita de Francisco de Castro. O los que tienen como eje alguna anomalía física: verbigracia, el *Entremés de los gigantones*¹⁵³. Un repaso de los tipos de las obras de Ramón de la Cruz en comparación con los que protagonizan el teatro menor del siglo XVIII¹⁵⁴ pone de manifiesto la perdurabilidad de la mayor parte de figuras (alcaldes, avaros, barberos, beatas, bobos, boticarios, etcétera, o maridos, padres...), aunque los cambios sociales permitan la incorporación de nuevos personajes relacionables con los nuevos usos y la moda o el consumismo de las clases altas urbanas; así, el abate, el cortejo, el petimetre, sin que falten precedentes en las obras anteriores.

Entre las ediciones de autores barrocos de fama, para proseguir casi únicamente con el surtido que ofrecía el impresor Matheo Barceló en 1779, destacan el *Entremés de la Franchota* y el *Entremés del desafío de Juan Rana*, ambos de Calderón; el *Entremés de Mariquita*, de Agustín Moreto; y el *Entremés de Zancajo y Chinela* y el *Entremés del retrato de Juan Rana*, ambos de Sebastián de Villaviciosa. Pese al título, el *Entremés de los quatro galanes*¹⁵⁵ no reproduce el homónimo de Quiñones de Benavente, contra la hipótesis de François Lopez¹⁵⁶. La repetición de títulos es bastante frecuente: sin ir más lejos, Antonio de Solís escribió también un *Entremés del retrato de Juan Rana*¹⁵⁷.

Como anónimos se editan los de Pedro Calderón de la Barca, con escasas variantes sobre la edición de *La Franchota* en el *Ramillote de saynetes escogidos de los mejores ingenios de España* (Zaragoza, 1672) y a partir de *Tardes apacibles de gustosos entretenimientos...* (Madrid, 1663), en el caso del *Entremés del desafío de Juan Rana*¹⁵⁸. Este debió ser más popular en el XVIII, pues se conocen hasta seis ediciones, en su mayoría sevillanas¹⁵⁹. Por lo demás se trata evidentemente de otra prueba sobre la perdurabilidad de los modos interpretativos de Cosme Pérez y del personaje de Quiñones de Benavente. Las razones de su éxito estribarían en lo apuntado por Eugenio Asensio: «Creado el tipo de Juan Rana, su plasticidad

le permite adaptarse a las más variadas situaciones y oficios: puede ser médico, letrado, poeta, ir a la corte. Dentro de sus variaciones, mantiene una sombra de unidad representando la ingenuidad, las aspiraciones elementales, la perplejidad de hombre ante el laberinto de la vida»¹⁶⁰. En las últimas décadas del dieciocho, su nombre debía servir como garante del propio género y de su capacidad para hacer reír. El Entremés de la Franchota¹⁶¹, por su parte, sólo fue publicado en el siglo de las Luces en dos oportunidades, en Sevilla (por Joseph Padrino, s. a.) y en Barcelona. Cabe buscar la razón de su relativo éxito en las hablas de los franchotes y la franchota -llenas todavía de italianismos-, incluso en la del alcalde, y en la habilidad para cantar y bailar de la protagonista. El Entremés de Mariquita¹⁶², es un buen ejemplo para demostrar la popularidad de que gozaba su autor; de ahí que el nombre de Agustín Moreto figure en esta edición, lo que era muy poco usual. Una vez más el bobo resulta protagonizar la acción, hasta llegar a «estar casado» por lo que le refieren; por eso fue «refundido más tarde con los títulos de El bobo casado. Antes y atribuido á D. Antonio de Solís se había impreso con el título de El casado sin saberlo»¹⁶³. No desdeñaban los buenos autores las estructuras más humildes y las burlas más simples del género. Alguna relación podría establecerse entre la pedantesca ignorancia de los sacristanes Zancajo y Chinela, que dan nombre a uno de los entremeses de Sebastián de Villaviciosa¹⁶⁴, y los abates eruditos a la violeta de la segunda mitad del siglo XVIII. Recurren aquéllos a los «latinismos» y a disparatadas referencias culturales, al igual que éstos acuden al francés y hablan de lo que no saben. El Entremés del retrato de Juan Rana¹⁶⁵, asimismo del clérigo madrileño, resulta al menos curioso, con el juego final entre el gracioso, Juan Rana, y el niño, Juan Ranilla, que el pintor quiere hacer pasar como retrato de aquél; su eficaz comicidad resultaba tan extraña a mediados del siglo XVII como en 1779. Si tan frecuentes eran las reediciones de piezas escritas más de cien años antes, no puede sorprender que sigan dándose a la estampa obras de ingenios de fines del siglo XVII o principios del XVIII. Así, entre las que acoge Matheo Barceló figuran varias de Francisco de Castro, muerto en 1713: el ya citado Entremés de Francisco que tienes; la primera y la segunda partes del Entremés del órgano, y el mágico, que en su mención a las folías parece remitir a Los órganos y el reloj (1664), de Moreto, que no he podido consultar¹⁶⁶; el Entremés de quien masca ahí¹⁶⁷; y, muy posiblemente, el Entremés de la mojjanga de la almoneda¹⁶⁸. De acuerdo con Cotarelo¹⁶⁹, ¿Quién masca ahí? muestra el influjo de uno de los autores de la Edad de Oro más celebrados en el XVIII, Juan de Matos Fragoso, y su Entremés del dormilón, y, por su lado, El órgano y el mágico presenta parecidos con el Entremés del reloj y los órganos, atribuido a Jerónimo de Cáncer. Con la burla de los latinajos y la pedantería, que veíamos a propósito de los sacristanes del Entremés de Zancajo y Chinela, de Sebastián de Villaviciosa, guardan alguna vinculación las paródicas réplicas del «Licenciado Abispa, Estudiante ridículo, con bonete, y una borla encima», que ocupan la mayor parte del Entremés de las conclusiones, de Antonio de Zamora, autor traspasado en 1728¹⁷⁰. El poder de engaño mediante las palabras y los gestos funciona todavía, como en La tierra de Jauja, de

Lope de Rueda o el Entremés de los buñuelos, en el Entremés de la fantasma¹⁷¹, donde el gracioso, en su simpleza, llega a pensar que está muerto; se trata, según creo, del entremés de Francisco de Castro, aunque el motivo era hartó conocido.

En las postrimerías del siglo XVIII abundan también ediciones sueltas de piezas anónimas de su primera mitad. Hemos mencionado el Entremés del mico, por sus claras raíces tradicionales, pero no le van a la zaga en cuanto a la presencia de elementos intertextuales ni el Entremés del mochuelo¹⁷², ni el Entremés de Tembleque¹⁷³. En efecto, éste amplía el Entremés de mi compadre Pedro Pérez, algo anterior; y aquél remite al anónimo Entremés del Letrado, de la primera mitad del siglo XVIII¹⁷⁴. Como primer número de la colección de Matheo Barceló figura el Saynete nuevo de Juanito, y Juanita¹⁷⁵. Naturalmente así es: corresponde al mencionado por Emilio Cotarelo en su edición de Ramón de la Cruz como escrito en 1778¹⁷⁶, aunque no llegó a publicarlo. Y, por ejemplo, fue representado en 1795, con motivo de la inauguración del teatro Cómico de Sevilla¹⁷⁷. Por tanto, la obra del sainetero madrileño inauguraba la edición de una serie de piezas que, casi siempre, nos obligan a repasar la historia del entremés español; con ellas convivía, al igual que su sainete El casero burlado se vendía al lado de Los síes del mayordomo don Ciriteca o El caballero de Sigüenza, don Patricio Lucas¹⁷⁸. Llegados con Ramón de la Cruz al punto de partida -las ediciones hacia 1780-, bastará argüir el ejemplo de Juanito y Juanita para insistir por última vez en las redes architextuales, en la enorme intertextualidad y en la perdurabilidad del género entremesil a mano en cualquier librería o imprenta de la segunda mitad del siglo XVIII¹⁷⁹.

V. Ramón de la Cruz entre dos fuegos: literatura y público

Literatura y público, dos fuegos que a veces bailan la misma danza y llegan a unirse: es la paz, fructífera, o la traición perpetrada por el escritor que ha vendido, a bajo precio, su literatura. Ramón de la Cruz, heredero del entremés y el más celebrado de los saineteros, de formación neoclásica y aplaudido por los mosqueteros y la cazuela, tipificador del último Madrid dieciochesco pero catalizador de la creatividad del pueblo artesano, ¿no se encuentra entre la espada de un siglo paternalista y reglamentado, en sus preceptivas literarias, y la gruesa, poderosa pared del pueblo que otorga, al menos, la fama del día? O, para ir devanando el ovillo que nos conduzca al problema de partida, ¿cometió Ramón de la Cruz, entregándose al gran público, «el mayor pecado literario: aceptar un éxito que no es el suyo, sino el del mito?»¹⁸⁰.

Las relaciones de nuestro autor con su público debieron ser efecto de una tradición literariamente doble (el entremés, por un lado, y la normativa neoclásica, por otro) y causa de una convivencia de lo dual (tipificación o costumbrismo, de una parte, y vivificación o realismo, de otra). Las cuatro alas de ambos ejércitos, literatura y público, se enfrentan hasta firmar la paz fructífera o hasta la victoria (vergonzosa y a la larga contraproducente) de éste sobre aquélla.

Si Ramón de la Cruz fue o no un escritor-mito, si nadó con el mínimo uniforme que exigía el poco exigente jurado popular y supo guardar la ropa

que lo singularizaba, si quemó las naves por una pírrica victoria de escritor-mito o por el contrario consiguió llegar a buen puerto a través de una ruta difícil, es lo que vamos a plantearnos en este ensayo.

Al lado del teatro postbarroco (la comedia de magia, la comedia heroica, etcétera) y muy al margen de la tragedia y la comedia neoclásicas, el sainete vino a continuar, en la segunda mitad del oscuro Siglo de las Luces, el entremés. Este, nacido al amparo de la comedia, había ido diferenciándose, más que por los temas y los tipos, por la caricaturización a que los sometía y a la actitud que ante ellos tomaba. Es decir, si la comedia reintegraba al fin la anormalidad a la norma, el entremés -sin fruncir el ceño, criada respondona y despedida mostraba jocosamente el reverso, el lado negativo, sin pretender en la última escena volver a cerrar la tapa de lo que había desvelado con propósitos meramente humorísticos. El entremés, por el camino del pasatiempo, se libera del corsé moral, aunque no desea poner en duda su utilidad en circunstancias más serias; como escribe E. Asensio, nos brinda unas vacaciones morales. Para resumir, he aquí la opinión de H. E. Bergman: «Los esquemas más frecuentes son el engaño (practicado para sacar algún provecho) y la burla (sin otra finalidad que reírse a costa ajena). Lo interesante es que las otras cualidades que estimamos en el ser humano -amor, lealtad, valor, generosidad, abnegación, honor- quedan totalmente fuera del mundo entremesil. Es precisamente porque las víctimas de los engaños y burlas carecen de esas cualidades por lo que sus chascos no mueven a lástima, sino a risa»¹⁸¹. El éxito, que en principio desarrolló el episodio cómico y le dio independencia, fue no muy a la larga el causante de la tipificación de los personajes.

A mitad del siglo XVIII, gran cantidad de autores (bastantes de ellos actores que conocían la manera del entremés) seguía pergeñando toda clase de obras menores. Nos encontramos en la época en que empiezan a ser usadas como sinónimas las palabras «entremés» y «sainete». Cuando Ramón de la Cruz, nacido en 1731, estudiante de humanidades y quizá de jurisprudencia, leía y traducía a Metastasio y Racine o escribía en el prólogo a la zarzuela *Quien complace a la deidad acierta a sacrificar* (1757): «lastimoso espectáculo de los sainetes, donde sólo se solicita la irrisión, con notable ofensa del oyente discreto»¹⁸². Fue, pues, el autor madrileño, escritor de procedencia culta, formado en un ambiente ilustrado, que vivió el celo de los preceptistas -neoclásicos o no-, de los censores y de Aranda. Y, esto casi siempre se soslaya, no dejó de intentar durante su vida, aunque esporádicamente, el teatro neoclásico. Ante su formación y el clima literario de su época, difícilmente podía sustraerse Ramón de la Cruz del modelo francés. «Incluso -escribe Georges Demerson¹⁸³- los autores que estigmatizaron los excesos de esta influencia y que se erigieron en defensores de la tradición española: Cadalso, Huerta, Ramón de la Cruz, Forner, no pudieron liberarse totalmente de esta influencia». Quien más páginas ha dedicado a la obra de don Ramón, Emilio Cotarelo y Mori, tras informar de la no aceptación del teatro francés por el pueblo español del dieciocho, afirma algo parecido: Ramón de la Cruz, «que prácticamente nada parecía tener de afrancesado, lo fue, aunque con reservas, en la teoría y limitándose a lo docente en el teatro»¹⁸⁴. No ofreciendo dudas que el autor madrileño elevó literariamente el

sainete, cabe preguntar: ¿esta dignificación no trajo consigo un acercamiento a la comedia, y consecuentemente una traición a la básica, fundamental actitud a-moral del entremés? Vienen a cuento la definición que de éste último da el Diccionario de Autoridades (1732) y la apostilla de E. Asensio: «'Representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia para mayor variedad o para divertir y alegrar el auditorio'. Por tanto comicidad de un matiz específico, jocoso o burlesco, sin pretensiones morales, sin otra mira que el deleite»¹⁸⁵. Porque al comparar con la definición de «sainete» dada por Cotarelo, a partir de la obra de Ramón de la Cruz, topamos con una sustancial diferencia; escribe Cotarelo: «Drama sin argumento, pero no sin atractivo, redúcese a un simple diálogo en que predomina el elemento cómico. Elige sus personajes muchas veces en las últimas capas sociales, cuyo lenguaje y estilo adopta, y por tan sencillo medio lanza sus dardos contra los vicios y ridiculeces comunes, viniendo a ser entonces una de las más curiosas manifestaciones de la Sátira»¹⁸⁶. La diferencia es radical: Ramón de la Cruz ha dejado entrar en casa del herrero un cuchillo de palo. Ha abierto las puertas -no se ha colado de rondón, como en algunos entremeses de Cervantes- a la moralización, tan apreciada por los ilustrados, y ha herido de gravedad la tradición entremesil.

No se trata de una influencia del teatro nacional (Agustín de Moreto, Juan de Matos, Morales, Monteser, etc.). Ningún entremesista hubiera sentido escrúpulos por pedir prestados una escena o un tema. Además, Ramón de la Cruz también se inspira en un cuento tradicional en El hambriento o sigue entremeses costumbristas de principios del XVIII o El hospital de los malcasados, de Quevedo. La importancia de la herida está en que no parece ya posible hablar del sainete como simple sucesor en el tiempo del entremés; lo desmentirían el más importante sainero y su tributo a una formación y a un ambiente neoclásicos.

Sin duda, este giro de lo a-moral (esencia del entremés) hacia lo moral influyó en autores posteriores: así, González del Castillo se encuentra en este aspecto entre Ramón de la Cruz y los sainetes que, más populares y por lo general menos ambiciosos, perpetuaban las mujeres casquivanas sin castigo, los bobos contentos a pesar de ser engañados y los sacristanes mujeriegos: el Entremés del mico, el Entremés de la morcilla, el Sainete nuevo El caudal del estudiante, etcétera. Aunque pertenezca a otra área lingüística, la antología de Entremesos mallorquins del segle XVIII preparado por Antoni Serrà Campins puede servirnos para mostrar la distancia que separa, a pesar de ser contemporáneas, las obras de Ramón de la Cruz y las de una zona geográfica aislada y en este sentido arcaizante. Alejarse del entremés supuso acercarse a la comedia, lo que de algún modo debió incidir en la decadencia -como género no musical o poco musical- del teatro menor. Y habría que hacerlo constar junto a los cambios sociales, el aumento del precio de las entradas, la política estatal y eclesiástica, etc., a la hora de estudiar el alejamiento del público humilde de los teatros en el siglo XIX.

Alejarse de la esencia del entremés supuso acercarse a la esencia de la comedia. El sainete -según la teoría de Cotarelo y la práctica de Ramón de la Cruz- no anda muy lejos de la comedia, según la entiende y escribe Leandro Fernández de Moratín: «Imitación en diálogo (escrito en prosa o

verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes de la sociedad y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud»¹⁸⁷. Diferencias de extensión, planteamiento y tipología son evidentes, pero hay una coincidencia en la justificación por vía moral de la comedia y el sainete.

Lo que acabo de escribir, y que -creo- una lectura de los sainetes de Ramón de la Cruz corroboraría, no fue entendido por los neoclásicos de su época: para limitarnos a quienes le critican desde un punto de vista moral, Iriarte, Malo de Bargas (seudónimo), Samaniego, Mariano Luis de Urquijo, entre otros, le censuran el comportamiento de los personajes o tipos que pueblan sus sainetes. Leandro Fernández de Moratín comprendió algo más la obra del autor de Manolo al escribir, con cierta perspectiva: «Don Ramón de la Cruz fue el único de quien puede decirse que se acercó en aquel tiempo a conocer la índole de la buena comedia»; pero poco después le recrimina porque «perdió de vista muchas veces el fin moral que debiera haber dado a sus pequeñas fábulas; prestó al vicio (y aun a los delitos) un colorido tan halagüeño, que hizo aparecer como donaires y travesuras aquellas acciones que desaprueban el pudor y la virtud, y castigan con severidad las leyes»¹⁸⁸. En Teatro y sociedad en España (1780-1820), Jorge Campos indicaba cómo los neoclásicos -cegados por el género que cultivaban- no habían advertido la modernidad de la filosofía que Luciano Comella exponía en sus obras.

La moralidad y la moralización de Ramón de la Cruz no se encuentran en los tipos escogidos, sino en la forma de satirizarlos, en los diálogos y en los finales de sus sainetes, Ramón de la Cruz los utiliza para curar «a tanto pobrecito enfermo apestado de la moda»¹⁸⁹. Y, en larga cita, he aquí sintetizada la conducta que ha de seguir un hombre para serlo realmente:

GEROMA; Y quién es un hombre?

FABRICIO Quien

obedece resignado
á su ley, y á la justicia;
quien sólo levanta el brazo
por su patria, por su honor,
la verdad y el desagravio
de amigos y de mujeres
honradas; quien no hace caso
de chismes ni baladrones,
y desprecia a sus contrarios
valeroso; y finalmente,
el que estando enamorado
de lo exterior de una dama,
echa sobre el fuego un jarro
de agua hasta averiguar
por adentro cómo estamos
de juicio, de entendimiento,

de economía y recato,
que son las prendas que hacen
la mujer; y que en hallando
esta mujer, atropella
por montes y por barrancos,
la consigue, y si no, saca
provecho del desengaño¹⁹⁰.

El público, fuese o no artesano, debía aplaudir esta larga alocución de Fabricio. En definitiva, aunque algo simplistas, podríamos dar por válidas las palabras de A. Hamilton: «As a thorough reactionary, he believed that in the past and only in the past, lay the greatness of Spain, and therefore that all the customs of that past were excellents, and all changes and innovations of his own day were, ipso facto, to be condemned»¹⁹¹.

Pero llegados a este punto, ¿por qué un autor de formación neoclásica y moralista escogió para expresarse el sainete? Se lo hemos preguntado a Cotarelo, para quien el casi abandono del teatro neoclásico en pro del género sainetesco «probablemente obedecería a las dificultades de ver recibidas obras de mayor extensión por las compañías de los dos teatros de Madrid, y mucho menos desde que se había declarado neoclásico»¹⁹². Según vemos en el prólogo de la ya citada zarzuela Quien complace a la deidad acierta a sacrificar, Ramón de la Cruz tenía serias y fundadas dudas de que el público admitiera el teatro clasicista al modo francés, pero se decidía a escribirlo «por honor de la nación». De la misma manera que cambió su opinión sobre las tonadillas, debieron variar sus ideas sobre qué o cómo había de escribir: aducir razones económicas o unas mayores posibilidades de estreno es, creo, explicar sólo parcialmente la creación de tantos sainetes. (Desde 1771 ganaba diez mil reales anuales y gozó de la protección de los duques de Alba, la condesa-duquesa de Benavente y la duquesa de Osuna). Por otra parte, Ramón de la Cruz arriesgó sin ninguna necesidad la popularización de la zarzuela, al estrenar como segunda de las suyas y primera de tema campesino, Las segadoras de Vallecas (1768), y su moral no se avenía con la ética de los cultivadores del neoclasicismo. Buscar en el éxito el motivo de su obra popularista nos conduce, si profundizamos un poco, a la auténtica raíz que justifica este giro literario y de actitud: la identidad de juicios ante los nuevos modos y las nuevas modas, del pueblo artesano y Ramón de la Cruz. Este, a cambio del favor de aquél y al adoptar el sainete, no rehuyó temas tan tradicionales como la burla del payo (escribió también zarzuelas de costumbres huertanas) y la del médico. En Los majos vencidos (1771), Ramón de la Cruz derrota la fanfarronería de éstos frente a los abates y usías, pero por lo general somete a crítica a los cortejos, petimetres y pisaverdes, culpados en la sátira de corromper las virtudes tradicionales. Y el pueblo, con unas ganas de vivir que a duras penas pueden concordar con su miseria, representa la conservación de la normalidad ética española

y, al perder el modelo de vida aristocrático, «en vez de buscar fuera sus formas -como señala Ortega y Gasset¹⁹³⁻, educa y estiliza poco a poco las suyas tradicionales». Las dos grandes aportaciones de la creatividad popular de finales del XVIII son el toreo a pie y el teatro; también el canto jondo, los bailes y las tonadillas, en opinión de José María Rodríguez Méndez¹⁹⁴.

No es una entrega sin condiciones sino una coincidencia entre la forma de pensar del autor y la forma de vivir del pueblo, lo que basa el éxito de Ramón de la Cruz. De ahí que pueda crear un personaje como Manolo, que ilustra a la vez la nueva fuerza y la pervivencia de lo popular, prototipo del machismo español de aquella época, temido y respetado por su arrogancia, temeridad y majeza. El manolo pasa de las calles a las tablas y de éstas, renovado, con mayores bríos, a las calles... y a la literatura. Este papel de representante de un determinado sector social no se le asigna únicamente hoy al Manolo, sino que I. L. McClelland recoge unas significativas palabras de la Censura del siglo XVIII: «La célebre pequeña pieza titulada El Manolo (trova en que injustamente, aunque con gracia, se ridiculizan las tragedias) ha dado una idea justa, o injusta del carácter feroz, díscolo y mal endoctrinado de la gente de los barrios de Madrid»¹⁹⁵. Si el manolo habitaba primeramente en el Lavapiés y se reunía con los otros majos del barrio en el campillo de Manuela¹⁹⁶, podremos encontrarlo años después, más literario en Mesonero Romanos, deambulando también por Embajadores, El Rastro y Las Vistillas. Manolo no es más que el mejor ejemplo de esta identificación autor-público, identificación que suele tener lugar en un nivel de caricaturización y generalidades que puedan permitir una fácil entente cordiale entre las pretensiones cómicas (y morales a través de la sátira y de la estereotipación) del autor, por un lado, y el afán de divertirse y de sentirse singularizado como grupo social del pueblo bajo madrileño, por el otro. Así, a las críticas negativas que recibe, Ramón de la Cruz podrá oponer el favor y el aplauso del público, y éste se verá ayudado, a partir de bases éticas tradicionales, en la reactivación de su conciencia estética y social. A pesar de su pensamiento «reaccionario», para emplear los términos de Hamilton, el sentido innovador y progresista -no mitificador- del sainetero madrileño existe en tanto su obra enseña y aclara la idiosincrasia de este público humilde, en una época en que los aristócratas se vuelven en parte plebeyistas y el pueblo consigue una cierta personalidad, un pequeño auditorio y una confianza en sus valores existenciales y artísticos.

La parodia de las tragedias en obras como Manolo y El Muñuelo va hacia la misma dirección de lo popular. Y en caso de haber existido en el primer impulso a dedicarse al sainete un sentimiento de impotencia por considerar difícil o imposible ser escuchado con modelos neoclásicos, la preocupación por acercarse al pueblo y la identificación o éxito que consigue en su larga obra bastan para eliminar la hipótesis de un Ramón de la Cruz popularista a pesar suyo. (Aunque esporádicamente volviera al neoclasicismo, cuyos representantes le consideraban traidor y contra quienes opuso Ramón de la Cruz, con vigor y a despecho de tantas críticas, la defensa de su forma no clasicista de hacer teatro).

Tal contribución de Ramón de la Cruz en el erigimiento de una cultura

popular, ¿podía hacerse desde el costumbrismo, o hay que sospechar un realismo, una dialéctica en la relación de este escritor con el mundo artesano y popular de Madrid?

Quienes juzgan que Ramón de la Cruz merece poca consideración literaria, Valbuena Prat y Ruiz Ramón, entre ellos, fundan sus razones en el simplismo con que pinta la vida madrileña, objeto de su inspiración. Otros historiadores, en cambio, creen que la brevedad no comportó, en el caso de Ramón de la Cruz, simplismo, sino selección en las anécdotas y los tipos escogidos; Menéndez Pelayo, Cotarelo, Subirá, Hazard, McClelland, etcétera, respaldan en líneas generales esta opinión.

Entrar en la consideración de un Ramón de la Cruz costumbrista o realista exige, para no confundir bajo el mismo significativo dos significados, aclarar qué se entiende por cada uno de estos adjetivos aplicados al madrileño. Si entendemos por costumbrismo la inmovilización (con afanes descriptivos, cómicos, morales, o pintorescos) de un personaje en un tipo y de un universo en un cuadro, eliminando la realidad al eliminar tiempo y espacio, como cree Juan Ignacio Ferreras¹⁹⁷, Ramón de la Cruz no es costumbrista. En contra de la opinión de Edith F. Helman: la actitud pintoresca «es la que remedaba también el autor casticista por excelencia, Ramón de la Cruz, por mucho que protestara que imitaba directamente la vida del pueblo tal como la observaba»¹⁹⁸, intentaremos demostrar que el escritor madrileño rebasa los estrechos límites del costumbrismo, a tenor de la definición acabada de dar. Sin olvidar que el sainete de finales del siglo XVIII puede adscribirse a la última influencia «de las formas carnalescas de los espectáculos populares (ya muy empobrecida)», en palabras de Bajtin¹⁹⁹, y que la función del entremés continuaba siendo la que sintetizan Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera: «El hacer reír y sus imprevisibles efectos convive y aún domina en el entremés con otros ingredientes que son, como mínimo, el satirizar una serie de aspectos de la vida social y reflejar la época, lo que constituye al entremés, a pesar del aparentemente progresivo desinterés por el realismo implícito en la sustitución de la prosa por el verso, en una fuente de documentación costumbrista, vocación a la que ha sido fiel la obra corta, entremés o sainete, a lo largo de la historia del teatro español»²⁰⁰.

Hay un tiempo y un espacio concretos y, por tanto, reales en la obra sainetesca de Ramón de la Cruz. Tiempo y espacio que le permiten ser socorrida fuente de historiadores de la España popular y no popular de las postrimerías de aquel siglo, que permitieron -aunque en 1926- el largo ensayo de Arthur Hamilton, de revelador título, *A Study of Spanish manners 1750-1800 from the plays of Ramón de la Cruz*. Que permitieron la aceptación por parte del público de sus breves piezas teatrales por considerarlas reflejo del vivir cotidiano. Cotarelo ofrece algunos ejemplos de esta apoyatura en hechos reales: El elefante fingido se hace eco de la llegada a Madrid, en 1773, de un elefante; La boda de Chinita y El sarao de Chinita, de unos gigantes que actuaron en la capital; y el rumor de unas piedras que, pulidas, se convertían en diamantes y topacios dio lugar a Las piedras de San Isidro²⁰¹.

Frente a la admiración por la interpretación de los actores franceses que nos dejó Ignacio de Luzán en sus Memorias literarias de París (1751) o los esfuerzos para formar actores que llevó a Pablo de Olavide a crear una

escuela dramática en Sevilla, cabría oponer paradójicamente que los graciosos no debían estar tan lejos en su exagerado gestualismo de los habitantes de los barrios populares. Resulta así de gran ayuda la defensa no neoclásica, tradicionalista, de Vicente García de la Huerta, en su prólogo al *Theatro Hespagnol* (1772), no únicamente por situar a los viejos entremeses españoles como «lo superior que se ha escrito entre todas las naciones cultas, desde que se conoció la representación», sino sobre todo porque en estas piezas «llevan nuestros Farsantes a todos los de Europa una ventaja muy notable, acaso porque entonces están más cerca de sí mismos, que en las demás representaciones»²⁰².

Ramón de la Cruz protestaría del enmarcamiento de su obra en el costumbrismo; en el prólogo a la edición de su *Teatro* (1786-1791) escribe: «No hay ni hubo más invención en la dramática que copiar lo que se ve, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres [...] Yo escribo y la verdad me dicta»²⁰³. La lectura de esta «poética» puede servir, al menos, para comprender que no pretendía una mera estereotipación de la realidad, sino todo lo contrario. Un autor realista, buen conocedor de Madrid, Benito Pérez Galdós, escribe que la época de Ramón de la Cruz «no comprendió, mientras tomaba por lo serio los madrigales necios de sus poetas más aplaudidos, que era fielmente retratada en unos pasillos cómicos, frívolos, pedestres, tabernarios a veces, destinados sólo a hacer reír»²⁰⁴.

De conceptual al realismo literario como espejo de la vida, Ramón de la Cruz retrató con la fidelidad que le permitía el género sainetesco la vida -anecdótica, exterior en muchas ocasiones y con un estricto behaviorismo si se quiere- de su época y su geografía. Aunque a veces -hemos citado una de sus zarzuelas de costumbres campesinas- fue costumbrista, no siempre se limitó a una inmovilización de la realidad, moviendo los hilos de sus figuras y anécdotas mecánicamente.

Hay, por otra parte, que tener en cuenta la tradición entremesil, sobre la que construía su obra: H. E. Bergman indica que el realismo del entremés es sólo aparente; y Asensio precisa más: el color local, el lenguaje cotidiano pueden cubrir «las más desenfundadas invenciones», y únicamente «con infinitas cautelas puede afirmarse que el entremés sea un tipo de teatro realista, archivo de la vida de una época»²⁰⁵. Pero, en contraste con la inmovilidad del costumbrismo de la primera mitad del XIX -notada por Ferreras-, el sainete de Ramón de la Cruz traduce la realidad, la testimonia, y así sus majos (Gorito, Pocas Bragas, Zurdillo, Mediodiente...), a pesar de la larga historia de jaques y rufianes, sus majas, sus abates, sus petimetres, sus cortejos cobran -aun tendiendo a la tipificación- vida sólo en un marco temporal y espacial preciso, que se colige asimismo de los escenarios escogidos por Ramón de la Cruz. Compárese, si no, su teatro con los entremeses o sainetes de su tiempo, que seguían rizando el rizo de unos tipos sin ninguna caracterización y en la mayoría de ocasiones inverosímiles.

El éxito de Ramón de la Cruz vendría asimismo auspiciado por esta realidad, esta encarnación teatral más o menos profunda que el pueblo encontraba en sus piezas. De no ser así, Ramón de la Cruz no hubiera llenado ni los teatros ni los entreactos. Y dada la pasión de chorizos, polacos y público popular en general, el madrileño influyó en su

auditorio. (Con esto entramos en un concepto propio, más moderno y riguroso, de la nueva crítica sobre el realismo). Jean Duvignaud ha escrito: «El 'burgués' aprende a pensar y a vivir a través de las figuras imaginarias presentadas en el escenario. Esto será llamado la virtud pedagógica y civilizadora del teatro (Voltaire, d'Alembert, Schiller)»²⁰⁶. Desde este punto de vista, los espectadores artesanos fueron burgueses y aprendieron en parte una forma de vivir en el teatro de Ramón de la Cruz. En aquella literatura escénica de fines del siglo XVIII sólo estas obras menores se dignaban a reflejar -sin demasiada profundidad- el contorno, el ambiente de su época.

Para aceptar a Ramón de la Cruz como realista en un sentido más riguroso que el tradicional (que el de Pérez Galdós como crítico, pongamos por caso), se echa de menos en sus sainetes una relación dialéctica entre personajes y anécdotas que los forman y el universo al que representan. En una palabra: a la obra de Ramón de la Cruz, para ser calificada como realista desde los supuestos de la nueva crítica, le faltó una problematización de la realidad, no buscada a pesar de la burla y de la moralización. La minoridad de Ramón de la Cruz, y con él, la del sainete, estriba en el no haber puesto el pulgar en la llaga, sino el meñique. En no haber querido (o podido) quemar las naves en una empresa crítica y haber preferido arribar al puerto bordeando problemas, costeando sin riesgos y «pedir perdón por las faltas muchas». En no haber encendido el fuego de la concienciación... Pero quizá estamos exigiendo mucho, y desde una óptica desenfocada, al sainete.

El punto de partida (si Ramón de la Cruz vendió o no a bajo precio su literatura) aparece ahora, tras este discurrir por la tradición entremesil y el modelo neoclásico, por el costumbrismo y el realismo, más claro: no fue el sainetero madrileño un escritor-mito. Su éxito nace de una identificación, en un nivel de generalidades, con el pueblo humilde de Madrid, de una capacidad satírica y cómica y del proceso hacia el realismo (a pesar de ciertas obras costumbristas o tipificadoras) con que transforma el entremés. Sus sainetes se acercan a la comedia neoclásica en tanto llevan consigo una moralidad y una moralización (nacionalistas, no neoclásicas), las cuales propician una falta de libertad imaginativa que redundará a su vez en la presentación de un espacio y un tiempo concretos, al menos en algunas obras. Esta temporalidad y esta espacialidad convierten a Ramón de la Cruz en realista, según el criterio tradicional. Este realismo -demasiado superficial y behaviorista para ser dialéctico- hace que el pueblo de fines del XVIII se autoafirme en su modo de vivir por oposición a los ridículos de clases más altas y a los ignorantes payos; en esto último, Ramón de la Cruz se limita a seguir la tradición entremesil. La minoridad del sainete y del autor madrileño radica en no haber traspuesto la puerta de un realismo hecho de planteamientos conflictivos y confrontaciones problemáticas, con unas tentativas de solución.

VI. Bases y tópicos morales de los sainetes de Ramón de la Cruz

Al analizar la ideología de un escritor de sainetes, se corre el riesgo de confundir la «ideología» del sainete con la del autor. Es decir, tales piezas exigen por lo general la presencia de los males sociales sobre los que -sin ánimo de moralizar, o sea sin pretensiones ideológicas- montar una intrascendente burla. Ramón de la Cruz, como veremos luego, se aparta de tan definitoria y esencial característica, salvo en los entremeses de «figuras». Se podría incluso enunciar que el entremés niega la ideología del autor, por cuanto la encorseta al ser una pieza breve, deliberadamente trivial, de estructura, personajes y temática casi dadas; el amaneramiento reemplaza muchas veces la originalidad, que el espectador no desea. El papel del público respecto a la moral transmitida por el sainete no puede ser desdeñado: «no pocas veces se observa una subida repentina de las recaudaciones después de la mera sustitución del sainete que completa el programa», según señala Andioc²⁰⁷. Como veíamos en el anterior capítulo, al autor se le impide en consecuencia discrepar de los receptores de su producto, por lo que es frecuente que se inviertan los papeles y sean éstos, los espectadores, quienes dicten el mensaje y el código del escritor.

Si se permite la crítica de lo establecido, se debe sólo a que la deformación, la superioridad del espectador sobre lo que ocurre en el escenario y el compartido -por autor y público- propósito de simple pasatiempo difuminan lo que muy superficialmente parece una subversión o una puesta en duda moral. En palabras de Asensio, «el entremés acepta alegremente el caos del mundo, ya que su materia especial son las lacras e imperfecciones de la sociedad coetánea y de las mismas instituciones humanas»²⁰⁸. El propósito inicial, la esencia del entremés, el papel «fiscalizador» del público... invalidaban la potencial crítica dialéctica de dichas obritas. Y si algún «heterodoxo» cultivó el sainete, la minoridad de este teatro no dejó translucir aquella heterodoxia más que en escasa medida. De todos modos, el entremés tenía abiertas sus puertas tanto para quienes estaban interesados en el análisis moral de su época (Cervantes, Quevedo) como para quienes -por no haber escrito obras de más enjundia ideológica- no se manifestaron a este respecto (Quiñones de Benavente).

A las dificultades propias del subgénero (el amaneramiento, la deformación ridiculizadora, la brevedad, y un largo etcétera) y a las debidas a la relación entre el texto y el espectador (la mera función de entretenimiento a-moral), cabe añadir otra dificultad que concierne al autor: su dificultad con los personajes, su actitud con ellos. No profundiza en su interior, y por tanto -a la busca de lo típico y con una visión totalmente externa- el entremés observa al personaje «sin más emoción que la que exhibe el coleccionista al examinar sus lepidópteros», según Bergman²⁰⁹. Bastante menos, probablemente.

Hay, con todo, una posible y leve objeción a esta frialdad. Las características que delimitan al entremés obligan a la búsqueda, por parte de sus autores, de lo que se aleje de la normalidad, de lo establecido. Esta necesidad introduce, por ejemplo, la figura del rufián que, por contraste, queda ensalzado al conducirse con sinceridad, valentía y libertad. Forzosamente, había de influir en la ideología de Cervantes y Quevedo el tipo que protagonizara algunos de sus más celebrados

entremeses. (No se olvide, tampoco, que son los graciosos quienes interpretan, y a su manera, los papeles principales).

Objeción plausible... pero excepcional. Una de las claves de esa ausencia de ideología, o, en definitiva, de compromiso, está -más allá de la definición y de la tradición entremesiles- en una ausencia de lo subjetivo. Recurramos nuevamente a Eugenio Asensio: «El Siglo de Oro ignora las dos modalidades románticas: el costumbrismo nostálgico, que trata de retener un mundo que se va, y el costumbrismo progresista, que, condenando el atraso social, se dispara hacia un porvenir luminoso y avanzado. Ignora igualmente el costumbrismo documental, la saturación descriptiva del naturalismo, donde el ambiente, y no el hombre, sirve de protagonista»²¹⁰. Quien desee establecer la ideología de un entremesista o de un sainetero habrá, pues, de desbrozar mucho camino, limpiar los presupuestos del género, los dictados del público, la «frialdad» del oficio, etcétera. Podrá servirse de los «entremeses de figuras» si el autor que estudia los ha escrito; así lo hemos hecho con Ramón de la Cruz, pero el panorama ideológico tratado será siempre muy reducido: se limitará a la crítica más o menos tónica de las costumbres, y la lectura tendrá que desandar lo andado, para ver si detrás de la burlesca negación de unos comportamientos se esconde la afirmación de sus contrarios. Tarea difícil, que exige incluso tener presentes las estructuras formales del autor: así, por ejemplo, siempre alcanzará en Ramón de la Cruz mayor importancia lo manifestado por ciertos personajes, lo dicho o lo acaecido al final, etcétera.

El acercamiento del entremés, convertido en sainete, a la comedia según la definición moratiniana²¹¹ procede de la influencia del neoclasicismo: el teatro ha de ser útil y moralizador. De todos modos, las bases del subgénero estaban trazadas y Ramón de la Cruz las aceptó en su mayor parte: entre ellas, por supuesto, la ridiculización de ciertos tipos (verbigracia, los payos²¹²). Esta ridiculización de modales, indumentaria, formas de hablar y de hacer, etcétera, interesa sobre todo cuando la sátira se centra en personajes no tradicionales: los petimetres, el cortejo, los abates... Burlándose de ellos, se reafirma la vieja moral. Se trata de oponer lo tradicional a lo moderno, lo castizo a lo extranjero. Y la majeza, aunque con algunos defectos, conservaba los antiguos valores españoles de la virilidad y la conciencia del propio valer -el honor-, el sentido del ridículo y la pasión correcta, en la opinión de Ramón de la Cruz.

Su conservadurismo contribuyó, quizá paradójicamente, a la liberación del pueblo con respecto a las clases altas, o lo que viene a ser lo mismo: a cierta toma de conciencia social de las clases bajas urbanas. Dejando a un lado estas consideraciones sobre las consecuencias de la ideología de Ramón de la Cruz, lo cierto es que la segunda mitad del siglo XVIII fue escenario de una crisis de la moral tradicional, y en cierto modo de una renovación de las costumbres (del lujo, del concepto de honor, del sentido de la dignidad humana, del consumismo...) y que los escritores fueron testigos y parte de aquel proceso. Cabía un progresismo y una mirada de añoranza, un costumbrismo progresista y un costumbrismo nostálgico. Máxime, cuando el periodismo abría una ventana a la contemplación de la vida diaria y seguía el sainete, heredero del viejo entremés, asomado a la

realidad en busca de lo pintoresco. La crisis de costumbres contribuyó pues a aclarar y a aclararnos el ideario moral de Ramón de la Cruz, de su nostalgia y defensa de los valores nacionales.

A esta relativa claridad sobre la ideología de Ramón de la Cruz, iluminada por circunstancias históricas (influencia de la teoría neoclásica -moralización, utilidad-, nacimiento del periodismo, crisis de costumbres y consecuente toma de partido del escritor abocado a la vida cotidiana), se añade la voluntad pedagógica del autor madrileño que tergiversa en bastantes ocasiones la esencia de lo que había sido hasta entonces el teatro breve. Ramón de la Cruz quiere moralizar e incurre en redundancias ideológicas difícilmente asimilables por la condición sociológica y sobre todo estructural del subgénero publicado, redundancias por lo demás innecesarias para la comunicación de su pensamiento. Sólo la elementalidad del sainete puede coayudar a esta redundancia: escena final como moraleja dialogada o conclusión didascálica a una anécdota típicamente representativa; cultivo del entremés «de figuras» en ataque xenófobo y reaccionario a las costumbres recién importadas; elección de tipos ridículos, enfermos de mal de moda, en detrimento de personajes más tradicionales (padres, maridos al modo «clásico», payos, etcétera). La moralidad del autor de *El hospital de la moda* no es, como la que Asensio da por característica del entremés, «accesoria e implícita»²¹³. Hay un relativo compromiso entre creador y creaturas, entre autor y personajes, una emoción mayor que la del coleccionista de lepidópteros. Otro ataque de la práctica de Ramón de la Cruz a la tradicional teoría de la ecuación entre paso, entremés y sainete. Para resumir: existe un cierto costumbrismo nostálgico en su obra, una cierta «dedicación» ideológica conservadora, tradicionalista.

Una vez ha quedado planteada a modo de cuestión previa la relación entre las «ideas» del sainete y las «ideas» del sainetista, para no caer en un determinismo excesivo que impida ver el margen de movilidad ideológica de cualquier escritor, incluso al servicio de su público, hay que tener presente el abanico de opciones que le ofrece su época. Se trata también de un análisis sobre el texto y el contexto, con que iluminar desde el campo general de las ideas ilustradas y tradicionalistas el terreno de las sátiras de Ramón de la Cruz. De este modo, podremos comprobar -o al menos ésta es mi esperanza- como el sainete y la literatura popularista no implican necesariamente una ideología nostálgica y tradicionalista, pese a decantarse a menudo hacia ella, y podremos, de este modo, abrir la posibilidad de saineteros liberales.

Convertida España en «el esqueleto de un gigante», para usar las palabras de Cadalso, dos opciones se presentan al intelectual del siglo XVIII: intentar erguir o siquiera mantener la debilitada columna vertebral, o procurar crear un nuevo cuerpo. El abanico de ideas ofrecido se extiende desde la nostálgica apología de la época imperial hasta el liberalismo extremo, casi antimonárquico²¹⁴.

El abate Marchena, «primer traductor del Emilio en lengua española»²¹⁵, escribe en un Manifiesto a la nación española de carácter prorrevolucionario: «La España está a diez mil leguas de Europa y a diez siglos del décimo octavo»²¹⁶. Parecida idea preside casi toda la obra inglesa de José María Blanco White. El país ha cerrado con doble llave el

sepulcro del Cid; ante lo cual, otro «heterodoxo», León de Arroyal, se expresa con sarcasmo: «Desprecia [„España,] como hasta aquí las hablillas de los extranjeros envidiosos, abomina sus máximas turbulentas; condena sus opiniones libres, prohíbe sus libros que no han pasado por la tabla santa y duerme descansada al agradable arrullo de los silbidos con que se mofan de ti»²¹⁷. Estas ideas del liberalismo antiabsolutista se reflejan -y es lo que mayor interés tiene para nuestro estudio- en la crítica de costumbres que desde la prensa²¹⁸ o la poesía llevan a cabo los pensadores más avanzados. Una lectura de El Censor nos permite conocer cómo Cañuelo, en favor de los derechos de cada ciudadano, critica las prerrogativas nobiliarias y la pasividad de clérigos y potentados; Antonio Elorza comenta el discurso diecisiete de El Corresponsal del Censor, debido a Manuel Rubín de Celis, en el que el liberal asturiano pide una igualdad de trato fiscal. «Estamos todavía -afirma Elorza²¹⁹- en el momento en que la revolución burguesa se afirma con carácter universal, más allá de los intereses ideológicos de clase. No. A nuestro modo de ver no es otro el sentido de las contraposiciones de Rubín de Celis que culminan lógicamente en la idealización de las formas de vida populares y el menosprecio de los poderosos entregados al lujo». Tan buena disposición por las clases útiles no podía sino ayudar al desarrollo de la creatividad popular y popularista a pesar del paternalismo con que se ponía en práctica. La opinión de Rubín de Celis coincide con la expresada por Meléndez Valdés en «La despedida del anciano»:

«¿Destinaste á esclavos viles
A los pobres? ¿de otra masa
Es el noble que el plebeyo?
¿Tu ley á todos no iguala?
Sólo es noble ante sus ojos
El que es útil y trabaja,
Y en el sudor de su frente
Su honroso sustento gana.
[...]
Ella [la razón] busca, y se complace
Del artesano en la hollada
Familia, y sus crudas penas
Con gemidos acompaña.
Allí el triste se conduele
Del triste, y con mano blanda
Le da el alivio, que el rico
En faz cruda le negara.
Allí encuentra las virtudes,
Allí la mujer es casta,
Y los obedientes hijos
Cual un Dios al padre acatan
Mientras en los altos techos
La discordia su ímpia rabia
Sopla, y tras la vil codicia
A todos los vicios llama»²²⁰.

También Jovellanos, liberal más moderado, desea un cambio social y critica a la nobleza:

«¿Y es éste un noble, Arnesto? ¿Aquí se cifran los timbres y blasones? ¿De qué sirve la clase ilustre, una alta descendencia, sin la virtud?»²²¹

A esta frecuente crítica a la nobleza, se unía, más veladamente por causa de la Inquisición, la dirigida al clero. Pero no se trataba, en el caso de los ilustrados españoles, de una crítica teológica, sino basada en la inercia científica de la escolástica y la pervivencia de señoríos eclesiásticos (2591, amén de 1235 abadengos, en el Censo de 1797). Por esta razón, como Richard Herr ha demostrado²²², los ataques por parte de los tradicionalistas al pretendido ateísmo o agnosticismo de nuestros ilustrados se perdían en el vacío de lo inútil, esfuerzo errado. Fuera la educación²²³ o la economía²²⁴ el eje motriz de la Ilustración, la mayor parte de quienes se integraron en las sociedades económicas o lucharon por las reformas en el campo político, no pensaba en una revolución. La frase con que Sánchez Agesta define la raíz del pensamiento de Jovellanos es, pues, aplicable a casi todos sus compañeros: «Desde las filas ilustradas del racionalismo reformador, Jovellanos no ha dejado de identificar a España con su religión, su constitución, sus leyes, sus costumbres, sus usos, en una palabra: con su tradición»²²⁵. De ahí que, con la creencia en una evolución de las estructuras políticas, hubiera rechazado la solución revolucionaria: «Que nada bueno se puede esperar de las revoluciones en el Gobierno [...] Pero si, escarmentadas [las naciones europeas], prefieren la paz y protegen las artes pacíficas, y sobre todo, la agricultura (la única que puede solidar su poder), evitarán su ruina», según Jovellanos²²⁶. (Esta generalizada repugnancia de los liberales por la violencia podría explicar la actitud antirrevolucionaria del sainetero gaditano González del Castillo). Simplemente, el pensador liberal deseaba restringir los poderes nobiliar y eclesiástico, con lo que garantizar la neutralidad estatal y los derechos de todos y cada uno de los ciudadanos²²⁷. La cultura no sólo iba a ser fuente de felicidad pública y privada, sino que también iba a dignificar al hombre, por ser instrumento de fraternalización y prosperidad social, como ha puesto de relieve Jean Sarrailh²²⁸. Naturalmente, reconocer como ciudadano a quien hasta entonces no había sido más que vasallo representa la «revisión del honor social, uno de los más significativos exponentes del pensamiento del siglo», en palabras de Sánchez Agesta²²⁹, revisión que también queda ejemplificada desde otro ángulo por los sainetes.

La «dignificación de los oficios» es, por consiguiente, fruto de un cambio en la perspectiva social de la segunda mitad del siglo XVIII, la traducción jurídica del interés por lo útil y de la animadversión por el ocio del clero alto y la clase rica e improductiva.

Dado el carácter fundamentalmente agrícola de la economía española, la preocupación social de los ilustrados y de las sociedades económicas se pone asimismo de relieve en el estudio de los problemas del campo y del campesino. No sólo se redactan informes como el de la Sociedad Económica de Madrid sobre la Ley Agraria, obra de Jovellanos, sino que incluso el tema entra en la literatura de creación: la epístola VI, «El filósofo en el campo», de Juan Meléndez Valdés -escrita entre 1785 y 1797- «compara la dura, pero sana vida del campesino, con la muelle y decadente del cortesano», de acuerdo con Joaquín Marco, quien concluye: «Meléndez es tanto un poeta anacreóntico, como un poeta didáctico-social, preocupado por el problema del campo, que incorpora a su poesía; un efectivo propagador de los problemas que se planteaban en las Sociedades Económicas de Amigos del País»²³⁰. Tales sociedades, en efecto, desempeñaron un importante papel en el fomento de la industria popular y la agricultura²³¹. Circunstancias personales con el tópico del «beatus ille», justifican la afirmación de Emilio Palacios: en Meléndez Valdés, «la naturaleza ya no sólo es el gozo, sino el refugio frente a la destrucción y agresividad de la Corte»²³². Mientras tanto, el sainete, género literariamente conservador, continúa ofreciendo la imagen tradicional del campesino rudo e ignorante.

Sin embargo los ilustrados sólo constituían una minoría, aunque activa y en la cúspide de la sociedad, en el panorama ideológico de la segunda mitad del siglo XVIII. La ayuda real contribuyó a que sus programas fueran algo más que papel, mojado, e incluso pudo influir en la aceptación popular, de todos modos muy relativa, de su puesta en práctica: leyes en favor de los trabajadores manuales y de los campesinos; introducción de nuevos métodos agrícolas; supresión de los desahucios de tierras; etcétera, lo atestiguan.

El drama de las dos Españas. José María Blanco White, lúcido testigo de aquella herida, ve su causa en la lucha entre una educación obscurantista y anacrónica y una formación que intenta basarse en la crítica racional. Así expone en 1831 el conflicto: «Si cualquiera de los dos bandos tuviese suficiente poder para subyugar al otro, la fiebre intelectual del país sería menos violenta y cabría esperar alguna crisis en una fecha próxima; pero ni la Iglesia ni los liberales (pues tales son en realidad las dos facciones opuestas) tienen la posibilidad más remota de desarmar al adversario. La contienda debe prolongarse desgraciadamente por un tiempo indefinido, durante el cual los dos sistemas de educación rivales que existen en el país están condenados a proseguir su obra de convertir a la mitad de los españoles en extranjeros y en enemigos de la otra mitad»²³³. La contienda había de ser ganada, forzosamente, por los partidarios de la ilustración y del liberalismo, pero los ultras conservaban entonces, a mediados del dieciocho, el arma del Santo Oficio, la mayoría de las cátedras universitarias y la inercia e ignorancia temerosas del pueblo. Si en Europa se intensifica el estudio de la geografía y de la historia política, las ciencias naturales y las matemáticas²³⁴, el ejemplo dado por

Feijoo apenas pudo abrirse camino en la universidad; las páginas que Torres Villarroel dedica a ésta son de lo más revelador. El problema no era nuevo: «la identificación de la ciencia tradicional (reducida a unos menguados restos de Peripato) con la ortodoxia y la hispanidad, la sospecha de que lo extranjero, sobre todo si era nórdico, debía ser anticatólico y antiespañol, se fue forjando durante el siglo XVII, antes de salir a luz en las polémicas del XVIII», como afirma Domínguez Ortiz²³⁵. De ahí el empeño con que los científicos racionalistas españoles intentan deslindar religión y ciencia.

Francia representaba la heterodoxia política y científica, religiosa y moral. También literariamente, su influencia es rechazada por Forner en las Exequias a la lengua española y Tomás de Iriarte en Los literatos en Cuaresma. Nipho se esfuerza en hacer frente a las innovaciones desde la prensa. Valcárcel, Alcántara Castro, Ceballos... procuran rebatir las ideas antiescolásticas, el enciclopedismo y lo que denominan jansenismo. La Oración apologética por la España y su mérito literario (1786) se convierte en la biblia de los tradicionalistas y en el blanco de los liberales (Cañuelo escribe en el discurso 165 de El Censor una satírica Oración apologética por el África y su mérito literario); a España, según Juan Pablo Forner, se debe el correcto desarrollo de la ciencia y de la cultura en general.

Sin embargo, el misoneísmo y la xenofobia, faltos quizá de una sólida argumentación científica, se refugian en terrenos más superficiales y cotidianos: la «decadencia» de las costumbres, al abrigo de un probablemente mal entendido celo religioso. La generalización progresiva en los sectores altos, y en alguna gente de la clase media por imitación, de la costumbre del chichisbeo, corre paralela al incremento en número e intensidad de las voces contrarias a dicha boga. A pesar de que la actitud del Santo Oficio, en opinión de Martín Gaité²³⁶, fue la de echar tierra al asunto y eludir el conflicto con la alta sociedad. Sirven como ejemplo de tan constante crítica a la «corrupción», las cartas del marqués de la Villa de San Andrés, escritas a mediados del siglo; así se lamenta: «Mas ahora que no sólo el pie, sino mucho más allá, a merced de las contradanzas y a favor de los tontillos, ve el que tiene ojos; que la mano en los minuets y ambas manos coge, oprime y suelta el atrevido; que al tocador entra todo pisaverde; que el pariente o conocido, si viene forastero, abraza y en las mejillas (ahí es nada) besa; que todas las deidades tragan vino [...]»²³⁷

Con todo y aunque en materia filosófica, religiosa o política, científica y literaria, los apologetas del tradicionalismo y los ilustrados disentían totalmente, con aparente paradoja la sátira a los petimetres, a los abates eruditos a la violeta, al cortejo, va a ser común. Puede que tal coincidencia suponga cierta contradicción ideológica por parte de los ilustrados²³⁸, pero por lo general respondía a una convergencia de dos actitudes: los tradicionalistas velaban por «aquella modestia y gravedad que era propio del carácter de una nación»; los ilustrados criticaban el ocio inútil de la nobleza y grupos miméticos o asimilados. La coincidencia final -distintos los tratamientos de ambas críticas- abarca no sólo la burla de cierto esnobismo sin base (irracional para unos; inmoral para otros) sino la sátira a la nobleza, a ciertos conceptos del honor y de los

celos, e incluso, aunque más forzadamente, a la crítica de la ignorancia de la sociedad rural.

Si Nicolás Fernández de Moratín escribe *La Petimetra* o *Cadalso* toma por tema para sus octavas la descripción algo burlesca del traje de un currutaco, a Juan Pablo Forner se atribuyen estas dos definiciones:

«Definición de una niña de moda

Yo soy de poca edad, rica y bonita;
Tengo lo que llamar suelen salero,
Y toco, y canto, y bailo hasta el bolero,
Y ando que vuelo con la ropa altita;

Si entro en ella, devuelvo una visita,
Y más si hay militar o hay extranjero;
Voy á tertulia, y hallo peladero;
A paseo y me llevo la palmita:

Soy marcial²³⁹: hablo y trato con despejo;
A los lindos los traigo con ejercicio,
Y dejo y tomo á mi placer cortejo;

Visto y peino con gracia y artificio...
Pues, ¿qué me falta?... Oyóla un tío viejo,
Y le dijo gruñendo: Loca, el juicio».

Y:

«Definición de un petimetre

Yo visto, ya ve usted, perfectamente;
Mis medias son sutiles y estiradas;

Las hebillas, preciosas y envidiadas;
Los calzones, estrechos sumamente:

Charretera á la corva cabalmente;
Mis muestras, de Cabrier, muy apreciadas;
Mis sortijas, en miles valiadas;
Sombrero de tres altos prepotente:

Sé un poco de francés y de italiano;
Pienso bien, me produzco á maravilla;
Soy marcial, á las damas muy atento:

¿Tengo, señor, razón de estar contento?
¿Qué me falta?... No más que una cosilla:
Temor de Dios y algun entendimiento»240.

Las diatribas de «El petimetre» de Iriarte censurándolo por su ociosa inutilidad son parecidas, e incluso en el final del soneto, este autor pone también en duda la racionalidad de tal comportamiento. La comedia de magia y la de figurón, para ir descendiendo por los peldaños de la literatura poco considerada, zahieren de forma semejante, ya en El anillo de Giges, y el máximo rey de Lidia de José de Cañizares:

«Soy de la nueva doctrina
que de reñir por mugeres
es una gran bobería,
con que de puro prudentes
son ya los hombres gallinas»241.

El figurón linajudo, procedente del Norte -como estudia el propio Caro Baroja242-, es ridiculizado por su vanidad nobiliaria, su credulidad, su avaricia, desde mediados del siglo XVII, pero continúa dando lugar a comedias y sainetes a lo largo de todo el XVIII porque no pierde su vigencia o comicidad hasta avanzado el siglo XIX. Coinciden, pues, en el panorama de la segunda mitad del siglo de las Luces, la sátira ilustrada, la tradicional y aun la literariamente tópica. Las conclusiones de tal convergencia crítica son de la mayor importancia para el presente estudio: el tema satírico de las nuevas costumbres, tan

frecuente en los sainetes de Ramón de la Cruz y González del Castillo, no presupone una determinada ideología. Si el autor madrileño defiende, a trasmano de la raíz amoral del teatro que escribe, una moral tradicionalista, ello no obsta para que otro sainetero realice su sátira con unas bases distintas. Por tanto, la burla del cortejo y del petimetre no denota ni mentalidad conservadora ni mentalidad liberal. Sólo un análisis de la actitud que adopte el sainetero al tratar el tema, detectará su ideología.

Afirmábamos que el conservadurismo estético de los géneros popularistas fomenta, sin imponerla, la ideología tradicionalista y la simple repetición de una manera, al amparo, además, de la escasa ambición literaria de su público. Tal vez igual efecto tiene el desprestigio moral del sainete²⁴³. Lo mismo ocurría con la literatura popular, y de ahí que «viva marginalmente cualquier transformación de la literatura culta, a menos que ésta signifique una honda y amplísima variación de gusto. [...] El débil neoclasicismo español no logra hacer mella ni en la temática ni en los gustos populares, si exceptuamos los poemas de Cadalso, popular por diversos motivos, aunque no por su neoclacisismo», en palabras de Marco²⁴⁴. Once días, por ejemplo, duró tan sólo en el Príncipe de Madrid *Los menestrales*, la más importante iniciativa teatral neoclásica e ilustrada en pro de los artesanos... y, para más inri, presentada por una loa de Ramón de la Cruz. Por tanto, al reflexionar acerca de las bases y tópicos morales de los sainetes popularistas del autor madrileño, conviene indicar que la ridiculización con que presentaba los payos procedía de la tradición entremesil; que la crítica a las clases media y alta se centraba en sus costumbres (modo de comportarse, de hablar, y de vestir) y en el ataque a su maledicencia, hipocresía y esnobismo. No quiere esto significar que Ramón de la Cruz deseara un cambio social; abunda en lo mismo Nigel Glendinning: «prefirió mantener la disposición jerárquica de la sociedad española como siempre había sido. Se critica menos el absentismo de los propietarios de *Las frioleras*, por ejemplo, que los nuevos ricos de los pueblos rurales y los egoístas inmorales que no reconocían valores y no sentían ninguna consideración hacia los demás»²⁴⁵. A pesar de la no aceptación de la fanfarronería, Ramón de la Cruz encuentra entre los majos la continuidad de las virtudes de nuestra época áurea²⁴⁶. Se cumple en él el mismo rechazo al «afeminamiento», rechazo que llevó a los majos a exagerar su apariencia machista y a considerarse salvaguardadores de la tradición. Así también lo debió creer nuestro sainetero, y así lo expone Martín Gaité: «Los hombres de los barrios bajos, como revancha a su miseria, se atrincheraron en aquella xenofobia y acentuaron su desprecio hacia los petimetres ricos. Se consideraban superiores a ellos, y llegaron a creerse depositarios y genuinos representantes del espíritu castellano en sus más puras esencias. Despreciaban especialmente a la clase media [...], que era la principal culpable de la degeneración caricaturesca de las nuevas modas»²⁴⁷. La opinión de Ramón de la Cruz quizá coincida con la del manchego que, después de su visita a Madrid, concluye:

«MERINOVayan, y vamos nosotros
contentos a festejarnos,

de haber conocido a tiempo
que en el lugar en que estamos
lo más del oro, que brilla,
es aparente, o es falso»²⁴⁸.

Pero cuando prefiere moralizar -con una actitud, según hemos escrito, contraentremesil y didáctica, por influencia del neoclasicismo-, no recurre a los majos; don Ramón de la Cruz escoge como portavoz de sus ideas a un hombre acomodado, un hidalgo a la vieja usanza o un personaje simbólico. Prosigue, incluso, una escasa tradición: la del entremés de «figuras»²⁴⁹, para hacer desfilar una serie de entes ridículos ante los ojos de un caballero juicioso que muestra las ideas del autor. José-Francisco Gatti enumera los siguientes sainetes de «figuras» debidos a Ramón de la Cruz: La feria de la fortuna, El hospital de la moda, La academia del ocio, El hospital de los tontos y El almacén de las novias²⁵⁰. En La academia del ocio, Espejo indica el «sujeto» que está buscando:

«ESPEJOEl más perfecto,
sea militar, golilla ó artesano,
como tenga buen juicio y limpia mano,
que tenga horror al ocio
y sea familiar de su negocio
y no de los ajenos; porque arguyo
que los tales jamás cuidan del suyo.

BLAS¿Si es hombre bajo?

ESPEJOComo sea prudente
honrado y hábil, él será eminente;
que la virtud no siempre da blasones
y los dan cada día los doblones»²⁵¹.

En El almacén de novias (entre las que figura, rara avis, una dama estudiosa y erudita), el Pretendiente quiere hallar una mujer «santa, noble, hermosa y rica»²⁵².

El buen juicio (o la prudencia, o la honradez) y la santidad, para Ramón de la Cruz, se han refugiado en quienes persisten en el camino de «nuestros abuelos». Tal mención -o la de Forner: «un tío viejo», en el poema transcrito anteriormente- indica cuál es el punto de partida del

autor y, por esto, se le «lleva la pasión...

...cuando por la calle encuentro,
cuando miro en los teatros,
cuando a las mesas observo,
cuando escucho en las tertulias
y cuando en los libros leo
sin remedio á su dolencia,
tanto pobrecito enfermo
apestado de la moda»253.

Quien así habla, un hidalgo, viste «a la española antigua rigurosamente» y funda El hospital de la moda para curar afrancesados en el hablar, en el vestir, o en el escribir. Los majos, que emplean «su lengua» y saben sólo seguidillas y tonadas, están sanos y libres de todo contagio.

La moda ha convertido el matrimonio en hazaña de valiente, pues la falta de medida de ciertas mujeres exige un cirineo (léase petimetre) que ayude económicamente; tal inmoralidad representa Para Ramón de la Cruz el olvido del antiguo y legítimo honor, del recato de la dama y el de los celos.

El petimetre o el cortejo cifran su valía en la oportunidad de satisfacer un capricho de la dama, en conocer la moda, en vestir a la francesa y a la última, en aconsejar al peruquier, en saber dirigir un baile, etcétera (véase, por ejemplo, La elección del cortejo). Ante la señora Moda, que «fomenta / el genio raro de las damas locas / con muchas batas y camisas pocas»254, ¿cuál ha de ser la actitud del marido?:

«BENITOEa, señores: al punto
vayan tomando la puerta;
que yo basto a acompañar
a mi mujer aquí y fuera,
a servir de secretario,
a ponerla la escofieta
y a enderezarla de un palo
si acaso no anda derecha»255.

¿Cuál la del caballero honesto?:

«DON MODESTO[...] y quien las mira con casta
intención evitar debe,
con razón cuerda y cristiana,
el riesgo que le engañen
y el delito de engañarlas»256.

Los finales moralizadores abundan en la obra de Ramón de la Cruz: a la postre sabemos que el marido hará valer su autoridad y, en muchos casos, que la esposa rechazará la extranjera e inmoral costumbre del cortejo. En la última escena de *El marido discreto* (repárese en el título el uso de un adjetivo tan propio de la edad de Oro), don Santos desea que

«[...] algunas se estremecieran
o de vergüenza o de asco
y volvieran a querer
sus maridos a dos manos»²⁵⁷.

Los sainetes de Ramón de la Cruz permiten, sin embargo, una mayor hondura interpretativa. Creo que la causa de la corrupción de costumbres estaría, según la opinión del autor madrileño, en la mujer. Don Modesto, en *El petimetre*, así lo pone de manifiesto:

«La culpa tienen aquellas
que han puesto en tan bajo precio
los favores, que cualquiera
puede haberlos, y las cosas
se estiman conforme cuestan»^{258.5}

El dinero y su necesidad han contribuido decisivamente a este proceso de degradación. En *La oposición a cortejo*, sorprende a la ingenua y recatada Laura la mala crianza y la educación de la gente bien vestida, cuando su madre le busca cortejo:

«DOÑA OROSIA[...] ¡Honra! No tuvieron nada
más de sobra sus abuelos;
pero yo y mi chica más
necesitamos dinero.

DOÑA LAURA; Oh, qué mal piensa mi madre!»²⁵⁹

La sátira al cortejo, los petimetres, abates, usías, poetas afrancesados, peluqueros... es, en el caso de Ramón de la Cruz, reflejo de una moral tradicionalista. Sin embargo, la caricaturización en el tratamiento de los tipos y la coincidencia en diversas críticas morales a las clases media y alta de tradicionalistas e ilustrados indujeron a Agustín Durán²⁶⁰ a leer a Ramón de la Cruz como afecto a las nuevas ideas, lo que también ha sido defendido más recientemente por Vilches de Frutos: el sainetero madrileño «consiguió hacer llegar a esa gran masa amorfa muchos de los principios de unos ilustrados, cuyos libros, discursos y proclamas se veían la mayor parte de las veces restringidos a estrechos círculos pertenecientes a las clases más pudientes de la sociedad»²⁶¹. En realidad, cuando el tema o el comportamiento no le exige una respuesta más personal, es decir, cuando el sainete discurre parcial o totalmente al margen de la sátira de las nuevas costumbres, Ramón de la Cruz adopta la base tradicional literaria, la propia de los entremeses: la ridiculización del hidalgo de lugar en El peluquero soltero (como la del protagonista de Los jugadores, de González del Castillo) puede entroncarse con piezas cortas de Cervantes; las burlas del médico disparatado y de la justicia mercenaria eran frecuentes en el XVII; la figura del payo se remonta hasta casi el más antiguo teatro castellano del que hay noticia;... Desde su particular apología tradicionalista, Ramón de la Cruz se inquieta por algunos hábitos españoles pero, sobre todo, por la adopción de nuevos hábitos, lo cual confiere a su obra un especial didactismo, una rara -en el sainete- inquietud:

«DON ZOILO[...] pues yace oculto de miedo
el duelo o la patarata
de aquel honor que fundaron
en ser las doncellas castas,
muy religiosas las viudas,
recogidas las casadas,
los ancianos venerables
y los niños de cera blanda,
los hombres ingenuos y
muy hombres de su palabra.
Que porque me dijo mientes...,
porque me sopló la dama...
u otras tales bagatelas,
¿he de andar a cuchilladas?
¡Hubo en nuestros antiguos
gentiles extravagancias!

DON MODESTO Gentiles serían; pero
ahora no son muy cristianas»²⁶².

Para mayor abundamiento, los sainetes que abordan cuestiones teatrales (La crítica o El poeta aburrido) o bien parodian un género neoclásico (especialmente Manolo, Inesilla la de Pinto y El Muñuelo) corroboran, desde el punto de vista estético y literario, lo que acabamos de observar en el campo de la crítica de los usos y costumbres. Como señala Luciano García Lorenzo, ninguna obra es «inocente» y las burlescas «persiguen, a través de la caricatura, de la mascarada, de la pintura, grotesca, de tipos y situaciones, ridiculizar unos gustos -una estética- determinados y defender, a través de otra estética, el grupo social que demanda en el escenario esas obras»²⁶³. También, pues, por este camino paralelo Ramón de la Cruz sirve el conservadurismo de su público. Por él revelará cierta simpatía, aunque, por ejemplo, critique la rapidez con que algunos gastan su jornal o la fanfarronería ociosa de otros, mientras que desaprobará la clase media alta, que ha perdido en aras de la mimesis y el afrancesamiento su personalidad y españolismo. No interesa aquí averiguar si Ramón de la Cruz generaliza en exceso, sino poner punto final a esta aproximación a la ideología de quien fuera maestro de los saineteros de finales del XVIII, con la opinión de Arthur Hamilton: «As a thorough reactionary, he believed that in the past and only in the past, lay the greatness of Spain, and therefore that all customs of that past were excellent, and all changes and innovations of his own day were, ipso facto, to be condemned»²⁶⁴. Los sainetes de González del Castillo o, según veremos, los de Comella nos hubieran mostrado que el sainete puede servir en parte como vehículo de un pensamiento más avanzado.

VII. Semántica y sintaxis dramático-narrativas de los sainetes de González del Castillo

Sin que ello represente descalificación alguna para aquellos métodos que se acercan al texto desde el contexto, el subtexto o el pretexto, creo, con F. Martínez Bonati, que «los estudios 'formalistas' o 'estructuralistas' de la literatura, el análisis 'intrínseco' de los textos, son, irreversiblemente, el fundamento de las disciplinas poetológicas, incluidas la historia y la sociología de esta expresión humana»²⁶⁵, y, por tanto, que el total entendimiento del contenido precisa del análisis morfosintáctico de la composición. Ya que no hay enunciado sin enunciación, el análisis de la estructura gramatical se vinculará con la producción de unidades comunicativas y considerará, como razona Cesare Segre, «el uso de la lengua indisolublemente unido a la situación pragmática»²⁶⁶.

En los sainetes, la existencia de un tema y su desarrollo por medio de un argumento requieren, naturalmente, que los personajes pongan en pie el contenido de una forma más o menos trabada. Ya el asunto ya las partes constitutivas nos indican cuál es la función de cada tipo en el sainete, y

«por función, entendemos -como Vladimir Propp²⁶⁷- la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga». Un personaje podrá cumplir varias funciones, y cada una de éstas podrá ser representada, según la obra, por distintos personajes. La delimitación de funciones supondrá la base morfológica de la estructura, si -como esperamos- «el método de análisis de las narraciones según las funciones de los personajes se muestra útil también para los géneros narrativos y dramáticos no sólo del folclore, sino también de la literatura»²⁶⁸.

Aceptar el concepto «función» nos lleva a aceptar el concepto «composición», entendido como «la sucesión de las funciones, tal como es dada por el cuento mismo» o, en nuestro caso, por el sainete. Diferencias difícilmente soslayables no permiten, sin embargo, que este ensayo emplee más que una parte de la metodología de Propp y de algunos de sus principios metodológicos, a fin de establecer y delimitar una morfología funcional constante y profunda detrás de la variedad de tipos y, de este modo, encontrar la composición al reagrupar las secuencias funcionales. No parece factible hallar una estructura base de todos los sainetes de González del Castillo -después veremos algunos casos particulares-; en cambio, sí vamos a intentar el conocimiento de las relaciones entre secuencias y una posible sintaxis de la acción (del predicado) en su obra. «Sintácticamente, los verbos y los adjetivos funcionan ambos como predicados»²⁶⁹, es una afirmación que Todorov puso en práctica en su análisis narratológico de Boccaccio y puede también utilizarse metodológicamente para comprender la composición (o la estructura, pues empleamos ambas palabras como sinónimos) del teatro menor de nuestro autor andaluz.

Situación inicial

Normalidad y anormalidad

Aunque la aplicación a casos particulares de ideas generales y sintetizadoras resulta difícil, González del Castillo y los saineteros de finales del siglo XVIII no desmienten la afirmación de Jean Duvignaud, según la cual «la estética dramática» nacería «del comentario que los hombres, hundidos en el 'claroscuro de la vida cotidiana' hacen de los casos de individuos separados, reyes o criminales, bufones o torpes, proyectados -unas veces voluntariamente y otras no- fuera de las normas admitidas»²⁷⁰. Tanto en el autor gaditano como en sus compañeros, la norma literaria difiere de la norma social, si entendemos por aquélla el código moral que permite el desarrollo de la acción. Operan, como afirma el propio Duvignaud en otro lugar, la anomía²⁷¹ y el atipismo²⁷². El teatro, también el menor, es por tanto campo de experimentación moral, lo que requiere la existencia de casos individuales que se desvían de la conducta

general del grupo. Y, grosso modo, la función social de la ceremonia dramática podrá ser dinamizadora, o -con la crítica de los nuevos valores y de la desviación individual- favorecedora del estadio moral mayoritario, como en el caso de los sainetes. De ahí que la a-moralidad de estas piezas no pase de ser unas «vacaciones morales», según la expresiva frase de Eugenio Asensio, y de ahí que en su evolución el entremés desembocara, con la ayuda de la teoría y el ambiente neoclásicos, sin traicionar su más profunda razón de ser en el sainete con propósito moralizador de Ramón de la Cruz. La función social de los sainetes es lúdica, catártica y autoafirmadora de la norma social establecida... mediante el desarrollo burlesco de una acción ridícula que pretende conducirse desde las leyes de una norma distinta. (Otra cosa es que el rechazo de unas costumbres sirva para cierta mínima concienciación de su alternativa moral; así, el rechazo del petimetre sirve para consolidar -y exagerar hasta producir una imagen costumbrista- los valores del majo).

La comodidad estética y moral de lo concebido como pasatiempo intrascendente obliga a que la burla del entremés o el sainete tome por objeto el tipo o la situación anormales. El campo semántico de lo que González del Castillo entiende por «extravagancia» abarcaría casi todos los calificativos dedicados a los personajes de las clases alta o media alta (nobles, petimetres, cortejos, abates...), y el concepto de «ignorancia social» se asociaría con los atributos y escenas encarnados por el payo y, en general, por los tipos rurales. En otro lugar²⁷⁴, he escrito que González del Castillo niega los «códigos» morales de la nobleza (al poner en duda la herencia de un status social por genealogía), de la petimetría (su modo de vestir y de comportarse «afeminados»), del cortejo (en cuanto se opone al concepto de matrimonio), es contrario a la mimesis social de la clase baja urbana o del fenómeno plebeyista, y se burla, en cualquier ocasión, del bobo o payo. Estas son las anormalidades que toma como objeto de burla, anormalidades que posibilitan y desencadenan la acción de muchos de sus sainetes.

De todo esto se deduce fácilmente que el baremo moral parte de una óptica popular y tradicionalista, que coincide con los atributos y hechos de los majos, en su acepción general. El honor, la dignidad, la clase o esfera social, el concepto del amor y la filosofía de la vida propios de los majos quedan siempre respetados. Con todo, también podría deducirse que la noción de «norma» es poco precisa y que el sainete, por su propósito y hasta por su esencia, es redundante: lo «anormal» no va más allá de algunos rasgos externos, detectables muy claramente por el espectador, y lo «normal» no es sino la base más común del comportamiento tradicional popular.

¿Crítica alguna vez González del Castillo la norma social de la que parte? No; tan solo sus desviaciones: la apariencias de una falsa virilidad, característica de los baladrones, y los intentos de quienes imitan costumbres de las clases más altas (así, algunas majas que quieren o aceptan cortejo, o algún peluquero que defiende la indumentaria y los bailes currutacos). Fachendosos y descastados fallan siempre en sus tentativas, pues el autor no pone en duda la normalidad moral y no puede dejar sin castigo una transgresión tan cercana al baremo desde el que analiza.

«Situación inicial» significa punto de partida del texto en relación con el desarrollo general del contenido. El término es más amplio que «primera escena» y «motivo inicial» (que luego estudiaremos someramente), ya que a sus acepciones añade una atención por la acción previa al sainete, cuando ésta existe²⁷⁵. Las partes en que dividimos la situación inicial -anormalidad previa, anormalidad inicial, falsa normalidad y normalidad- y su función en la composición contribuirán, creemos, al total entendimiento de su significado.

Anormalidad previa

Las anomalías («congénitas» en las clases altas y los payos; producto de un desviacionismo entre los majos) ponen en marcha el argumento del sainete, son sus elementos desencadenadores. A veces, la anomalía es anterior al inicio de la obra, por lo que González del Castillo nos informa de los antecedentes por medio de un diálogo o, como en *La cura de los deseos*, deja que los hechos la aclaren por sí mismos. De representar por una línea discontinua esta condición de anterioridad al texto, tendremos el siguiente esquema:

En cierto momento, el grado de anomalía es suficientemente alto o claro como para dar pie al sainete. Suele ocurrir cuando el marco escénico y, por tanto, los personajes pertenecen a la clase alta urbana, y el autor puede o no valerse de una excusa -motivo superficial- para comenzar la pieza, la cual principia ya con el elemento motriz de la acción «iniciado» en el plano de la historia y en la diégesis: un explícito desequilibrio moral entre el comportamiento y el aspecto de los personajes, por un lado, y por otro, el código del público. No se nos motiva este desequilibrio, por la brevedad del género y por su architextualidad, que implica una alta competencia del público a la hora de asistir a su representación. En *La casa nueva*, el motivo que permite la ridiculización de las apariencias y caprichos de la petimetría viene indicado por el título. La anomalía previa hace posible las órdenes y contraórdenes que recibe el pintor, explica la dificultad económica, y se concreta con la salida a escena de Laura hasta llegar a los últimos y redundantes comentarios que sintetizan la situación anormal previa y clarifican el posterior desarrollo:

«BLAS; Toma! Si es una coqueta.

LAURA Una tonta vanidosa.

BLAS Si no hay mujer más soberbia.

LAURAY mi hermano es Juan Lanas.

BLASUn simple de cuatro suelas.

LAURAA sí se arruina.

BLASY así
a todo el mundo trampea»276.

Tras estos versos, la salida de Petra como personaje enlace y, poco después, la de la protagonista Tecla marcan el principio del desarrollo argumental.

Los literatos y sus primeros representantes reflejan a las claras la distancia entre sus cánones literario y moral y la idea sustentada por González del Castillo, idea que lógicamente habrá de triunfar.

La «anormalidad» de El día de toros en Cádiz procede de la diferencia entre lo que se aparenta y lo que se tiene, puesta de manifiesto por el motivo inicial que le da título. La necesaria asistencia a la corrida aumenta el grado de anormalidad, pues Clara ha de vender incluso su colchón para no perderse la fiesta. La aparición de Canuto, precedida por el anuncio de su visita como un intensificador de su condición de gracioso, representa el cambio de escena, la complicación de la trama argumental.

La carencia de un motivo explícito en el comienzo de El marido desengañado quizá denote menor complejidad técnica. Antes que aparezca doña Casimira como causa de todos los males, el diálogo de la primera escena entre la criada Lamberta y el esposo pone en conocimiento de los espectadores la insufrible condición de la protagonista. En cambio, en La cura de los deseos, la propia mujer revela su propia anormalidad social; igual ocurre en La mujer corregida y marido desengañado, en el que doña Petra se presenta a sí misma hablando con su criado y marido hasta que recibe la visita del Conde, uno de sus cortejos: la anormalidad anterior y presente se intensifica con el modo de rechazar las muestras de cariño del esposo, por considerarlas improcedentes.

La anormalidad previa permite también los sainetes burlescos del avaro y el tutor: La inocente Dorotea y El liberal, ambos de similar estructura. En aquél, el criado Pedro comunica al público cómo, huérfana, fue educada la infeliz Dorotea e incluso nos explica la forma de poderla ver, con la complicidad del aya. Otro diálogo, esta vez entre el propio tutor y su hermano, patentiza en El liberal la «extremada codicia» y «la extravagancia de celos» de quien guarda a Clara. El robo de la pupila en la feria del Puerto se inicia asimismo con el comentario de don Narciso,

amante de Clarita, a su amigo Antonio; se menciona también la «extravagancia» del tutor y la posibilidad de invertir o subvertir su deseo para llegar hasta la recatada e ingenua muchacha. En síntesis, los tres diálogos cumplen una función presentativa de la acción.

Anormalidad inicial

A pesar de que la composición de *Los cómicos de la legua* merecerá un estudio aparte, conviene indicar que su inicio textual coincide con el inicio de la historia. El motivo primero, la llegada de la bandera en misiones de recluta, coloca la normalidad antes del comienzo del sainete. «El teatro -escribe González del Castillo²⁷⁷- representa la plaza de un lugar; [...] y salen el Sargento, Tremendo, Roque y Bernardo, de soldados, de camino, cantando seguidillas». Por lo demás, la dual «anormalidad» del desarrollo no es excesiva, y es pues lo más apropiado entender el término en su sentido literal.

El recluta por fuerza, también ambientado primeramente en una plaza de lugar, ofrece cierto paralelismo con el anterior: la presencia en un pueblo de soldados con misión de enganche. Sin embargo, los soldados desempeñarán otra función en la obra, la de complicar y resolver el conflicto que se plantea desde la primera palabra:

«LUCASEscucha, Isabel. Ya sabes
que me ha dejado mi hermano
por su heredero.

ISABELLo sé.

LUCASTambién sabes que, apiadado
de tu pobreza y queriendo
cumplir con el padrinazgo,
te dejó cinco mil pesos
de dote; mas con el cargo
y calidad de que fueses
mi mujer; [...]»

(Ibid., II p. 279)

La decisión de separarse de las esposas acaba de ser tomada cuando se levanta el telón de *El triunfo de las mujeres*. La situación inicial

coincide, pues, con la anormalidad y termina cuando el alcalde, factor del leve conflicto, interviene.

En el comienzo de La feria del Puerto, Zapateta anuncia a Pepillo que Lora va a la feria con un peluquilla y empieza con ello a ovillarse uno de los hilos sentimentales de la trama.

A tenor de lo expuesto, el esquema de la situación inicial anormal podría ser el siguiente:

A la anormalidad inicial se acerca otro sainete, Los jugadores, pero unos breves comentarios informativos y preparatorios obligan a situarlo entre las obras con un inicio de normalidad.

Falsa normalidad

La delimitación de situaciones iniciales con anormalidad previa y de situaciones iniciales con falsa normalidad no es siempre precisa: por ejemplo, La boda del Mundo Nuevo parte de un hecho normal moralmente, aunque excepcional, la boda de dos majos (motivo); la anormalidad, no tan clara como en los sainetes citados como representativos del primer apartado, radica en que los trajes de los novios son prestados. (El objeto prestado aparece aquí en el inicio, mientras que en Los zapatos operará en el desarrollo). La diferencia entre la anormalidad previa y la falsa normalidad quizás estribe en que aquélla es patente desde los primeros versos, mientras que la situación inicial propia de la pseudonormalidad apenas deja entrever la extravagancia, puesta de relieve más tarde. El esquema que ilustra esta segunda posibilidad ha de ser algo más complicado:

Naturalmente, el descubrimiento de la anormalidad supone el comienzo de la acción. En el caso de La boda del Mundo Nuevo, la presencia de Juanillo Rabón -antiguo pretendiente de la novia- y sus amigos sirve como primer desencadenante. Otros ejemplos más claros pueden ilustrar la situación inicial con falsa normalidad: el marqués plebeyista de Los caballeros desairados habla con su peluquero Tadeo para concretar una visita con una maja; sólo con la llegada de Mariano descubriremos la anormalidad que representa tal visita, pues el marqués va a casarse con una dama de su condición social:

«MARIANO¿Conque se nos casa usía?

MARQUÉS¿Quién te lo ha dicho?

MARIANO No hay
en el barrio de la Viña

otra noveá.

MARQUÉSPues siento
que se publique».

(Ibid., I p. 112)

Muy distinta en apariencia, aunque con la misma base, es la situación inicial de El desafío de la Vicenta. Su primera escena representa los preparativos de los actores antes de una función, hasta que sale Vicenta y explica la «anormalidad» literaria de la comedia: no tiene papel la bufa. La anomalía que da pie al primer sainete de la serie El soldado fanfarrón²⁷⁸ revela ingenio: la normalidad de la conversación entre Currita, Tomasa y doña Juana es falsa por cuanto sabemos que aquéllas han escondido a Diego en los primeros instantes del sainete. A veces la normalidad es falsa porque se basa en el código moral no aceptado: el cortejo sustituto en el sainete homónimo habla de su anómala tarea y la ejemplifica. Con habilidad, en los primeros versos González del Castillo introduce el elemento que muy al final resolverá la anomalía: el cortejo don José se lleva unas Observaciones de don Pedro Montefalco sobre el mérito de varias currutacas, en las que el protagonista explica su verdadera opinión sobre las costumbres petimetriles para así permitir el final de la pieza, con la vuelta al código moral mayoritario. Al igual que en El cortejo sustituto, la falsa normalidad perdura en El soldado Tragabalas a lo largo de casi toda la obra. Esta pseudonormalidad servirá para dar fin al núcleo del sainete, las patrañas del granadero ante un inocente público que ha ido a felicitar al payo por haber sacado la lotería. Cabría decir que la situación inicial con falsa normalidad no está, en ambos sainetes, al servicio del desarrollo argumental, sino de su desenlace. O gráficamente:

Anormalidad previa, anomalía inicial y, en menor medida, falsa normalidad llevan en sí el germen dinámico, sustentador de la acción. La situación inicial comporta ya un desequilibrio que escenas posteriores habrán de desarrollar. Puede, en cambio, suceder que los primeros compases del sainete revelen una normalidad, un equilibrio, que solamente luego -inicio de la acción- se romperá; entonces, la situación inicial es estática, y lo dinámico, posterior al comienzo del texto y a la primera escena.

Normalidad

Una situación más o menos armónica, equilibrada, es el modo más frecuente con que principian una obra los autores del teatro mayor. La brevedad, linealidad y licencias del sainete hacen que no ocurra lo mismo en el teatro menor. Sin embargo, la mayoría de las piezas de González del Castillo y de Ramón de la Cruz empiezan con una normalidad que quizás responde en parte a la técnica argumental de la comedia. Por simpatía, la situación inicial con normalidad es característica de los sainetes ambientados en el mundo de los majos y aun en el mundo campesino, y, por economía funcional, también de los sainetes cuya anormalidad se limita a un personaje burlado. El equilibrio de la relación sentimental es roto, con la ayuda del motivo o de un motivo y personaje(s); el ambiente cotidiano se ve sorprendido por la aparición de alguien -un payo- que no conoce las normas de comportamiento, e incluso la ignorancia convierte en anómalo lo que en principio sólo era un hecho no cotidiano -una boda- en la vida comunitaria (Felipa la chichlanera, El aprendiz de torero). El esquema es fácil:

El interés por la descripción -elemento estático- prolonga la situación inicial con normalidad de *El café de Cádiz*, sainete satírico de costumbres y ambiente urbanos: con la colaboración de nueve personajes, ciento cincuenta y cuatro versos retratan la pequeña vida del café y sus tertulias; sólo cuando se ha consumido más de una tercera parte del sainete, las majas Curra y Pepa transgreden la normalidad. También *El baile desgraciado* y el maestro Pezuña prolonga el estatismo inicial con las sucesivas salidas a escena de quienes están invitados al sarao; el ambiente popular urbano queda así convenientemente reflejado, en espera de que Jaime rompa el equilibrio y desencadene la acción al advertir la presencia en el baile de «ese mozuelo / del fraque verde» (ibid., I p. 67). En los majos envidiosos, el baile no es motivo inicial de presentación, sino motivo desencadenador, y la normalidad primera, quebrantada por la presencia de Perico, es mucho más breve.

El interés costumbrista de la primera parte de *La casa de vecindad* se hace ostensible en los versos que se dedican a la ambientación y a la elección del nuevo casero; el diálogo entre Teresa y Nicolás el zapatero contribuirá a que la pintura cobre con el primer altercado cierto relieve dinámico y argumental.

En *El chasco del mantón* la situación inicial ofrece ya un mínimo conflicto sentimental, pero en realidad únicamente la compra del mantón tras la salida de Pepa y Nicolasa pone en funcionamiento la banal anécdota del sainete. Parecido esquema sigue el comienzo de *El gato*: conocidos la afición por el vino del sastre y el genio de su esposa, llega Pedro.

Respecto a *El fin del pavo*, un comentario inaugural y la presentación de los personajes, con don Agapito al frente, preceden al entramado que va a anudarse con la aparición del tuno Martín.

Debido a la ignorancia social -otra suerte de anormalidad-, todo acontecimiento perturba la conducta de los payos o el alcalde lugareño. El sainete burlesco *El aprendiz de torero*, único en que tal autoridad municipal figura como protagonista, parte de una situación extraordinaria pero no forzosamente dinámica: las bodas del alcalde y su hijo Gil

Cascarranas. Doña Marta sólo añade, con sus ridículas pretensiones de gran dama, una función cómica, y hay que esperar la salida de los dos toreros para hablar del desarrollo de la acción.

Con la excepción de *El recluta por fuerza*, todos los sainetes burlescos del payo principian con una normalidad amenazada por un motivo social no cotidiano: la boda, en *Felipa la Chiclanera*; la representación de una comedia y consecuente ida a la ciudad, en *El payo de la carta*; y la visita a la feria, en *El lugareño en Cádiz*. La ignorancia, como afirmábamos más arriba, complicará lo que no era sino asombro o mínimo incidente.

Función de la situación inicial en el desarrollo

El sainete requiere por su brevedad que todas sus partes posean alguna función; pese a apoyarse «sin escrúpulos en todas las formas asimilables de divertimento, como el baile, la música, la mascarada»²⁷⁹, únicamente cabe que alguna escena no se integre en el todo argumental y sea un paréntesis de intención cómica.

No obstante, para el autor de una situación inicial estática o de un desequilibrio dinámico, al menos parece que la primera escena habría siempre de introducir el argumento de la pieza. Cuando la carencia de acción se alarga, como en *El café de Cádiz*, podemos deducir un interés costumbrista, por la función ambientadora.

En otros casos prima la función introductora de la acción, especialmente cuando el inicio de la obra coincide con el inicio de la anormalidad, y los primeros diálogos informan sobre lo que va a ocurrir: un personaje se lo comunica a otro, es decir, nos lo hace saber. Así, el nombramiento del casero, la cita de Lora con un pisaverde y la posibilidad de comer un pavo mueven la primera parte de *La casa de vecindad*, *La feria del Puerto* y *El fin del pavo* respectivamente, aunque si se quisiera, podrían suprimirse los primeros versos.

No siempre tal función introductora se expresa por medio de un diálogo en la situación inicial: puede ocurrir que uno de los personajes dé lugar con su actuación a la anécdota del sainete. En *Los zapatos*, Manolo y Mariana traban amistad en los primeros momentos y se citan para bailar.

Asimismo, la situación inicial sirve para introducir a la vez las características de la acción y las de los tipos: el comienzo de *El maestro de la tuna* conjunta ambas funciones, y, en mayor o menor medida, muchos principios de sainetes hacen lo propio.

En ocasiones, González del Castillo aprovecha la peculiaridad de un tipo o unos tipos para acentuar la función presentadora de personajes. Es el caso de *Los jugadores*, en el que hasta la salida a escena de Pascual, Sirineo muestra no sólo su afición a los naipes, sino también su ingenio y picardía.

Las tres funciones de la situación inicial -ambientadora, introductora de la acción (indirecta o directamente) y presentadora de los personajes- acostumbran a mezclarse en distinta proporción. Ya hemos visto que, en

algunas circunstancias, una de ellas subordina totalmente a las dos restantes; incluso sucede que González del Castillo, llevado de un buen sentido teatral, amplíe una situación inicial que guarda en sí posibilidades de espectacularidad o caracterización, y convierta la primera escena en un prólogo con cierta autonomía dentro de la sintagmática narrativa general del sainete.

Las necesidades de composición de *El aprendiz de torero* no obligaban a los comentarios sobre la boda y la corrida antepuestos a la presencia del alcalde, Olalla, Cascarranas, etcétera. Tampoco a la primera escena de Felipa la Chiclanera, auténtico acierto al prepararnos la llegada de los chiclaneros con el ritmo de los diálogos:

«BENITOQue ya llegan.

SACRISTÁNAdiós; que voy en un vuelo
a repicar las campanas.
Oyes; díle al tío Becerro
el boticario, que toque
el almirez.
(Vase.)

BENITO;Qué bureo!

SACRISTÁN;Tío Becerro!

BECERRO (Sale a la puerta.)
¿Qué se ofrece?

BENITOLa novia, la novia; presto
dé usted golpes a ese mueble.

BECERROYa verás qué ruido meto.
Tú, entretanto, Benitillo,
ve a espantar todos los perros
para que ladren; verás
qué bravísimo concierto».

(Ibid., I pp. 374-375)

Añádanse los efectos sonoros y el movimiento de los personajes: «el

SACRISTÁN toca las campanas, asomándose al campanario; el BOTICARIO da golpes al almirez; BENITO hace que tira piedras, y ladran los perros; van saliendo: PAYOS de dos en dos con sus cachiporras al hombro; el ALGUACIL, TAMBORILERO, ALCALDE y GOLONDRINO, con flores en el sombrero;

PAYAS y

SILVESTRA, alcaldesa; y por último, FELIPA con una guirnalda de flores, sobre un borrico; y detrás más PAYOS. Dan una vuelta al tablado, y luego quedan en dos alas; y los personajes en medio» (ibid., I p. 375).

El autor se ha dejado ganar por el valor de la situación inicial y ha desarrollado su función ambientadora. También puede enriquecer la función presentadora de personajes: el comentario entre dos es roto por la salida de un tercer personaje, que introduce por primera vez o del todo la acción; éste es el modo más habitual de acabar la primera escena. Tienen interés el procedimiento de *El café de Cádiz*, con sucesivas salidas de personajes y sucesivos comentarios de la cada vez más amplia tertulia, e incluso el de *Los literatos*, donde antes de aparecer Toribio -molesto por las críticas de don Jacinto-, González del Castillo deja en libertad la pedante ridiculez de Benito, Blas y Pantaleón, al margen del hilo argumental, que se enhebrará posteriormente. Son varias, pues, las escenas que abarca la situación inicial de ambos sainetes, de acuerdo con la definición externa tradicional de escena²⁸⁰; con todo, parece mejor considerar que la primera de *El café de Cádiz* y la de *Los literatos* se alargan por un propósito extraargumental, en función no de la composición sino de sí mismas.

Motivo inicial

La situación inicial encabeza el estudio de la estructura dramático-narrativa del sainete. A menudo aquélla, determinante a su vez de la composición, se basa en un motivo inicial, y de aquí la necesidad de detenernos en esa primera unidad narrativa mínima e impulsora del tema, e incluso de precisar antes que nada su alcance significativo y metodológico.

En la propia etimología de la palabra, recuerda Wolfgang Kayser²⁸¹, se encuentra el carácter de fuerza motriz, generadora de tensión, que atribuimos en su definición a «motivo». Para consolidar su irreductibilidad a unidades menores, calificamos el término con «inicial» y concretamos que nos interesa la «primera unidad», en la creencia de que con tal ayuda no es un elemento atomizable²⁸². En cuanto al alcance metodológico, sólo estudiamos aquellos sainetes con un inicio de clara y explícita capacidad desencadenante de la acción, y espero que basten para extraer algunas conclusiones sobre qué hechos facilitan al autor la génesis del tema y qué causas, especialmente de índole antropológica y sociológica, subyacen. Además, bastantes veces el desarrollo de toda la

acción, es decir, la composición dramático-narrativa, depende del motivo inicial manifiesto, con lo que éste pasa casi a equipararse al tema. Si en el sistema de la composición, la ausencia de motivo inicial es significativa, conviene prestar atención a los sainetes con marco escénico urbano y personajes de las clases adineradas. Únicamente *La casa nueva* se vale de un motivo inicial (que da, asimismo, título a la pieza); en los demás casos, la ausencia denota su no necesidad, pues la tensión existe sin buscar un hecho, un punto de partida concreto. La anormalidad previa o constante del cortejo y del tutor, de la petimetra y el avaro, hace posible partir de un incidente mínimo y cotidiano: el comienzo de un nuevo día, la llegada de alguien, etcétera. (En *El marido desengañado*, como hemos escrito más arriba, la ausencia de motivo inicial explícito denota también menor complejidad en la estructura compositiva).

No sucede lo mismo con los sainetes centrados en los niveles campesinos y popular urbano. En casi todos, el punto de arranque del tema exige la existencia de un acontecimiento social, que permite poner en evidencia la ignorancia del payo o del alcalde del lugar y crear así la anormalidad suficiente para que la burla encuentre vía libre; o subraya algún aspecto de la vida y manera de ser de los artesanos que difícilmente podría aflorar en la rutina cotidiana. (Entonces, la causa última podría residir en la vecindad del teatro con nuestras ceremonias sociales²⁸³, y la asociación de la creación teatral con lo festivo; las posibilidades dinámicas de cualquier ruptura de lo sabido, son sin duda alguna la causa primera).

Las fiestas que de más predicamento gozaban entre el pueblo eran los toros, el baile y el teatro. La derogación de la orden de 1785, que prohibía las corridas, es comentada por José María Blanco White con estos términos: «Ninguna otra noticia, ni aun la de la victoria más decisiva, podría alegrar más a los andaluces»²⁸⁴. El baile era la manera predilecta de celebrar un acontecimiento y, por lo que se deduce de los sainetes, la fiesta idónea para consolidar sentimientos, hacer y deshacer amistades. La corrida motiva *El día de toros en Cádiz*, y el baile permite gran número de sainetes de marco popular urbano: *El baile desgraciado* y *el maestro Pezuña*, *Los majos envidiosos*, *Los zapatos* y la cuarta parte de *El soldado fanfarrón*, amén de colaborar en el desarrollo de *La maja resuelta*.

Respecto al teatro, *El desafío de la Vicenta* tiene por punto de partida la inminente representación; la participación del público -constatada por Tomás de Iriarte, Leandro Fernández de Moratín y Jovellanos, entre otros- hace posible el nudo y el tema: los comentarios en voz alta debían ser totalmente verosímiles en un ambiente «con palmadas favorables o adversas de los chisperos y apasionados, los silbos y el murmullo general»²⁸⁵. Parecido motivo inicial al de *La comedia nueva*, de Moratín hijo, tiene *Los literatos*.

Obviamente, la boda adquiere dentro del calendario social una importancia de primer orden, que aprovecha -en conexión con los toros- en *El aprendiz de torero* y -en conexión con el baile- en *La boda del Mundo Nuevo*. El motivo de los toros debía de tener gran éxito, pues para ilustrar el interés del público por el sainete, René Andioc escribe: «Basta que el *Diario de Madrid* anuncie el 11 de febrero de 1806 que en los Caños se va a representar un sainete nuevo, *La fiesta de toros* de Juan Tuerto, en que se

habían de lidiar cuatro toros, dice el periódico, 'con la mayor naturalidad', para que el mismo día y el siguiente se cobren unos 12.000 reales, casi el sueldo anual del catedrático Diez González»²⁸⁶. Otros sucesos -nombramiento de un casero, sacar la lotería...- pueden funcionar de un modo equivalente.

Tiene también base real la llegada de soldados con misión de recluta, la de cómicos de la legua, o la visita a la capital del iluso payo. Asimismo, va a un pueblo rival, con motivo de su boda, Felipa la Chiclanera, y en las ferias del Puerto, entre el «gran gentío que alegremente gastaba sumas, si no crecidas, no despreciables»²⁸⁷, o en Cádiz, era fácil encontrar un lugareño como el que inspirara a González del Castillo. El motivo extraliterario, la razón primera de La feria del Puerto y, en parte, de El lugareño en Cádiz, es costumbrista.

En el caso de que ampliáramos nuestro estudio a los motivos que obran en el interior de la acción, no podríamos establecer sensibles diferencias.

El acontecimiento social persiste como motriz, y así el intento de matrimonio complica Los naturales opuestos; la representación de la comedia, El payo de la carta; la comida, El fin del pavo; el regalo, El chasco del mantón; etcétera. En realidad, se hace imposible distinguir la índole del motivo inicial de tales motivos interiores, porque su distinta situación no depende más que del ritmo narrativo y de la diferente colocación de las aportaciones semánticas primordiales. Sainetes como Los cómicos de la legua, por ejemplo, se desarrollan a partir de dos motivos paralelos y apenas convergentes al final, de permitirnos un juego de palabras.

Si es cierto, como afirma Gaspar Gómez de la Serna, que «este tema de las diversiones populares armoniosamente enmarcadas en la concordia social, fue uno de los empeños típicos de la Ilustración»²⁸⁸, también lo es que realzando la falta de armonía y concordia, el mismo tema proporcionó un abundante caudal de sainetes.

Desarrollo de la acción

Desarrollo de la anormalidad

Sustentado el sainete por una «anormalidad» -generalmente de índole moral-, el desarrollo de la acción supondrá el desarrollo de su anormalidad. No escapan de esta regla ni los entremeses menos ambiciosos ni los sainetes menos cercanos al estatismo costumbrista; en la obra de González del Castillo, acaso las dos piezas con mayor dificultad de

encasillamiento son Los cómicos de la legua y Los zapatos, en especial la primera. De todos modos, la anormalidad y su desarrollo, exigidos por la acción y la necesidad de interesar al público, no faltan nunca, aunque puedan ser de distinta condición y presentarse con diferente grado. Por mucho que quepan, según hemos de ver, partes deslabonadas del conjunto, la brevedad y la linealidad apoyan la existencia de una sola acción, la cual suele desarrollarse en un crescendo de anormalidad continuado. La penúltima escena tendrá, pues, un grado de anormalidad mayor que la segunda; entre aquélla y ésta, el autor irá contribuyendo a tal aumento mediante la aportación de hechos o palabras «anormales» o «anormalizadores». Es decir, contrariamente a lo que con frecuencia se cree, la condición de la progresiva anormalización no ha de ser factual; puede ser también simplemente verbal, o bien radicar en la combinación o la oposición de actos y frases. La gracia del sainete, de igual manera, procede tanto del desarrollo factual como del verbal. El Entremés de la manta, de Quiñones de Benavente²⁸⁹, se basa en los palos que Lorenzo da, al salir a escena, a su mujer y, luego, al sacristán y al boticario; en cambio, el Sainete nuevo El caudal de el Estudiante²⁹⁰ se desarrolla en torno al ingenio verbal de los personajes; y el Entremés de la morcilla²⁹¹ fundamenta el desarrollo de su acción y toda su gracia en la oposición entre lo que se promete y lo que se da, entre las razones y las obras. En los sainetes del apuntador gaditano ocurre lo mismo.

Anormalidad factual

Los hechos pueden llevar al sainete a un grado bastante alto de anormalidad, pero, cuando sucede así, el autor parece necesitar el apoyo de las palabras. El aprendiz de torero viene a la medida para ejemplificar esta afirmación: la cornada del toro deja paso a que nos cuenten cómo el barbero ha «curado» al protagonista.

En realidad, es difícil hallar un sainete en el que pueda deslindarse el aspecto lingüístico del factual y subordinar aquél a éste. Entre los de González del Castillo, quizá sea la segunda parte de La casa de vecindad el que mayores posibilidades de separación y jerarquización ofrece: los insultos, elemento lingüístico, apoyan la violencia, elemento gestual, y la anormalidad se desarrolla a partir de las peleas, que la intensifican al estar encadenadas gracias a personajes comunes y porque la última acaba con la herida que el «ciego» Tadeo infringe al abate Cirilo.

Anormalidad verbal

Se hace igualmente difícil perfilar el desarrollo verbal del sainete sin confundir sus rasgos con el desarrollo factual. Sin embargo, Los literatos y, por otro camino, El recibo del paje de González del Castillo podrían

alinearse al lado de aquellos sainetes que basan primordialmente su gracia y desarrollo en las palabras.

Los literatos recuerda técnicamente la estructura radial del entremés de figuras, según las características que apunta Eugenio Asensio: «Y como faltaba espacio para idear situaciones en que este modo se revelase paulatinamente, fue el monólogo -más o menos completado por el diálogo-, fue la caracterización autobiográfica, sazónada por algunos comentarios del juez o censor artístico, el vehículo preferido del entremés de figuras»²⁹². En Los literatos, el grado de anormalidad sólo aumenta por yuxtaposición: representado el nivel de normalidad por don Jacinto, las palabras del boticario y el abate, de los médicos y currutacos, de la maja y la beata, del avaro y el embrollador, o del padre no hacen más que poner en evidencia su anormalidad. El centro del sainete es don Jacinto, y a su alrededor explican verbalmente su anormal conducta los demás personajes, de manera yuxtapuesta²⁹³:

No andan muy lejos de esta disposición concéntrica y radial ni el famoso Entremés de la elección de los alcaldes de Daganzo, de Cervantes, ni muchos sainetes que se basan en pleitos o juicios; así, El caudal del estudiante, mencionado anteriormente.

Como con los hechos, la anormalidad del sainete puede avanzar de manera lineal merced a las palabras. Sin embargo, la ausencia de actos representa en algunas ocasiones una pobreza técnica que la verborrea del protagonista no alcanza a suplir por muchos disparates que encadene: El recibo del paje, la más breve de las piezas teatrales de González del Castillo, es una buena muestra.

El letrado desengañado también es reducible a una anormalidad verbal, al engaño lingüístico que padece el protagonista por obra de Isidora. La propia maja deshará el malentendido de la intriga para poner fin al sainete:

«ISIDORA Pues sépase que yo hablo,
no de usted, de otro sujeto
que me gusta más que usted».

(Ibid., I p. 521)

Anormalidad factual y verbal

La mayoría de los sainetes del autor gaditano se desarrolla mediante el empleo de ambas anormalidades. Unas veces, colaborando actos y razones; otras, con la diferencia entre aquéllos y éstas. La «ventaja» del

contraste queda más patente si dibujamos los esquemas a que tienden la colaboración (A), por un lado, y la oposición (B), por otro:

El primer caso, el de la colaboración, es más simple: el grado y el ritmo de la anormalidad aumentan en una misma dirección merced a las sucesivas aportaciones semánticas e icónicas. Al ser menores sus posibilidades cómicas, este desarrollo es menos frecuente en la obra de González del Castillo que el desarrollo por contraste. Con todo, al desarrollo por colaboración de hechos y palabras pertenece un sainete tan notable como Felipa la Chiclanera, donde al pleito que rompe la débil normalidad inicial se suceden el robo enunciado, la partida factual, el consecuente rapto y el anuncio solventador del castigo.

El segundo caso, la oposición, presenta variantes; de ahí también su mayor riqueza y su mayor margen cómico. Puede ocurrir que el contraste entre lo que se dice y lo que se hace sea simultáneo: en La inocente Dorotea, mientras el tutor -con una venda en los ojos, a modo de ridículo Cupido- oye las palabras de amor que cree dirigidas a él, entrega su mano al aya y se prometen Narciso y Dorotea:

«JACOBO Dime: ¿serás mía?

(NARCISO se pone al lado de DOROTEA.)

DOROTEA Esta mano lo afianza.

(Se la da a NARCISO.)

JACOBO ¿Dónde está que no la encuentro?

FELIPA Acérquela usted. ¡Qué pava!

(Le da la suya a JACOBO.)

JACOBO ¿Por qué tanta cortedad?

¡Ay manita idolatrada!

Di: ¿me quieres, dulce prenda?

DOROTEA (A NARCISO.)

Te quiero con toda el alma.

JACOBO;Y qué gusto! Amado dueño,
pues dices que me idolatras,
da un abrazo a tu Cupido.

DOROTEATómalo, mi bien.

JACOBO;Qué rara
fortuna! Aprieta, mi bien.

FELIPAApriétale más, muchacha.

JACOBO;Mi niña, que me revientas!

DOROTEATE quiero mucho.

JACOBO;Caramba!
Quiero verte la carita,
que estarás muy colorada,

(DOROTEA abraza a NARCISO, y PEDRO se mete en medio de FELIPA y JACOBO, y lo abraza; a este tiempo se baja DON JACOBO al lienzo, y se queda admirado viendo entrar al NOTARIO con dos o tres testigos.)»

(Ibid., I pp. 499-500)

Otra variante de la oposición entre la anormalidad verbal y la anormalidad áctica desarrolla la intriga de El soldado Tragabalas y aun su solución: tras las patrañas que el granadero cuenta a un boquiabierto auditorio -entre el que se encuentra una beata, cuyas acciones no responden a sus palabras-, le llega la ocasión de poner en práctica su alardeada valentía cuando sale a escena un contrabandista, ocasión que desaprovecha del mismo modo que el maestro Pezuña en El baile desgraciado y el soldado fanfarrón en la colección homónima. La segunda posibilidad de la oposición consiste, pues, en que la anormalidad verbal sea la primera y contraste con la subsiguiente anormalidad factual.

Por último, una tercera variante de la oposición -que opera no en el desarrollo de la acción, sino en el plano cómico- surge en El soldado fanfarrón, tercera parte, cuando Poenco narra a su manera los hechos

anteriores que conocemos realmente.

De todos los sainetes de González del Castillo, merece especial atención por el excelente desarrollo de su acción (de su anormalidad) El chasco del mantón²⁹⁴. Su esquema ilustra el apoyo de la anormalidad áctica y verbal. Con un criterio de definición exterior, desde la segunda escena hasta la séptima abraza el desarrollo de la acción por medio de nueve aportaciones.

Con mayor claridad:

EscenaVersosAnormalidad factualAnormalidad verbalN° Apor
I1-88(Situación inicial de normalidad)
Sale Nicolasa
II 89-190 conocimiento venta mantón 1
Sale Pedro
III191-255su robo por rival de Tesifón 2
Salen Pepa e Inés
IV256-314 falsa atribución robo3
insultos vendedora4
Sale Tesifón
V315-349 insultos e intento verdad5
Sale Pedro
VI 350-383 insultos y refuerzo falsa atribución6
Sale Isabel
VII384-457Isabel con el manto 7
se lo quita la vendedora 8
persistencia falsa atrib.9
Sale Juan
Final458-518 descubrimiento ladrón.

Así, el grado de anormalidad y su ritmo, según la aportación cuantitativa -factual y verbal- de El chasco del mantón, no pueden diferir mucho de los que se representan en el siguiente esquema:

O, unificando anormalidades lingüísticas y ácticas, ya que en última instancia se trata de una colaboración indirecta:

El chasco del mantón es, desde este punto de vista cuantitativo, el sainete que mayor altura de anormalidad alcanza, debido al acierto con que Juan González del Castillo ha sabido oponer la realidad del plano de la historia y la falsa realidad del texto, y al acierto con que las palabras enredan los hechos.

Dos casos particulares

A) Los cómicos de la legua

Incluso si prescindimos de la Marquesa, noble de comportamiento singular en la obra del gaditano, Los cómicos de la legua ofrece una tipología variada. Tal variedad -dieciocho personajes, pertenecientes al hábitat

campesino, al ejército o al teatro; tres escenarios- hace posible el escaso dinamismo de la acción, al presentarnos con la breve interrupción de la recluta de Pascual, a los soldados, a las autoridades, a Cosme y su compañía y, por último, a tía Mosca y dos muchachas del pueblo. El sainete, que cabe calificar de ambiente teatral (rural), no engarza los tres grupos de personajes hasta la «representación» de la comedia. El episodio del enganche del payo queda, con todo, aislado del conjunto, que apenas desarrolla elementos dinámicos:

Aparte de la recluta de Pascual, hasta el último tercio del sainete²⁹⁵ apenas existe movimiento de la acción y, por tanto, el grado de anormalidad es mínimo. Si, como quiere Todorov²⁹⁶, «la secuencia consta de una serie de oraciones que percibimos como acabada, como susceptible de constituir una historia independiente» y sus combinaciones se reducen al encadenamiento, la inserción y la alternancia²⁹⁷, Los cómicos de la legua presenta tres secuencias en régimen de alternancia: 1-2-3-1-2-3, hasta su encadenamiento y posterior inserción.

B) Los zapatos

Tres escenarios -«calle corta», «casa pobre», y «casa del tío Pedro»²⁹⁸- marcan las tres partes de la acción de este sainete: la presentación del tema, con el conocimiento y la cita en el baile de Manolo y Mariana, además del problema de los zapatos rotos; la presentación del caso a Andrés, para pedirle los suyos; y el baile, en sus inicios y bajo la vigilancia de Andrés, hasta que Manolo decide devolvérselos y se marcha con Mariana. La particularidad de este sainete de ambiente popular urbano estriba no en el hábil encadenamiento de las oraciones narrativas -también notable en otras piezas-, sino en el desarrollo, a partir de un doble motivo inicial (el baile y los zapatos), de una anormalidad mínima y única en la producción del sainetero gaditano. Por esta razón, habremos de analizar más tarde la base semántica de la obra, que sostiene con tan poca anormalidad la animada intriga.

Bases semánticas del desarrollo

Si, en González del Castillo, el desarrollo de la acción representa el desarrollo de la anormalidad, continúan siendo válidas para el sainete dieciochesco las observaciones que Hannah E. Bergman hace del entremés: «Se fija en una fauna que se ha apartado de la sociedad al violar sus normas de buen sentido o de buen gusto»²⁹⁹. La anormalidad verbal y la factual -o, más a menudo, su contraste³⁰⁰- buscan el campo abonado de estos personajes, cuya conducta puede con toda probabilidad sintetizarse por medio de un solo sustantivo, «transgresión», o de un solo verbo, «transgredir». Por eso, la acción principal será en bastantes ocasiones la consecuencia y el desarrollo progresivo de la transgresión. Cuando no es

así, cabe también entroncar el sainete del autor gaditano con la tradición, aun más arraigada, del entremés de enredo, cuyos «esquemas más frecuentes -cito de nuevo a Bergman³⁰¹- son el engaño (practicado para sacar algún provecho) y la burla (sin otra finalidad que reírse a costa ajena)». Las acciones principales de casi todos los sainetes de González del Castillo siguen perteneciendo por tanto a los campos semánticos de «transgredir», «engañar» y «burlar», esenciales en la architextualidad o en la definición del subgénero; algunos incidentes verbales y factuales conferirán cierta variedad a una base tan poco diversificada: con todo, «insultar», y su equivalente cinético, «pelear», resumen la mayor parte de estos incidentes. Veámoslo con algún detenimiento, antes de analizar como casos particulares Los cómicos de la legua y Los zapatos, mencionados ya, amén de El desafío de la Vicenta y Felipa la Chiclanera.

«Burlar»

Pues los primeros pasos basaban su acción principal en el burlar -a tenor de los asuntos que Emilio Cotarelo recoge³⁰² y según lo corrobora Hannah E. Bergman-³⁰³, parece conveniente iniciar la clasificación con aquellas obras de González del Castillo que puedan emparentarse por su semántica narrativa con las de Lope de Rueda o Juan de Timoneda. Además, los sainetes cuya acción principal es burlar, poseen un perfil claro, de fácil adscripción. Y «burlarse de» es la única acción, como habremos de notar en el estudio sintáctico del desarrollo, capaz de autonomía narrativa.

Los protagonistas de estos sainetes pertenecen a una sociedad campesina (el hidalgo rural, el alcalde lugareño y el payo) o a tipos de escasa o nula consideración social, incluso por su falta de representatividad, como el paje y el soldado. Con la ayuda del autor, el público y los demás personajes se sitúan por encima del burlado, con lo que no es necesaria la rectificación final, y el carácter «amoral» del entremés persiste. No hay por todo ello una necesidad de normalización final; se trata de una burla topificada, de base tradicional y con una perspectiva -tanto por parte del escritor como del espectador- de superioridad.

«Burlarse de» resume el proceso semántico de El aprendiz de torero, Los jugadores, El lugareño en Cádiz, El payo de la carta, El recibo del paje, El soldado fanfarrón y El soldado Tragabalas. De todos los cuales, el más complejo desde el punto de vista de la sintagmática dramático-narrativa es El soldado Tragabalas, porque la burla alcanza también a otros personajes, en especial al payo Juan Perejil y a su hija Basilia. En los demás sainetes, incluido El lugareño en Cádiz y sus ridículas beatas, un solo tipo es el sujeto paciente, en singular o plural, de la burla.

«Engañar»

Conseguir algún beneficio mediante el engaño es la base de la acción de varios sainetes, base muy cercana a la de bastantes entremeses de la época áurea y aun de buen número de narraciones populares y folklóricas. En los sainetes de González del Castillo, esta acción -«burlar a... para...»- se presenta de tres maneras distintas: la más sencilla, se limita al engaño directo; otra, se sirve de dos engaños en oposición; y la última, ayuda con la acción secundaria de «pegar» la principal.

Con fines sentimentales se engaña al tutor en *La inocente Dorotea*, *El liberal* y *El robo de la pupila en la feria del Puerto*, a don Tadeo en *El letrado desengañado* y a los payos de nombre Lucas en *El recluta por fuerza* y *Los naturales opuestos*. Para poder seguir jugando, el majo Pedro roba y engaña en *El chasco del mantón*, y, para darse la gran comida, el tuno Martín hace lo propio a los demás personajes en *El fin del pavo*. La calidad e interés de estos sainetes dependerán de la ingeniosidad del engaño.

Mis preferencias a este respecto van por *Los naturales opuestos*, ya que don Ambrosio -para ayudar a la boda de Teresa y Benito- engaña doblemente a los padres de la muchacha: Lucas vende las viñas y la casa; el dinero sirve para que Andrea compre su «descasamiento» de Lucas; conscientes por último ambos payos del divorcio y la pobreza, hacen las paces, con lo que Ambrosio puede referir su bien intencionado engaño:

«AMBROSIOUsted me conocerá,
compadre, cuando comprenda
que si cedía a sus instancias,
fué tan sólo con la idea
de escarmentar sus locuras
y prevenir sus miserias».

(Ibid., II p. 252)

La segunda posibilidad puede ser reducida a un juego doble, en una oposición que confiere fuerza a la «dialéctica» de la acción narrativa: X se burla de Y, pero Y burla a X para... Así, en *El triunfo de las mujeres*, en principio son los hombres del lugar quienes se mofan de sus esposas, pero luego serán éstas las que, mediante la colaboración del alcalde, «engañarán» a los maridos para, con ello, ser justipreciadas.

El marido desengañado posee una intriga de desarrollo más complejo y hábil que *La mujer corregida y marido desengañado*, dentro de una anormalidad moral afín: en aquél, la burla de la petimetra y los dos médicos cortejos que intentan convencer al pobre Lamberto de la enfermedad de su esposa, acaba cuando el protagonista simula, gracias a la ayuda del boticario, un envenenamiento para enderezar la conducta de Casimira:

«BOTICARIOYo intenté dar este chasco
a usted y a los curanderos

que diariamente tomáis
los tres juntos el refresco,
para que a usted no la adulen
ni hagan gastar el dinero
tan simple e inútilmente
a mi amigo don Lamberto».

(Ibid., II p. 176)

En tercer lugar, la existencia de una base semántica complementaria permite el fin de la acción de El cortejo sustituto y el desarrollo de Los palos deseados. «Pegar» proporciona dinamismo y comicidad a éste último, que en síntesis trata de cómo burlar al tutor Anastasio para entregar un billete a Rosaura. Y la acción de El cortejo sustituto³⁰⁴ concluye con una persecución a escobazos, después de que Isabel se burle de don Pedro y de que las petimetras y los currutacos averigüen la opinión que merecen por parte del protagonista; no conviene a los propósitos del autor indicar la finalidad del engaño de don Pedro, que finge por razones «profesionales» unos sentimientos opuestos a su verdadero pensar.

«Transgredir»

Violar las normas del buen sentido o del buen gusto social, como escribía H. E. Bergman, era el fundamento -punto de partida y desarrollo- de la acción dramático-narrativa de muchos entremeses. De muchos sainetes de González del Castillo cabe decir lo propio, sin que tampoco constituya excepción en la trayectoria del teatro menor, la frecuente ayuda de otra acción secundaria; «pelear», con su amplio campo semiológico (verbal y gestual), posee la mayor funcionalidad.

Con todo, transgredir es la base única de La boda del Mundo Nuevo, La casa nueva y El médico poeta. La transgresión social -o prohibición/transgresión, complicidad/engaño de la axiología social, si queremos utilizar una terminología más cercana a Algirdas J. Greimas³⁰⁵- les da su razón de ser. Transgresión del código social propio de los majos, cuando el herrero Pechuga y Rafaela lucen vestidos prestados en La boda del Mundo Nuevo; transgresión de la norma social y moral, cuando la manirrota doña Tecla pone en graves apuros económicos a su esposo (La casa nueva), o transgresión de sus deberes profesionales, en el caso de don Bruno, el médico poeta.

«Animado cuadro -como escribieran González Ruiz y Gómez Ortega³⁰⁶- de un café con desfile de tipos muy interesantes y bien vistos», El café de Cádiz se monta sobre una leve transgresión: se admite la entrada de dos

mujeres en el establecimiento³⁰⁷, y hay un conato de pelea que el ministro logra evitar. En realidad, dado el propósito costumbrista, el desarrollo de la acción o grado de anormalidad es mínimo.

La asistencia de Juan trastorna la normalidad del baile e implica la pelea con el bravucón Pezuña en El baile desgraciado y el maestro Pezuña. La «escapada» de Pepe tiene como consecuencia la pelea con Carmen, a su vez causa de las posteriores paces entre ambos (Los majos envidiosos).

Transgredir y pelear mueven también las secuencias narrativas de un buen número de sainetes con personajes de clases altas urbanas: la infidelidad prematrimonial del marqués y su duelo con el conde sustentan Los caballeros desairados; para que Petra vuelva a la norma matrimonial, el marido y Pablo se enfrentan con la petimetra y sus tres cortejos, en La mujer corregida y marido desengañado.

En otras ocasiones, el conflicto argumental se vale del conflicto entre majos y petimetres, lo que suele tener lugar en un marco escénico «imparcial»: así ocurre en El día de toros en Cádiz y La feria del Puerto, e incluso en El maestro de la tuna. Pese a su distinta índole, la transgresión amorosa de aquellos dos sainetes termina con la pelea, a su vez posibilitadora de la escena final; en ambos, al igual que en Los caballeros desairados, el violar las normas se ayuda con el engaño. La doble desobediencia del plebeyista Juanito se paga con un alboroto, en el que Curro hiere -intensificación de pelea- casualmente a Campanela, en el caso de El maestro de la tuna.

Las dos partes de La casa de vecindad, al estructurarse en situaciones³⁰⁸, recurren a varias transgresiones -en especial, la primera- y a dos peleas -en concreto, la segunda parte-, pero no suponen variación importante de la base semántica «transgredir (y pelear)» en relación con los sainetes citados anteriormente.

Vinculado tanto con «engañar» como con «transgredir» se encuentra La cura de los deseos y varita de la virtud, pues a la transgresión a su clase social que representa el comportamiento de la mujer, se añade el engaño del médico y el remedio eficaz de la vara. Y también El gato, ya que la calumnia de la vecina chismosa y enredadora -variante del engaño- sucede a una parecida violación de la norma social por parte de la mujer protagonista y aun del marido, holgazán y bebedor.

Casos particulares

«Burlar», «engañar», y «transgredir» constituyen la base semántica -y semiológica- de los sainetes de González del Castillo, con la ayuda de «pelear» (en sus distintos niveles verbales -y gestuales, cinéticos...- de «insultar», «simular pelea», «pelear», «simular herida», «herir» e incluso «raptar»). Sin embargo, cuatro obras del gaditano son de difícil agrupación y merecen un análisis particular: Felipa la Chiclanera, El desafío de la Vicenta, Los cómicos de la legua y Los zapatos.

Las numerosas secuencias de Felipa la Chiclanera se resisten a una

reducción, a una transformación semántica más general o profunda: al problema y resolución de quién ha de apearse del asno a Felipa (secuencia I), se suceden la confabulación de las mujeres de Las Cabezas contra aquella (II), el diálogo de los novios (III), el rapto de la novia Felipa por parte de las mujeres (IV), el nuevo encuentro entre ésta -desgreñada y herida- y Antón (V), hasta la solución última (VI). A partir de las formas de unión de secuencias que estudia Propp³⁰⁹, el esquema de Felipa la Chiclanera sería el siguiente:

Las secuencias II y IV tienen distinta base semántica que I, III y V. El grado de anormalidad es mayor en aquéllas, cuya transgresión se fundamenta en la violencia contra Felipa, pues I, III y V sólo discurren en un plano de rivalidad verbal.

El interés por el teatro está en la base de Los cómicos de la legua y El desafío de la Vicenta. Como sainetes de ambiente teatral, se centran en lo costumbrista, por lo cual recuerdan El café de Cádiz, dada la poca anormalidad de su nudo narrativo. Quizá la anécdota de El desafío de la Vicenta parte en cierto modo de una transgresión a los gustos y al diktat del público, que la bufa pone de relieve al enfadarse por no tener papel en la obra que va a hacerse, y, por tanto, puede ser alineada con las acciones de aquellos sainetes cuyo eje es la violación de la norma. Pero Los cómicos de la legua no admite ni siquiera tal adscripción, porque no hay alteraciones, no hay acción, y en consecuencia es imposible una base semántica.

Los zapatos, de animado argumento, parece invertir el predicado de La boda del Mundo Nuevo, o, en todo caso, lo que en éste era transgresión por exceso y posterior escarmiento es en aquél transgresión por defecto; de ahí que se ridiculice a quien presta los zapatos y no al protagonista. O, de manera formalizada³¹⁰, La boda del Mundo Nuevo puede resumirse en:

Y con la inversión final, Los zapatos se sintetiza así:

Bases sintácticas del desarrollo

En el desarrollo de la acción, obviamente la existencia de partes supone la existencia de relaciones. En otras palabras, «la segmentación del texto dramático es tema fundamental en la sintaxis semiótica, pero tiene además una vertiente semántica porque son precisamente los valores semánticos los que proporcionan criterios para señalar unidades formales»³¹¹. Tanto las secuencias como las oraciones dramático-narrativas básicas se combinan mediante una sintaxis que fundamenta también el proceso argumental. La sucesión de escenas sigue un orden lineal, en cuanto al tiempo. La sola «excepción» digna de ser reflejada tiene lugar dentro de la misma parte:

en el inicio de El baile desgraciado y el maestro Pezuña, González del Castillo intenta con funciones ambientadoras presentarnos «simultáneamente» varias parejas de baile, de acuerdo con la recepción por parte del espectador y por la importancia que asigna a los signos de representación de tipo icónico:

«[...] aparecen DOÑA PETRA sentada en una silla y DON LUIS con una rodilla en tierra, teniendo un vaso de vino, donde moja DOÑA PETRA un bizcocho, DON MIGUEL y DOÑA JACINTA en una esquina del teatro, sentados, haciendo lo mismo; ROQUE, de majó, y TERESA con un niño en los brazos, haciendo lo mismo junto a la mesa, en pie, DOÑA MARÍA en otro lado sentada; y DON MATEO brindándole con el vaso para que beba».

(Ibid., I p. 61)

Con el fin de mostrar la simultaneidad de las conversaciones, la charla entre don Miguel y doña Jacinta interrumpe los versos de don Mateo y doña María:

«MATEO Para el histérico, dicen
que es el vino buen remedio.

MARÍA ¡Jesús! aparte usted el vaso;
que solamente de olerlo
me aprieta el dolor.

MATEO Y a mí
se me mitiga bebiendo.

MIGUEL Crea usted que deseaba
poderle hablar en secreto
dos palabras.

JACINTA ¿Cuáles son?

MIGUEL Que ha mucho que la requiero»³¹².

(La conversación entre don Luis y doña Petra desplaza la de don Miguel y doña Jacinta, mediante el mismo recurso de la interrupción). Salvo este caso, la relación entre las distintas secuencias de la cadena

narrativa es fiel a una sucesión cronológica: la yuxtaposición, la implicación y el énfasis serán sus formas sintácticas características. Veamos, pues, en qué consisten tales bases sintácticas de la obra de González del Castillo, antes de detenernos en los sainetes con partes funcionalmente autónomas.

Yuxtaposición

De dos maneras se presenta la sucesión no causal de secuencias en la producción sainetera del gaditano: con total independencia de personajes y espacio; y, en un mismo marco escénico, con un tipo común e intermitentes salidas a escena de distintas figuras. Pertenece al primer modo, para emplear un ejemplo aducido, la «relación» sintáctica entre la presentación de la compañía de Cosme (secuencia II, oración V) y la de tía Mosca y las muchachas (secuencia III, oración VI) de *Los cómicos de la legua*. Cabría incluso decir que esta alternancia equivale a una ausencia de nexo sintáctico.

Más frecuente es el segundo modo, que puede corresponder a la estructura radial de *Los literatos* o a la pluralidad transgresora de *La casa de vecindad*. En aquél, la interrogación primera, el comentario inicial que denota enfado o el haber oído oportunamente las últimas palabras del personaje anterior permiten a quien entra en escena mostrar su opinión al «asombrado» Jacinto; he aquí algunos versos que hacen posible esta clase de yuxtaposición:

«LORENZO (Saliendo.)
¿Quién es aquí un don Jacinto
poeta de tres al cuarto?
[...]

LORENZO; Con qué usted, amigo, [...]»

(*Los literatos*, *ibid.*, II p. 39)

Y:

«MATEO Yo he de hacer
que se acuerde el bribonazo
de su crítica.

PEDRO (Saliendo.)
Lo mismo

le juro por San Macario.
[...]

JACINTO¿yo, por qué?»

(Ibid., II p. 42)

También las dos partes de La casa de vecindad presentan yuxtaposición de oraciones con el nexos unificador de don Simeón, el casero, cuyas preguntas o respuestas enristran los acontecimientos de la comunidad.

Implicación

Estén encadenadas las secuencias -forma habitual de los sainetes de González del Castillo- o se dispongan en alternancia, la relación lógica de causa-efecto ata el mayor número de unidades dramático-narrativas. Para el primer caso, sirva de ejemplo Felipa la Chiclanera, en que la confabulación de las mujeres de Las Cabezas (secuencia II, oración II) implica el rapto de Felipa (secuencia II, oración IV):

«Salen SILVESTRA y PAYAS, acechándola.

SILVESTRAElla está sola. Muchachas;
Pues todos están bebiendo
con mi esposo en la bodega
del tío Lucas, ahora es tiempo
de zurrarle la badana».

(Ibid., I p. 386)

El mecanismo de la implicación se repite una y otra vez, hasta tal punto que a priori podemos saber la consecuencia de determinadas escenas: la salida del payo implica su burla; la aparición del fachenda supone indefectiblemente amago de pelea y posterior ridiculización; el alboroto en alguna casa anuncia la llegada de la justicia; etcétera. El autor se mueve por tanto dentro de unos esquemas estructurales previos y redundantes, que acepta al igual que el público.

Cuando Retaco, el soldado fanfarrón, aprovecha la mínima oportunidad para sus bravatas, la débil base de la implicación acentúa lo absurdo de su conducta. Lo mismo puede ser notado en el anacrónico duelo que entablan el marqués y el conde de Los caballeros desairados, duelo que posteriormente sabremos inútil al estar Inés, el motivo de su discordia, casada. La rivalidad, el despecho, la amistad... de algún personaje dan pie a que, con más o menos lógica, evolucione consecuentemente la acción.

Énfasis

Entendemos por «énfasis» la intensificación que recibe una acción cuando la escena subsiguiente amplía, enriquece o acentúa las aportaciones semiológicas (verbales y/o no verbales) de la escena anterior, que es su causa. Sin que sea necesario, según quiere Todorov³¹³, que «la oración inicial y su repetición deban estar separadas al menos por una oración». Así, la cogida del alguacil, poco después de ser corneado el alcalde, refuerza, dobla la gracia de la «corrida»:

«(Baja PELIGRIFO y se va al toro; éste escarba y él le presenta la vara.)

PELIGRIFO; Ah verraco; date preso!
Mira... Respeta la vara...
¿No vienes? ¿A que te amarro? [...]»

(El aprendiz de torero, *ibid.*, I p. 55)

La repetición de una misma base semántica por medio de distintos verbos («cocinar», «lavar», «dormir a un niño»...), los triples o cuádruples comentarios o perdones finales permiten El triunfo de las mujeres. De considerar las secuencias como unidades de base semántica y las oraciones como sus particularizaciones verbales, este sainete estaría estructurado de la siguiente manera³¹⁴:

(Indico entre paréntesis la burla implícita que suponen las dificultades domésticas de los hombres, una vez se han «librado» de sus esposas). El triunfo de las mujeres se distribuye en dos secuencias, cuya relación es de causalidad (como adyuvante se encuentra el alcalde). Ambas, a su vez, se desarrollan gracias a oraciones en relación de énfasis. Con toda probabilidad, para la mayoría de los sainetes de González del Castillo sigue siendo sustancialmente válido este esquema, aunque no haya tantas repeticiones o relaciones enfáticas: las secuencias están

conectadas por implicación, y las oraciones de cada secuencia, por énfasis: así, a una oración de acción verbal «insultar» seguirá otra oración de contenido factual reducible a «pelear», y a ésta, su énfasis, «herir». Sin embargo, cuando el énfasis conduce a lo demasiado grave, el sainetero reduce a falsa la situación y, de esta manera, por ejemplo la «herida» de Canuto en *El día de toros en Cádiz*³¹⁵ puede provocar la hilaridad de los espectadores.

Escenas independientes

Yuxtaposición -incluso en el caso de independencia espacial y tipológica-, implicación y énfasis representan un nexo sintáctico, por encadenamiento o alternancia, en el proceso de la acción. Esta se ve ayudada, pues, por las conexiones sintácticas que se establecen entre las distintas secuencias. Pero, contrariamente a lo que podía esperarse de la brevedad y la linealidad del sainete, caben escenas con plena autonomía, independientes de la acción narrativa nuclear.

Seis sainetes de Juan Ignacio González del Castillo presentan otros tantos casos de parties, cuya justificación funcional -al menos en cinco de ellos- deriva del propósito fundamentalmente cómico que caracteriza el género, aun en aquellas piezas con interés por la descripción costumbrista. Por esta razón, la base semántica de tales escenas independientes del hilo argumental es «burlarse de», y su centro, un payo (como en *Los cómicos de la legua*, en que la recluta de Pascual no se inserta en la sintagmática narrativa general); un payo y una paya (*El robo de la pupila en la feria del Puerto*); dos figurones que dialogan ridículamente (*El día de toros en Cádiz*) o, en este mismo sainete, los intentos sin suerte de conquista por parte de Canuto; una figurona, un paje ridículo y un payo (*La feria del Puerto*); y «Doña Quiteria y doña Simeona, con basquiñas y mantillas, muy escurridas, con rosario en la mano; y don Pánfilo, de braceo, muy ridículo» (*El lugareño en Cádiz*)³¹⁶. Estas escenas no aportan otro contenido que el reflejo de una mayor anormalidad ambiental, y su ausencia no mermaría el desarrollo de la acción.

Constituye excepción de la función cómica, por su distinta base semántica y por sus protagonistas, el diálogo entre don Lamberto y el barbero en *El marido desengañado*³¹⁷. El boticario ha convencido al protagonista para que pase, de burlado por su esposa y los dos médicos que la cortejan, a burlador, cuando sale a escena el barbero. La conversación discurre sin afán cómico notable y a modo de paréntesis de la unidad narrativa. Paréntesis que parece servir como acrecentador del suspense, pues la escena tiene lugar antes de la inversión de predicados (por la que don Lamberto pasa de sujeto paciente a sujeto actante); la pausa en el desarrollo de la acción es un acierto en la técnica teatral de González del Castillo.

Final

Normalidad o anormalidad final

El carácter burlesco, la clara transgresión, la misma superioridad del espectador frente a los personajes, debieron permitir que los entremeses acabaran con una situación de anormalidad, siempre que ésta apareciera ridiculizada o ridícula; el descanso moral, propio del género, favorecía también el final jocoso. En relación con buena parte de los entremeses del siglo XVII y especialmente con el teatro popular menos estudiado -los entremeses de trullo y los pasillos-, alguna composición de González del Castillo no busca la solución circular, el retorno a la norma. Pero las preceptivas neoclásicas y la influencia de la comedia -que tiende a dar un desenlace, ejemplar, a la acción- influyeron para que bastantes sainetes de la segunda mitad del siglo XVIII presentaran una escena final normalizadora e incluso moralizante. Se establece, pues, una clara diferencia estructural entre la vuelta a la normalidad y la falta de tal retorno, lo que comporta dos variedades del subgénero.

Ausencia de normalidad final

El sainete de menor ambición técnica y temática, entre los escritos por González del Castillo, pertenece a este grupo. A priori, El recibo del paje parece dar la razón a Emilio Cotarelo cuando señala la elementalidad, casi gratuita, que pone fin a muchos entremeses: «La frase 'acabar en palos como entremés' nació de que no teniendo unidad ni asunto estas piececillas, sino que constituían una serie de episodios desligados á veces y otras sin más relación que las que les daba el carácter principal de ellas, podían á voluntad del autor dilatarse ó reducirse, llegando el momento de que al no saber darle fin, cuando ya había durado bastante, fingía una disputa, que ya venía preparada desde el comienzo, y á consecuencia de ella salían golpeándose los actores. Esta característica era ya propia de los exordia romanos»³¹⁸. Pero, con todo, los entremeses de González del Castillo poseen siempre cierta carpintería teatral, la suficiente al menos para que la escena final no sobrevenga sin causas explícitas.

Por esta razón, la ausencia de normalidad en los últimos versos de El

cortejo sustituto concuerda mejor con la técnica descrita, sin comentarios peyorativos, por Eugenio Asensio como posterior a Lope de Rueda: «Se instauró la costumbre de terminar con una escena agitada y sorprendente, ya invirtiendo de pronto la situación, ya recurriendo a la persecución, el aporreo o algo que suscitase la carcajada»³¹⁹. En efecto, por sus opiniones contrarias a los petimetres, Pedro es sentenciado por éstos a «que salga/ con vida, pero a escobazos»³²⁰, y así sucede. El hecho de que el protagonista sea cortejo permite este castigo final, no sin que antes se hubieran puesto de relieve los defectos morales de todos cuantos utilizaban sus servicios; podría pues considerarse que, debajo de la anormalidad última, se hace ostensible al espectador una vuelta a la norma, una defensa implícita del código social mayoritario. Más claro resulta el ejemplo de El recibo del paje, el más corto de los escritos por González del Castillo: trescientos cincuenta versos. Montada su acción sobre la burla lingüística (y también por medio de todos los códigos no verbales) del feo y charlatán sirviente, su brevedad y su escasa entidad tipológica y temática lo emparentan con el pasillo de cordel. «Que -sigamos a Caro Baroja³²¹- no es sino una acción mínima dialogada, se presta de modo admirable al desarrollo de esta clase de disputas, de un lado, de otro al 'quid pro quo', a las conversaciones equívocas o exageradas. Cuando no al monólogo». Tras la presentación del protagonista, una larga y disparatada autobiografía constituye el núcleo de la obrita hasta que es despedido; el propio González del Castillo califica la pieza de paso:

«TADEO Mude de conversación
o váyase de contado.

PAJE Ya me voy, porque yo quiero;
no porque me lo han mandado.

CRIADA Del mundo fuera mejor

ANA; Excelente ha estado el paso!

PAJE; Adiós, cochina!

CRIADA; Adiós, bruto!

PAJE; Adiós, puerca!

CRIADA; Adiós, marrano!»

(Ibid., II p. 534)

Acompaña a El recibo del paje en sus elementales propósitos cómicos otro entremés, Los palos deseados. Cuatro personajes bastan para poner en pie la débil y accidentada intriga: Perico y su amo burlan al tutor, pero el criado al no recibir el dinero acordado por los garrotazos recibidos (que él provocaba), «restituye la deuda» a su señor. De todos modos, Los palos deseados revela cómo González del Castillo ha sido ganado por la solución final normalizadora, mientras que cualquier entremesista tradicional hubiera preferido acabar con estas palabras y su «ilustración»:

«PERICO Bien.
¿Usted me paga?

PEDRO No muelas.

PERICO Pues, señor, será preciso
devolverle a usted la leña;
y, así, vaya usted contando.
(Sale.)

PEDRO; Ah bribón; que me revientas!

PERICO Cinco, seis, siete, ocho, nueve».

(Ibid., II p. 275)

Y, en cambio, el sainetero gaditano hace salir de escena al criado y añade:

«ANASTASIO Si lo cojo
lo haré zampar en la trena.

ROSAURA Tío; que quiero casarme
esta tarde.

ANASTASIO Ya no hay fuerzas
para sufrirte. Entre usted, Pedro,
para hablar de la materia».

(Ibid., II p. 276)

No volver a una situación de normalidad es una opción apenas tenida en cuenta por González del Castillo. Casi todos sus sainetes buscarán el retorno al punto de partida y aun en varios, con personajes urbanos de clases altas, sacará el autor conclusiones moralizadoras.

Regreso a la normalidad inicial o previa

Frecuentemente, la escena final devuelve a la normalidad el desarrollo de la acción. Incluso, según acabamos de indicar, un addendum moralizador prolongará un tanto algunas obras. Sea como sea, el esquema no diferirá de éste:

En dos casos el autor utiliza dos escenas, por cuanto la obra necesita o permite una doble terminación, con lo que el «ritmo» de recuperación de normalidad es más lento. Lo hemos de ver en la tercera parte de *El soldado fanfarrón* y la segunda de *La casa de vecindad*.

La escena final viene siempre preparada y suele comenzar en el momento más alto de anormalidad factual o verbal. Su desencadenante acostumbra a ser el propio personaje-solución desde el momento de salir a escena: el ministro, el alcalde, el teniente, el cabo, los soldados o el juez interrumpen, avisados o no por otro personaje, la pelea y el alboroto; el notario es requerido; o bien un sargento, una marquesa, un padre, un aficionado del teatro... llegan oportunamente o encuentran el modo de resolver el conflicto.

A veces el chasco termina no sólo con el escarmiento, para emplear palabras de González del Castillo, sino que hasta se acompaña la conclusión con una moraleja más o menos velada: la «víctima» reconoce su mal proceder anterior, alguien reflexiona sobre lo ocurrido o formula un comentario generalizador de los hechos. Estos sainetes suelen criticar la mimesis o la extravagancia social de las clases altas y tienen como punto de referencia, directa o indirectamente, la obra de Ramón de la Cruz. *La casa nueva*, *El chasco del mantón*, *El maestro de la tuna*, *La maja resuelta*, *La mujer corregida y marido desengañado* y *El triunfo de las mujeres*, en mayor o menor medida, lo corroboran, al incluir algún comentario moralizador en la última escena. Pero donde se hace más patente la voluntad didáctica del autor, aunque con el tono festivo característico de

estas piezas, es en los versos finales de La cura de los deseos y en los de El marido desengañado por cuanto, en éste, un actor se dirige al público:

«CASIMIRA (De rodillas.)
Tente, esposo de mi vida;
que ya, arrepentida, quiero
publicar que era mi mal
imaginario, y prometo
no volverte a engañar.

LAMBERTOAlza,
que ya de todo te absuelvo.
¡Ah maridos!, ojo alerta,
y tomad del caso ejemplo».

(Ibid., II p. 177)

O, continuando con el sentido figurado y literal del objeto solucionador:

«MARCOS[...] Si alguien de los que me escuchan
necesitare de aquesta
varita para curar
a sus mujeres, que venga
a mi casa, y prestaré
por caridad esta prenda;
pues, como sepan usarla,
la mujer más altanera,
aunque se le salte un ojo,
no deseará una camuesa;
conque así, el que la quisiere
dé dos palmadas en muestra [...]»³²².

Cuando el autor centra la acción en un conflicto con el código social de los majos, la reprimenda final puede dejar paso a una afirmación de los valores populares: Rafaela y Pechuga han tenido que devolver la ropa prestada, símbolo de otro status social («que con cuatro trapos viejos / se imaginan ya Marquesas / estas gentes»), pero la novia concluye:

«RAFAELAAnda, deja a esos pillastres
que con estos trapos viejos
seré siempre Rafaela,

la honra del Mundo Nuevo»³²³.

Ya sea por la brevedad -debida a una anécdota muy simple, la pelea entre Poenco y el marido de Lora, Curro Frijones-, ya por las posibilidades que ofrecía presentar el hecho y la doble versión, González del Castillo alarga durante tres escenas, incluso con cambio de marco escénico, la situación final de El soldado fanfarrón, tercera parte: el cabo, en lugar de dar fin al sainete, presenta la cuestión al teniente, lo que amplía en cierta manera el castigo.

La presencia del cabo y los disfrazados parece anunciar el inmediato final de la segunda parte de La casa de vecindad, pero la petición de un cirujano y su cómica actuación, por un lado, y el descubrimiento de los hechos por parte del juez que interroga, por otro, «obligan» a varias escenas, a una lenta recuperación de la normalidad.

Bases semántica y sintáctica del final

Por razones de coherencia lógica, el retorno a lo estático exige en aquellas acciones cuya base semántica es la transgresión, un final fundamentado en «castigar». Las variantes del escarmiento son índice también de las variantes de la anormalidad, y así «castigar» agrupa un amplio abanico de verbos: desde el fin de las aventuras de Poenco («en un Consejo de guerra / quedará bien castigado»)³²⁴, hasta un simple desmentir las calumnias que sufría don Jacinto en Los literatos o el anuncio del probable fracaso teatral del médico poeta, pasando por la ridiculización del personaje que encarna la desmesura, por el descubrimiento de la infidelidad y el fracaso de toda tentativa contraria al código amoroso y existencial establecido (refrendado a veces por una boda anterior, como en Los caballeros desairados, o el anuncio de casamiento como en El letrado desengañado y El recluta por fuerza). La tipificación e incluso la reificación de los personajes permiten que el castigo final sean un nuevo motivo de regocijo para el espectador.

Cabe decir lo mismo de aquellos sainetes (burlescos de tipos tradicionales como el avaro y el tutor, El marido desengañado, El triunfo de las mujeres, etcétera) cuya acción estriba en invertir el predicado: un personaje pretende engañar a otros, pero en realidad es engañado por éstos, que así castigan la impropia conducta.

Por contra, los sainetes que tienen por núcleo dinámico la burla de un tipo no necesitan una vuelta final a la norma ética (salvo Los jugadores, por el comportamiento inmoral de quienes se aprovechan de Marcos) y terminan con la mera separación del personaje burlado de los burladores o

testigos. Porque el motivo impulsor se agota -los toros en El aprendiz de torero y la lotería en El soldado Tragabalas; porque la víctima marcha, incapaz de soportar más burlas, final de El lugareño en Cádiz; o bien, porque los testigos de la burla despiden al protagonista (El recibo del paje) o han de ir a la comedia (El payo de la carta).

En síntesis: transgredir o engañar a alguien para obtener cierto provecho normal suponen cierto castigo final del transgresor y del engañado, sustentadores de la anormalidad de la acción; la burla, en cambio, se mueve en un cauce ético menor, por lo que basta con que desaparezca el destinatario o el sujeto -activo o pasivo- de la facecia. Naturalmente, la relación sintáctica entre desarrollo y final de la acción será distinta: de clara implicación en el primer caso, y de débil causalidad o de mera sucesión temporal, en el segundo. Veamos sendos ejemplos.

La mayor intriga de La casa nueva, la orden de embargo y la marcha de los falsos amigos provocan el arrepentimiento de Tecla, lo que implica a su vez la ayuda económica del buen Cristóbal.

La yuxtaposición, en cambio, rige el paso de la acción -burla directa al campesino actor e indirecta a los dramas neoclásicos- al final de El payo de la carta:

«GRACIOSA Lo habéis hecho cual ninguno.

BARTOLO ¿No haré una dama muy buena,
Pascual?

PASCUAL Sí, y mejor tirarás
de un carro o una carreta.

PEDRO Vaya que el chiste es gracioso.

GRACIOSA ¿Qué hora es?

PEDRO Las siete y media.

GRACIOSA Ustedes perdonarán
me despida, pues me fuerza
a hacerlo la obligación
de asistir a la comedia».

(Ibid., II p. 519)

A tenor de todo lo cual, podrían representarse las relaciones sintácticas entre la base semántica del desarrollo de la acción y la base de su final, con el siguiente esquema³²⁵:

Ya que sólo en dos sainetes la conclusión ocupaba dos o más escenas, el estudio de la sintaxis interna del final se reduce a las relaciones entre las últimas oraciones de la segunda parte de *La casa de vecindad* y la tercera de *El soldado fanfarrón*. Aquéllas desenmarañan la complicada intriga urdida mediante la yuxtaposición de datos y personajes, mientras que Poenco es castigado por el teniente, luego de ser detenido por el cabo: el énfasis o intensificación conecta la primera escena de las finales con la postrera.

La «captatio benevolentiae»

De no haber sido porque en *Los literatos en Cuaresma*, Tomás de Iriarte imputa a los saineteros su petición de perdón final³²⁶, probablemente hubiéramos soslayado este aspecto por poco importante. Sin embargo, el cotejo de bastantes entremeses, según el encabezamiento de las ediciones sueltas, y de bastantes obras autotituladas sainetes, de fines del dieciocho, deja ver que aquéllos carecen de «captatio benevolentiae» final frente a éstos, en los que parece ser costumbre. Costumbre que debió extenderse a lo largo del siglo, pues no era general la formularia disculpa en la centuria anterior. Estos detalles, creo, pueden ayudar a distinguir entre la composición que se consideraba entremés, de estructura más elemental y conservadora, y la denominada sainete.

En cuanto a González del Castillo, todas sus obras terminan con la súplica de perdón por las «muchas faltas», «los defectos tantos» o los «muchos yerros». Ante la variedad e ingenio de las fórmulas de Ramón de la Cruz, el gaditano parece limitarse a una aplicación mecánica según las exigencias de la rima. Sólo tres finales sobresalen de tan extendida mediocridad: cierran los sainetes *Los caballeros desairados*, en el que no se ruega perdón («Y aquí concluye la idea; / si os ha gustado, aplaudidla», *ibid.*, I p. 130), *El marido desengañado*³²⁷ y *El desafío de la Vicenta*, con un elogio a la ciudad y su gente:

«VICENTAPues si hay comedia, adiós, chuscos
mosqueteritos del alma:
que yo, para despedirme
de todos cuantos me amparan
gustosa diré: ¡que viva
ciudad tan noble y bizarra!

HERMOSILLAY todos repetiremos

entre festiva algazara:

TODOS¡Que siempre gloriosa viva
ciudad tan noble y bizarra!»

(Ibid., I p. 343)

Gracias a que González del Castillo incurre aquí también en uno de los defectos señalados por Iriarte (presentarse y representarse a sí mismos los actores), estos versos últimos significan sin género de duda el mejor modo de hacerse con el favor final del «discreto auditorio».

Si seguimos comparando las fórmulas con que González del Castillo concluye sus sainetes, reducidas casi siempre a dos versos, con otras también frecuentes en su época, echamos en falta la mención de la tonadilla con que acostumbraban a terminar estas piezas intercaladas³²⁸. Luciano Francisco Comella, Ramón de la Cruz y el mismo Tomás de Iriarte se cuentan entre los más celebrados letristas. Esta falta de mención en la obra de González del Castillo, ¿querrá decir que el gaditano no las componía?, ¿o que, a pesar de hallarse la tonadilla escénica en su período de mayor apogeo, no solían cantarse en Cádiz? No es probable ni lo uno ni lo otro, pues el escritor compuso una zarzuela, *La venganza frustrada* y la ciudad poseía una vida teatral de importancia³²⁹. Con todo, es de notar el poco uso de canciones «seguidiyas», etcétera, que hace nuestro sainetista, en relación con sus coetáneos.

Aunque los sainetes de la época lo hagan con bastante frecuencia, tampoco se menciona en los dos versos finales la duración del sainete. Frases como «porque ya va muy larga» recuerdan su carácter artesanal y son del todo innecesarias. Por lo demás, las piezas de González del Castillo, pese a resultar sensiblemente más breves que las de Ramón de la Cruz, cumplían con la extensión habitual del subgénero.

Por una morfología tipológica

La estructura de la acción supone una base semántica (secuencias y oraciones dramático-narrativas) y sus relaciones sintácticas; «c'est l'apparition de la relation entre les termes qui est la condition nécessaire de la signification», afirma A. J. Greimas³³⁰. Dado el funcionalismo de los personajes, puede aventurarse la hipótesis de que éstos forman parte del sistema semántico y sintáctico, y, por tanto, de

que encarnan papeles activos o necesidades nexuales de la intriga³³¹. Se establece con ello una morfología tipológica y una primera división: personajes con funciones en la acción; personajes requeridos por la estructura. Y por función de un personaje entendemos su incidencia en el desarrollo de la acción, siguiendo a Vladimir Propp³³², aunque no nos detendremos a precisar detallada y clasificatoriamente la base verbal de cada incidencia.

Si partimos del conjunto general de figuras que aparecen en los cuarenta y tres sainetes de González del Castillo, de sus cuatrocientos sesenta y tres personajes -amén de payos, reclutas, disfrazados, etcétera, que no hablan-³³³, podemos establecer una media de «dramatis personae» ligeramente superior a diez. En un extremo, *Los palos deseados* con cuatro intérpretes, *Los naturales opuestos* y *El recibo del paje* con cinco y *Los caballeros desairados*, *El gato* y *La inocente Dorotea*, con seis. En otro, *El baile desgraciado* y *el maestro Pezuña*, con dieciocho; la primera parte de *La casa de vecindad*, con diecisiete; con uno menos, *Los majos envidiosos* y *El lugareño en Cádiz*; con quince, *buñoleras*, *vendedores* y *ministros*, *La feria del Puerto*; con catorce, *alguacil* y *disfrazados*, la segunda parte de *La casa de vecindad*; etcétera. Teniendo en cuenta además la composición de las compañías teatrales³³⁴, cabe extraer los siguientes puntos: la acción necesita, al menos a veces, pocos personajes; los sainetes con mayor reparto son los ambientados y se caracterizan por tener un propósito costumbrista, poseer parties o marcos escénicos realistas. La hipótesis avanzada en las primeras líneas de este apartado tiene, pues, el respaldo de la primera y más general conclusión.

Morfología funcional de la acción

Dejando a un lado algunos casos en que el personaje ejerce una doble función (especialmente una en el desarrollo, la de adyuvante, y otra en el final de la acción, como personaje solventador; así, *Ambrosio* en *Los naturales opuestos* y *el sargento* en *El recluta por fuerza*), a cada tipo corresponde una sola: bien es el protagonista o actante (A), o bien su antagonista u oponente (B), en el primer plano de la acción; o sirve de adyuvante de uno de los dos (C), o es el destinatario de la acción (D), en el segundo plano. Las posibles combinaciones de estas cuatro funciones integran todas las variantes, todo el potencial sistema morfológico de la intriga.

El modo más simple es la oposición entre protagonista y antagonista:

I) A vs. B (B', B'', B'''...)

En este caso -para mayor desarrollo, radial- hay diversos oponentes del actante: *El cortejo substituto*, *Los literatos*, *El médico poeta*, entre algunos más, lo ejemplifican.

Cabe una segunda posibilidad con la duplicación de este antagonismo. En *El recibo del paje*, *marido* y *mujer* se oponen al igual que *criada* y *paje*:

II) A vs. B

A' vs. B'

A la oposición que relaciona protagonista con antagonista puede añadirse

un adyuvante:

III. 1) A vs. B

C

O bien:

III. 2) A vs. B

C

En aquel caso (III. 1), el actante es auxiliado en la trama por un tercero contra la oposición del antagonista. Así, el «público» -los actores disfrazados- son el adyuvante de Vicenta en su lucha con los compañeros (El desafío de la Vicenta). El alcalde colabora con las mujeres en su oposición a los maridos (El triunfo de las mujeres), hasta convertir en actantes a quienes eran al principio de la intriga antagonistas.

En el segundo caso (III. 2), el adyuvante está al servicio del oponente.

Ocurre de esta manera en aquellos sainetes con un conflicto sentimental, sin que la situación alcance a ser la propia de un triángulo amoroso; un ejemplo lo aclara: Lamberto, el protagonista, se enfrenta con Casimira, su mujer y oponente, ayudada en su comportamiento y su acción por los médicos y el cirujano (El marido desengañado). La misma estructura de funciones y relaciones subyace en La mujer corregida y el marido desengañado.

Una cuarta posibilidad es el triángulo amoroso (dos hombres que rivalizan por una mujer), sin la colaboración de personajes secundarios:

IV) A vs. B

D

Constituye una excepción El letrado desengañado por tomar el papel activo la mujer que quiere a Tadeo y se opone a don Pedro, el letrado. Con doble actante, doble oponente y doble destinatario discurre La feria del Puerto. Con varios personajes oponentes, suavizado el conflicto amoroso, El café de Cádiz.

Una mayor complejidad que la del modelo IV tienen los sainetes burlescos de los tipos tradicionales avaro y tutor, en algunas ocasiones con variaciones del triángulo:

V) A vs. B

C

D

«A» es el amante que con la ayuda de los criados o el aya («C») pretende casarse con la inocente doncella («D») y se opone, hasta vencerlo, al avaro y egoísta tutor («B»): La inocente Dorotea, Los palos deseados, El liberal y aun el núcleo central de El robo de la pupila en la feria del Puerto.

Por la mayor riqueza que suponen en la caracterización del personaje y en la estructura dramática, tienen mayor interés los sainetes en los que hay un desplazamiento de funcionalidad: en El día de toros en Cádiz, Canuto pasa de adyuvante de Eusebio a desencadenante y adyuvante de la nueva oposición entre Clara y Carmen.

Únicamente un doble esquema con desplazamientos puede ilustrar la base funcional de El gato:

a) A vs. B

(Nicolás) (Rita)

C

(Pablo)
C
(María)
b)Avs.B
(Nicolás (María)
-Rita)

Todos los sainetes de González del Castillo son reducibles, incluso El maestro de la tuna, a estos modelos en los que la función de actante versus la del oponente es la primordial. Una mayor complejidad morfológica se alcanza con la presencia de adyuvantes y destinatarios o con la duplicidad de la relación antagónica principal, especialmente cuando ésta se vale del desplazamiento del papel de un personaje. Esto último interesa, más allá del análisis estructural, como revelador de una mayor complejidad del tipo.

Otras conclusiones afectan al estudio de la ideología: el rol de oponente que representa siempre la petimetra, no tanto por ser mujer como por su anormalidad social; el caso singular de un petimetre actante, con un final insólito (El cortejo substituto); la variedad de funciones encarnadas por majos y majas, representativa de su mayor complejidad de comportamiento y de su mayor aportación ideológica; la exclusiva misión activa -índice de su defensa, y necesaria a causa del regreso final a la normalidad- del marido; etcétera.

Morfología de la estructura

La sintagmática narrativa de los sainetes, según la clasificación que acabamos de intentar, parece susceptible de ser sistematizada. Algo similar puede hacerse en el terreno de la composición, procurando diferenciar primeramente de los personajes de la base estática de una o varias escenas, aquellos otros que contribuyen a la sintaxis dinámica de la intriga. Y, en segundo lugar, esforzándose en distinguir las diferentes misiones nexuales que afectan a la citada sintaxis, bien al inicio, bien durante el desarrollo, bien en el desenlace de la acción.

Personajes principalmente ambientadores

En estrecha relación con el marco escénico exterior y realista, y por tanto como inicio de la obra o de un espacio teatral, aparecen los personajes ambientadores. No son tanto acompañamiento de figuras importantes como elementos vivientes de la animación colorista. Por lo general, su presencia en el escenario es aprovechada para ejemplificar la condición del protagonista, montar un breve y gracioso diálogo (El lugareño en Cádiz, El robo de la pupila en la feria del Puerto...) y hasta

dar lugar al motivo inicial, como en *Los zapatos*, cuyo protagonista ofrece un buñuelo a Mariana para trabar amistad con ella. Sin embargo, se trata siempre de una tarea secundaria, pues prevalece la de ambientar. Otras veces -los payos y las payas en *Felipa la Chiclanera*; soldados y reclutas de la bandera en *El recluta por fuerza*; incluso el zapatero, Teresa y María en el comienzo de *La casa de vecindad*-, el papel representado es el de verdadero comparsa, necesario para dar cuerpo y verosimilitud a determinada acción y a determinado ambiente. Acaso sean los disfrazados que acompañan al juez de *La casa de vecindad*, segunda parte, los de menor funcionalidad en toda la tipología de los sainetes de González del Castillo, ya que ni hablan ni tienen necesidad de llevarse preso a alguien. Sólo una mínima función ambientadora justifica su salida al escenario.

Personajes nexuales

No ya al servicio principal de la base estática, sino de la acción, nos encontramos con un buen número de personajes que intervienen por necesidades de composición de la intriga: sostienen el entramado de las secuencias, aunque no tomen parte activa en ellas. (Un adyuvante, sin embargo, puede ser personaje enlace o solución). La situación en la obra influye en la labor que se desempeña, por lo que clasificamos a estos personajes en cuatro grupos a partir de su lugar y su misión: personajes presentadores, personajes desencadenadores, personajes comentadores, y -con un papel más importante en la intriga- personajes solución. Toda obra narrativa recurre a estas figuras informativas o ejecutivas, que Propp no considera encarnaciones de una función sino meros «elementos auxiliares que sirven de lazo entre las funciones»³³⁵. Excepción hecha del personaje solución, que encarna a veces una función activa en el sainete, las demás figuras son enlaces en el sentido más amplio de la palabra y sirven «para establecer -como escribe Lévi-Strauss³³⁶- una relación inmediata entre dos personajes, o entre un personaje y un objeto, cuando las circunstancias de la narración no habrían permitido más que una relación mediata». El día de toros en Cádiz puede ilustrar las distintas tareas nexuales realizadas por los personajes. El primer diálogo entre Clara y su criada sirve para presentar el problema y el motivo iniciales. La llegada de Ignacia refuerza la presentación con los comentarios que permite la situación:

«IGNACIA¿Pues qué tienes, Clarita?

CLARAQue no tengo ni una blanca.

[...]

CLARAYo me muero.

IGNACIAY con razón;
porque no es decible cuánta
reputación en los toros
una buena moza alcanza».

(Ibid., I p. 348)

La criada anuncia poco después la presencia, en la casa, de los silleteros, e Ignacia, cumplida su labor de comentadora de la importancia social de los toros y de la general estrechez económica, se va. Ambrosio, el ropavejero a quien se ha llamado para empeñar el colchón, remacha lo afirmado.

La sirvienta anuncia luego a Canuto, al que presenta con este retrato:

«SIMEONA Él es largo
y angosto como sotana,
moreno, mal encarado,
y tiene unas patillazas
que parecen dos orejas
como de perros de aguas».

(Ibid., I p. 354)

El recién llegado, personaje enlace, introduce la complicación central de la trama, al informar que Eusebio no sólo mantiene relaciones con la petimetra Clara, sino también con la maja Carmen. Eusebio compra el silencio de Canuto y jura con falsedad a Clara que no tiene tratos con gente del pueblo.

En un nuevo marco escénico, el campo, los vendedores ambientan pregonando sus mercancías. Canuto, borracho, habla con un nuevo comentador, el marinero Norberto, personaje que permite descubrir manifiestamente el modo de ser de su amigo y, más tarde, conocer a Carmen. Esta es informada por el personaje enlace, Canuto, de que Eusebio corteja a una petimetra.

El diálogo entre dos figurones abre un paréntesis cómico en este momento importante de la acción, que proseguirá, acrecentado el interés por la pausa, con las peleas entre la dama y la maja, el caballero y el tuno.

Acude la guardia cuando Canuto finge haber sido herido por la espada de Eusebio y resuelve el conflicto.

En pocos sainetes aparecen personajes que presentan, comentan, conectan y

resuelven, como en *El día de toros en Cádiz*. Más a menudo, alguno de estos cometidos es innecesario para la estructura de la acción, aunque, sea de un modo o de otro, no varían mucho la sustancia y la forma de estas misiones.

La presentación puede hacerse mediante una o diversas preguntas, mediante el anuncio de una salida a escena o por una información sobre los atributos de un personaje. Tadeo permite que el marqués exponga su afición plebeyista gracias a una serie de cuestiones, al igual que Pepillo en *La feria del Puerto*; Curro, en cambio, da pie con su llegada a que el mismo marqués de Los caballeros desairados manifieste su pasión por los toros. Don Juan, con preguntas y comentarios, pone en antecedentes al público de *El médico poeta*. El sacristán de *Felipa la Chiclanera* nos explica también el acontecimiento inicial del sainete, y algo parecido es encomendado en el suyo a Perico y Manolo:

«PERICO[...] ¿a qué viene ese jaleo
que se ha armao tan de pronto?

MANOLO; Toma; ahora preguntas eso!
Que la Tomasa ha venido
hoy desde Cádiz al Puerto;
y la Bastiana [...]»³³⁷

La lista podría alargarse: Basilia en *El marido desengañado*; Pedro en *La inocente Dorotea*; Antonio en *El robo de la pupila en la feria del Puerto*; Pascual en *Los jugadores*; el hombre en *El payo de la carta*;...

Dividido el escenario por una cortina que «esconde» la fiesta, el comentario en la antesala del baile es en realidad una presentación y un enlace justificativos de la pelea que va a tener lugar, núcleo de la acción de *El baile desgraciado* y el maestro Pezuña. Comentar, con frecuencia por medio de apostillas a los hechos del actante o del oponente, es la tarea propia de los comparsas: apenas la situación, algo alejada del comienzo, separa el comentario de la información primera o presentación de la acción. Por este lugar en la sintaxis dramático-narrativa, el comentario suele tener menos importancia: cabría incluso prescindir de Norberto en *El día de toros en Cádiz*... aunque no del tambor de la tercera parte de *El soldado fanfarrón*, paciente y curioso escucha de las «hazañas» del protagonista.

En el desarrollo representa un papel más destacado el personaje enlace, por encontrarse en el gozne de las distintas secuencias y mediar por lo cual entre la normalidad y la transgresión, ésta y la pelea, la acción y su final. Curioso resulta el caso del ladrón de *Felipa la Chiclanera*, pues sin siquiera aparecer desencadena el núcleo de la acción, en igual grado, casi, que la vendedora de *El chasco del mantón* o el tuno de *El fin del pavo*. En estrecha relación con el concepto de enlace como justificación de una oración narrativa posterior no subsiguiente, figuran la Marquesa de

Los cómicos de la legua, Juanillo y Rabón en La boda del Mundo Nuevo, Perico en Los majos envidiosos, etcétera.

Los personajes solución, que ponen punto final a la intriga al volverla a la normalidad previa o inicial, escapan en parte de la morfología nexual, por cuanto su papel es activo. De todas maneras, actúan no tanto dentro del proceso narrativo como en la intersección de su apogeo y el comienzo de su fin, por lo que se establece un paralelismo con la presentación. (Véase el esquema de la página siguiente).

El personaje solución no siempre está motivado: no sabíamos, por ejemplo, que un espectador había ido a buscar el texto de la obra en El desafío de la Vicenta, ni siempre se nos explica cómo la justicia ha sabido la pelea, cuando ésta no supone necesariamente alboroto. La solución se alcanza o bien porque interviene algún representante de la justicia o bien porque «interviene», cuando la transgresión no ha sido intensificada por la pelea, una reflexión moral tras el escarmiento.

VIII. El pensamiento ilustrado y el sainete: «El alcalde proyectista», de Luciano Francisco Comella

Contra el peso de las burlas a don Eleuterio con que Leandro Fernández de Moratín nos legó una tan deforme imagen, cumple ya, y una vez más, a la historiografía literaria leer sin prejuicios la obra, tan llena de éxitos y prolífica, de Luciano Francisco Comella (1751-1812)³³⁸. Aunque sólo sea porque, además de escritor del género heroico satirizado en La comedia nueva, fue autor de comedias «lastimosas» y hasta de tragedias, melólogos, melodramas, óperas, loas, sainetes y fines de fiesta. También consiguió convertirse en el más celebrado tonadillero de fines del siglo XVIII, lo que parece justo al principal estudioso del tema³³⁹, y lo que pudo ser -al lado del éxito de sus comedias calificadas como «góticas» y «detestables» por don Leandro- la causa primera de la inquina del menor de los Moratines³⁴⁰. Con La derrota de los pedantes (1789) empezaba, pues, una rivalidad entre dos escritores que escribían con muy distinta ambición estética, aunque fuera precisamente el catalán, triunfador en los escenarios, el que muriera en la más absoluta indigencia. Ambos, por el contrario y en una nueva paradoja, guardaban ideológicamente bastantes semejanzas: para entrar en el campo del teatro breve, compárese el sainete Los hidalgos chasqueados, de Comella, con la mentalidad ilustrada que pone de manifiesto El sí de las niñas; sobre el amor y sobre la elección de marido, leemos en aquél la crítica al padre que quiere «sólo/ de la nobleza llevado/ sacrificar tu hermosura», para concluir:

«JACINTO[...] que á un amor licito siempre
el cielo le da su amparo»³⁴¹

Mientras tanto, *Los hidalgos chasqueados* ha puesto en solfa las ínfulas linajudas de un caballero vizcaíno y de otro asturiano, en la línea ya tradicional de la crítica a la pretendida nobleza de los montañeses. Recuérdense el conde de Los caballeros desairados, el marqués de La maja resuelta, o don Marcos, «el Cupido de Antequera», de *Los jugadores*, de Juan Ignacio González del Castillo³⁴². Recuérdense, para conectarlo más claramente con el pensamiento ilustrado liberal, los pareceres de Meléndez Valdés y Jovellanos, Blanco White y Álvarez de Cienfuegos, o la definición de nobleza de Cadalso, amigo de Luciano Comella: «Nobleza hereditaria es la vanidad que yo fundo en que, ochocientos años antes de mi nacimiento, muriese uno que se llamó como yo me llamo, y fue hombre de provecho, aunque yo sea inútil para todo»³⁴³.

Por anecdótica que sea, tal conexión del entremés con el pensamiento ilustrado resulta importante, pues atestigua la ideología liberal de Comella, de acuerdo con algunas de sus comedias -género en que los tópicos heredados y el diktat del público enturbian también fácilmente las opiniones del autor-, y sobre todo al amparo de sus colaboraciones en el *Diario de las Musas* (1790-1791)³⁴⁴. Por ejemplo, la fuerza del amor contra la autoridad paterna en *Los hidalgos chasqueados*, salvando las distancias del sainete a la comedia, puede relacionarse con *La Jacoba*, cuya protagonista, «casada» con el conde de Esterén pero enamorada de Tolmín, es comparable asimismo con la Isabel de *El viejo y la niña*³⁴⁵; lamentablemente, la escandalosa condición de casada de la protagonista, por mucho que no se hubiera consumado el matrimonio, se convierte en un listón demasiado alto para el autor en el desarrollo y especialmente en el final de la obra.

Por ejemplo, la defensa del despotismo ilustrado y la política de Carlos III, en la comedia heroica *Luis XIV el Grande* (1789) y en las tres partes de *Federico II* (1789, 1790 y 1792). Por ejemplo, *El duque y la duquesa* (1791, con «The social awareness of Isidoro and the Duke» y «the bald propaganda of the songs of the Duke's democratic fruit-pickers»:

«DÚO El trabajo dirigido
al bien común del estado,
debe ser más fomentado
que cualquiera otra labor.

CORO Fomentada la aplicación
es el alma de la nación».

(Acto III)³⁴⁶

A favor de la condición ilustrada de Comella podríamos también citar *El*

buen labrador, contra los hidalgos que descuidan sus tierras y sus habitantes, y con ella algún vínculo guarda el sainete *El alcalde proyectista*, en su elogio del campo bien cuidado y labrado. Se trata de las mismas ideas que sustentan *El Censor*, *Jovellanos*, *Olavide*, *Campomanes* o *Floridablanca*, y que la política gubernamental intenta llevar a término: «como problema fundamental [de la Ilustración], la racionalización de la infraestructura artesanal y agraria, dentro de los sistemas de estratificación y valoración sociales característicos de la sociedad estamental»³⁴⁷. Los menestrales, en 1784, de Cándido María Trigueros, ofrece el mismo rechazo de la nobleza improductiva y favorece el fomento de las artes útiles; el paralelismo que los ilustrados establecían entre artesanos y campesinos era total.

Por la doble marginación del autor y del género, *El alcalde proyectista* ha merecido muy escasos comentarios críticos y, sin embargo, presenta una gran utilidad para discernir hasta qué punto la codificación architextual del discurso entremesil permite la expresión de las ideas propias de los saineteros. En realidad, creo que *El alcalde proyectista* es una pieza clave, porque recoge, en las figuras opuestas de sus dos protagonistas, un tipo secular de nuestro teatro menor, desarrollándolo en el caso del juicioso tío Pichano más allá de la tradicional y ridiculizadora deformación de las autoridades lugareñas; porque, en segundo lugar, repasa y juzga los nuevos tipos que el sainete ha incorporado (el petimetre, la petimetra, el peluquero, la modista, un abate erudito a la violeta); y porque, en tercer lugar, muestra los principales intereses de la práctica política ilustrada, naturalmente desde el tratamiento característico del género.

Por eso, la breve sintaxis dramático-narrativa de esta pieza combina un inicial contrapunto de pareceres, con explicación y presentación de la segunda parte, en que no sólo se yuxtaponen, por orden de llegada, los nuevos tipos satirizados de la incipiente burguesía, sino que se relacionan entre sí para intensificar la crítica negativa de sus procederes. Para recalcar la relativa complejidad de la composición, quizá valga la pena tener presente la sintaxis meramente copulativa de *El juez de los divorcios* o *La elección de los alcaldes de Daganzo*, de Cervantes. Por eso también, lleva más razón el tantas veces citado Mario di Pinto que Pedro Álvarez de Miranda, los dos últimos críticos que se han referido al sainete de Luciano Comella. El profesor italiano encuentra, en *El alcalde proyectista*, la «atenta lectura de las obras de Cadalso, cuyos influjos se notan en la temática ilustrada esparcida por todo su teatro»³⁴⁸. El lexicólogo español asevera que «la obrita no puede ser más burda: un alcalde que quiere modernizar a sus lugareños concibe el proyecto de traer al pueblo como maestros a un petimetre, una petimetra, una 'cantarina', un abate o erudito a la violeta, una modista y un peluquero. [...] Como era de esperar, los resultados de la gestión de este alcalde que espera ver pronto a su pueblo 'muy civilizado' son desastrosos, aunque todo termina en amable reconvencción. [...] La demagógica mistificación no podía llegar más lejos»³⁴⁹.

De gran utilidad, sin embargo, resulta el trabajo de Álvarez de Miranda para entender el concepto de «proyectista» y la carga peyorativa que fue acumulando a lo largo del siglo XVIII, a pesar de excepciones como el

Apéndice a la educación popular (1775), de Pedro Rodríguez de Campomanes, o el parecer de Manuel Rubín de Celis: «Nadie me podrá negar que debemos todas las mudanzas en las artes, ciencias y gobierno de los Estados a esta casta de hombres superiores que, saliendo de los caminos trillados, nos enseñaron otros nuevos, empleando todos los medios necesarios para ponernos en ellos; en una palabra, a proyectistas»³⁵⁰. Predomina el tratamiento satírico de la figura, ocupada en proyectos «absurdos o quiméricos», según El Pensador de Clavijo y Fajardo, ya en 1762, o dotada de una «fantasía desarreglada», según D. J. P. [Don Juan Pons Izquierdo], en el número 287 (1789) de El Correo de Madrid, periódico que la zahiere en varias ocasiones.

Sustituyendo el término «arbitrista», substituido por el concepto de «economista», «proyectista» remite de alguna manera al «reformador» ilustrado, y así hay que entender el título del sainete de Comella, pues no en balde aparece en alguna copia manuscrita como El alcalde proyectista o reformador³⁵¹. Desde luego, el punto de vista ilustrado de Cadalso -que publicó en El Correo de Madrid sus Cartas marruecas a partir de 1789- está en cierta medida presente en la breve pieza de Comella; Nuño, incapaz de mirar a un proyectista «sin llorar o reír, conforme la disposición de humores en que se hallaba», concluye: «Lo malo es que la gente, desazonada con tanto proyecto frívolo, se preocupa contra las innovaciones útiles y que éstas, admitidas con repugnancia, no surten los buenos efectos que producirían si hallasen los ánimos más sosegados»³⁵². Se consigue así una crítica nada tradicionalista, al no desdeñar la voluntad de cambio que persiguen los buenos proyectistas.

La plural condición del sainete El alcalde proyectista ofrece, según hemos señalado, gran interés porque ayuda a comprender muchos de los elementos constitutivos del género y las posibilidades de formalización de ideas personales por parte de los entremesistas. Sean tradicionales, sean fruto de la innovación de Ramón de la Cruz, sean propios de Comella, los ingredientes «ideológicos» de la pieza reflejarán, por tanto, la continuidad -auspiciada por su función cómica, su brevedad, su sencillez compositiva, su público, su falta de ambición estética...-, a la vez que pondrán de relieve tanto las nuevas maneras de estar (y hasta de ser) a causa de los cambios sociales, en un plano general, como la mentalidad, en un grado mayor o menor, de quien lo escribe, en un plano particular aunque de muy difícil singularización.

En la órbita de la crítica tradicional, muy probablemente por las necesidades de una comicidad que se basa casi siempre en la superioridad del espectador sobre los personajes, El alcalde proyectista repite inicialmente, como punto de partida, la dicotomía entre ciudad y campo, con aparente victoria de aquélla y con el apoyo lingüístico de asimilación, epéntesis y trueque³⁵³:

«ALCALDE SEGUNDO[...] En quatro dias espero
verle muy civilizado,
como Madril; sobre que
se me ha metido en los cascos
hacelle Corte: antes de irse
mi compañero á los baños,

tan aquel estaba todo,
que no había cristiano
que le viese. Las mugeres,
todas en su casa hilando;
los hombres, allá metidos
en las viñas y sembrados;
de manera que no habia
en denguno el menor trato,
ni suciedad.

ALGUACILSociedad
diréis.

(p. 2a.)

Es obvio, via negationis, que se alaba la tarea del alcalde primero, que fomenta el trabajo de los aldeanos, y se critica el ocio inútil de la capital, por lo cual el tópico tratamiento caricaturesco de la dicotomía entre ciudad y lugar supone la inversión -la subversión- de la expectativa lectora o la del público espectador. El eje de la normalidad muy pronto quedará representado por el alcalde primero y por el maestro de escuela -lo que es harto revelador-, hombres sensatos que no incurren en vulgarismos expresivos, frente a la explícita condición de «mentecato» del alcalde segundo, el tío Marcos, nombre que con frecuencia tiene en los sainetes connotaciones despectivas. Y aunque el maestro sea también gracioso por su forma de expresarse, tan repetitiva y paralelística, no quedan dudas sobre el pensamiento que se apoya: son recriminadas la holganza «en un día de trabajo» y la violencia, del mismo modo que, a la postre, resulta premiado el proyecto de iluminar la aldea (como se había hecho en Madrid):

«ALCALDE SEGUNDO Si en esto
os parece que yo he errado,
veremos si acertaré
con lo que estoy proyectando:
voy á iluminar el pueblo.

ALCALDE PRIMERO Si hay los fondos necesarios,
útil será».

(p. 4a.)

Según se sabe, «útil» es uno de los adjetivos clave en la teoría y la práctica ilustradas. Y con el fomento de las artes útiles agrarias, domésticas (y artesanas), y con la reforma agraria, el sainete de Comella defiende también la higiene («después voy á asearle de arriba abaxo») y la educación («voy á llenarles de escuelas»), ambas preocupaciones básicas para el hombre ilustrado; recuérdense, entre otras de sus obras, los Diarios de Jovellanos. El «bien» del pueblo resulta apoyado por el propio tío Marcos, con lo que el mensaje de Comella, formalizado mediante la vieja tipificación del alcalde payo, utiliza un doble camino, es redundante sin caer en la repetición.

Cabe reparar en que son el cirujano, Eustasio, y un boticario de Madrid, el cual firma como don Ventura Píldoras, quienes se han encargado de ir a buscar los maestros de modernidad, porque ello supone su desconsideración ab initio. Presentada en esa segunda parte del sainete la puesta al día del pueblo como una forma de inútil, ocioso consumo de moda y no como trabajo, iluminación, higiene, enseñanza, o incluso medicina -pues Comella había salvado la negativa caricaturización tradicional de sus profesionales en versos anteriores-, la crítica va a subir en acidez. El petimetre y su entorno recibirán el general varapalo: el representante de la incipiente clase media fue acogido con insólita unanimidad por los sainetes de la segunda mitad del siglo XVIII, la prensa liberal y conservadora, y los tratados de los moralistas. El nuevo currutaco, en palabras de González Troyano³⁵⁴, «no despertó ningún entusiasmo ni entre la nobleza, secularmente opuesta a todo lo que significase prosperar a través del comercio, ni mucho menos entre el pueblo». Los ilustrados van a combatirlo desde sus ideas de utilidad productiva, pero también en la estela del erasmismo del XVI: Luis Vives había sido «exhumado por Mayans. Su armazón dieciochesca -crítica al lujo, el gasto de los fondos públicos para adornos que solo nobles y ociosos ricos disfrutaban- tiene rasgos en común con las quejas de los arbitristas y repúblicos anteriores, revitalizados por entonces», de acuerdo con Iris M. Zavala³⁵⁵. Como el de tantos sainetes, el final de El alcalde proyectista intensificará el plebeyismo: la alegre invitación a fumar tabaco y a bailar el bolero -frente al minuet o la contradanza, por ejemplo-. Sin embargo, cabe notar que, en la mencionada copia manuscrita de 1796, los dos últimos versos manifiestan muy a las claras, en lugar de la usual *captatio benevolentiae*, una intencionalidad didáctica:

«TODOS Puede ser que encuentren vicios
bien reprendidos los Sabios».

Y poco antes, se alude al bolero, con términos totalmente popularistas:

«GARRIDO Que es bolero.

BOLERA[...] el volero es una cosa
que se enseña los muchachos
en lugar de la Doctrina
en los Pueblos ilustrados»

(La presencia de la pareja de bailarines se explica por la costumbre de reemplazar a los graciosos en las postrimerías de la obra, por actores más hábiles en la danza). Para aplauso del público humilde, la defensa de los bailes populares y de la cultura popular había sido notable ya más arriba, cuando la misma petimetra explica de qué sirve el bolero:

«De adornar las Petimetas
de darlas mayores grados
de veldad; de darlas brio
en las acciones y brazos
para Conquistar; y en fin
de darlas agrados tantos
que la que vaila el bolero
coge muebles a dos manos»³⁵⁶.

Mientras la «cantarina» cantaba un rondó (p. 6b), el alcalde segundo se había dormido, y no parece raro pensar que el tonadillero Luciano Francisco Comella debía coincidir con los mosqueteros y la cazuela en esta aprobación de los bailes populares. Puede también rastrearse alguna presencia autobiográfica en la crítica al abate, erudito a la violeta al modo que satirizó Cadalso o asno erudito, si se nos permite recurrir a la fábula de Juan Pablo Forner:

«ABATEY de los mas afamados:
si vierais como critico
una comedia: me encaxo
el primer dia en el sitio
mas decente del teatro;
y así que se abre, me pongo
á escuchar con gran cuidado
la primera escena. Luego
veo á Silvia en cierto palco
con el anteojito; subo,
le hago el amor un rato,
trato de literatura,
y de adonde se ha mudado
la fulana, y la mengana,
que va por la noche al Prado.

A este tiempo la comedia
casi se va rematando;
baxo á mi asiento; se acaba;
digo que es absurdo craso
toda ella; me lo creen,
y paso por literato».

(pp. 6b y 7a)

Las alusiones contextuales podrían explicar asimismo la presencia de una «cantarina» entre los maestros que han de modernizar el pueblo: tras un período de letargo, algo más de dos años antes de haberse escrito *El alcalde proyectista*, en la temporada de 1787-1788, se habían reanudado las funciones de ópera en Madrid, por lo que el personaje italiano simbolizaba la modernidad de la ciudad. Sus italianismos acompañan los galicismos del peluquero y la modista, completando una práctica muy frecuente en la comicidad lingüística de los sainetes, relacionable con cierto misoneísmo y aun xenofobia, o, mejor dicho, con el rechazo del nuevo lujo y las nuevas costumbres.

Por su parte, la condena de petimetra y petimetre sigue los esquemas también conocidos: como en *Las petimetras ridículas* o *El espejo de la moda*, de Ramón de la Cruz, Comella se burla de las pretensiones de los provincianos, pero sobre todo del amaneramiento de los pisaverdes, la inmoralidad de las que aceptan cortejo y viven en una perpetua exhibición, y la estrafalaria indumentaria de todos los parvenus. Las madamas son objeto de un menosprecio más profundo que los petimetres, pues en éstos se subraya lo ridículo del vestir y en aquéllas sus malas costumbres, especialmente la aceptación de cortejo, la condición caprichosa y consumista, y la falta de discreción y decoro. «Aquellas necesidades que creaba el culto al buen gusto eran motejadas por los antiguos de extravagancias», en palabras de Martín Gaité³⁵⁷, pero la mujer no gozaba de mejor predicamento entre los ilustrados, de leer sus tragedias o de volver al amigo de Comella, el autor de las *Cartas marruecas*: «Examina la historia de todos los pueblos, y sacarás que toda nación se ha establecido por la austeridad de costumbres. En este estado de fuerza se ha aumentado, de este aumento ha venido la abundancia, de esta abundancia se ha producido el lujo, de este lujo se ha seguido afeminación, de esta afeminación ha nacido la flaqueza, de la flaqueza ha dimanado su ruina»³⁵⁸.

A tenor de lo que hemos ido observando, Luciano Francisco Comella ha empleado en *El alcalde proyectista*, por convicción y por el deseo de su público, algunos elementos del código y la tipología entremesil (el alcalde, el final plebeyista...), ingredientes de procedencia social coetánea (la crítica a petimetres, peluquero, modista y abate erudito), referencias contextuales (la «cantarina») y autobiográficas (la puya a los «literatos», el elogio de la música teatral popular), ha utilizado la

vieja formalización para contenidos ilustrados (la composición, la caricaturización del alcalde segundo), y sin detrimento de la necesaria condición cómica del género ha defendido principios ilustrados (el alcalde primero y el maestro de escuela; fomento del trabajo agrícola y doméstico, de la higiene, la enseñanza, el orden, la iluminación...). Además, el análisis del sainete de Comella se beneficia sobremanera de la comparación con el que lo originara, *La civilización* (1763), de Ramón de la Cruz: así podemos, a partir de sus semejanzas y diferencias, subrayar las novedades personales que presenta el segundo respecto al primero.

En *La civilización*, existe también la dicotomía entre ciudad y campo:

«AYALA[...] Decidme: Si hay quien se atreva
á decir en sus bigotes
á una corte tan excelsa
como Madrid (que es tesoro
del respeto y la grandeza)
que aún está en paños menores
de educación y de ciencias,
¿qué no diría si viese
mis estados?»359

Con todo, no hay que desdeñar cierto menosprecio de corte y alabanza de aldea bastante común entre los neoclásicos ilustrados, Jovellanos, Meléndez Valdés, o el propio Leandro Fernández de Moratín, que se expresa desde la sensatez de don Pedro en *El barón*:

«DON PEDRO[...] Llamar cultura á la infame
Depravación cortesana»360.

Por su lado, Comella estaba totalmente convencido de las excelencias del bon sauvage, según manifiesta en *El abuelo y la nieta* (1792) y en la propia *La Jacoba*361. Conservadores e ilustrados coincidían en que las mujeres pueblerinas solían ser más discretas y eran más adecuadas para un buen matrimonio que las de ciudad.

Sea como sea, el cambio de perspectiva entre *La civilización* y *El alcalde proyectista* revela las diferencias de mentalidad entre Ramón de la Cruz y Comella. Aquél pone en el amo el deseo de civilizar a los habitantes de sus tierras, mientras que éste lo «populariza» y lo generaliza. Aquél se vale para mencionar los proyectos de un ridículo abate, y sus propuestas son disparatadas en comparación con las del alcalde segundo, con el que -cabe resaltarlo- el público simpatizará: la creación de tiendas, quince o veinte periódicos, una botillería señalan el consumismo del personaje de Ramón de la Cruz, en las antípodas reformadoras por que se aboga en *El alcalde proyectista*. Con todo, es muy similar -aunque excede en el énfasis

de lo conservador Ramón de la Cruz- la desaprobación del consumo en la aldea, lo que no deja de ser interpretable como defensa absoluta de lo establecido y de las diferencias sociales:

«PACA La que aquí no tiene llena
su arca de rollos se tiene
por la más inútil hembra
del mundo; pues los maridos
todo el día se revientan
en su trabajo, es razón
que la mujer como pueda
le ayude en aquello poco
que producen sus tareas.

ROSA Póngase de pedrerías,
paños y ropas de seda.

FELIPE No será siendo yo alcalde.
En un lugar aquí cerca,
que estaba rico ha seis años,
trajo un vestido de tela
un hidalgo á su mujer;
y estuvieron todas muertas
de envidia hasta que las unas
vendieron desde la era
los granos para comprarle;
otras, parte de la hacienda;
y las demás lo sacaron
de fiado»

(pp. 99b. y 100a.)

Según se colige, se trata de una paya, Paca, y de una petimetra, Rosa.

El personaje enlace es, en el autor del Manolo, un abogado, tipo tradicional y tan poco estimado como el cirujano de la pieza de Comella, y los representantes de las «leyes nuevas de civilidad», junto al «pulido» abate, unos petimetres, censurados por la costumbre del cortejo, la manera de vestir y la poca virtud de las damas.

«Civilidad» es un concepto que no emplea Luciano Francisco Comella, y que, en el sainete de Ramón de la Cruz, no únicamente por su título, recibe un esclarecedor sentido despectivo. A la luz de sendas comunicaciones de José Antonio Maravall³⁶² y José Escobar³⁶³, Iris M. Zavala acierta a ver «el juicio hostil y la burla ante las novedades críticas» de La civilización, frente a los autores que apuestan por la civilidad, la modernidad -el

término empleado por Comella- y la ilustración³⁶⁴. No sé hasta qué punto me atrevo demasiado si definiendo que El alcalde proyectista es la respuesta ilustrada al conservador sainete de Ramón de la Cruz, la oposición a las conclusiones con que el marqués (interpretado por el célebre gracioso Miguel de Ayala) y los lugareños cierran La civilización:

«AYALAVasallos míos, perdón;
conozco mi inadvertencia
y que la civilidad
pretendida es la funesta
causa de la ociosidad,
escándalo y decadencia
de los pueblos.

TODOSy los demás vayan fuera!»

(p. 100b)

Sea verdad o no esta interpretación, no dejará de ser cierto el giro de ciento ochenta grados con que Luciano Francisco Comella ha sabido variar el rumbo ideológico del sainete que le sirviera de punto de partida. Apoyándose en algunas de sus obras largas de finales de siglo (El negro sensible, El hombre singular o Isabel Primera de Rusia y El duque y la duquesa), Fernando Huerta ha llegado a una conclusión coincidente: «La estrecha vinculación de gran parte de la obra comellana a la ideología de la Ilustración y la sensibilidad demostrada por su autor hacia los problemas de la cambiante sociedad de la época son quizá los aspectos que más han sufrido con este largo período de injusto olvido»³⁶⁵. En suma, El alcalde proyectista demuestra que un sainetero es capaz de orientar, desde sus propias convicciones, un género que, asimismo, se muestra tan fiel a la herencia architextual como tan permeable a las circunstancias sociales coetáneas.

Bibliografía general

En favor de la brevedad, no incluyo las obras citadas de utilidad exclusivamente metodológica, para las cuales remito a las notas.

Ediciones y manuscritos

Alcalá Galiano, Antonio, Recuerdos de un anciano, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.

———. Obras escogidas (pres. Jorge Campos), B. A. E., LXXXIII y LXXXIV,

- Madrid, Atlas, 1955.
- Bergman, Hannah E., ed., *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1970.
- Blanco White José María, *Cartas de España*, Madrid, Alianza, 1972.
- . *Obra inglesa*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Cadalso, José, *Cartas marruecas. Noches lúgubres* (ed. Joaquín Arce), Madrid, Cátedra, 1988.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Entremeses, jácaras y mojigangas* (ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera), Madrid, Castalia, 1983.
- Capmany, Antonio de, *Centinela contra franceses* (ed. de Françoise Etiènvre), Londres, Tamesis Books, 1988.
- Censor (1781-1787)*, El (pról. de José F. Montesinos; ed. de Elsa García Pandevenes), Barcelona, Labor, 1972.
- Cervantes, Miguel de, *Entremeses* (ed. de Eugenio Asensio), Madrid, Castalia, 1971.
- Comella, Luciano Francisco, *El alcalde proyectista. Sainete nuevo*, s./l. y s./a. (Dos ejemplares y cinco manuscritos, uno con licencia de 1790, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid; desde ahora, BHM).
- . *El alcalde proyectista*, Valencia, Impr. de Estévan, 1816. (En el Institut de Teatre de Barcelona; desde ahora, ITB).
- . *El alcalde proiectista. Sainete*, ms. para D. Ramón Pérez, en La Coruña a 7 de febrero de 1796. (ITB).
- . *La ama de gobierno. Sainete*, ms. de 1799. (BHM).
- . *La astucia burlada. Sainete* ms. de 1794. (BHM).
- . *La burla de las modas. Sainete* ms. de 1799. (BHM).
- . *La burla graciosa. Sainete* ms. de 1799. (BHM).
- . *Los celos aparentes. Sainete* ms. de 1793. (BHM).
- . *El engaño desengaño. Sainete* ms. de 1792. (BHM).
- . *Los hidalgos chasqueados. Ms. para Ramón Pérez*, s./d. (ITB).
- . *El hijo reconocido*. Madrid, Libr. de González, s./d. [1799].
- . *La Jacoba* (ed. Mario de Pinto), Abano Terme, Piován, 1990.
- . *La locura de las modas. Sainete* ms. de 1792. (BHM).
- . *El menestral sofocado. Sainete* ms. de 1798. (BHM).
- . *Las pelucas de las damas. Sainete* ms. de 1799. (BHM).
- . *El petimetre en la aldea. Sainete* ms. de 1781. (BHM).
- . *La razón todo lo vence [o El duque y la duquesa]*. Ms. con censura de agosto de 1791. (BHM).
- . *La vieja enamorada. Sainete* ms. de 1793. (BHM).
- Coplas de seguidillas y tiranas jocosas, malagueñas y polos*, Sevilla, 1807.
- Cotarelo y Mori, Emilio, ed., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, N. B. A. E. 17 y 18, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911.
- Cruz Ramón de la, *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. ...*, entre los Arcades Larisio, Madrid, Imprenta Real, 1786-1791, 10 vols.
- . *Colección de los sainetes tanto impresos como inéditos de...* (discurso preliminar de Agustín Durán), Madrid, Impr. de Yenes, 1843,

2 vols.

———. Sainetes (pról. de J. Felú y Codina), Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras», 1882, 2 vols.

———. Sainetes inéditos, Madrid, Impr. Municipal, 1900.

———. Sainetes en su mayoría inéditos (ed. Emilio Cotarelo y Mori), N. B. A. E. 23 y 26, Madrid, Bailly-Bailliére, 1915 y 1928.

———. Sainetes (ed. José M^a Castro y Calvo), Zaragoza, Ebro, 19706.

———. Doce sainetes (ed. José-Francisco Gatti), Barcelona, Labor, 1972.

———. Tres obras inéditas de... (ed. Edward W. Coughlin), Barcelona, Puvill, 1979.

———. Sainetes (ed. Mireille Coulon), Madrid, Taurus, 1985.

———. Sainetes (ed. John Dowling), Madrid, Castalia, 1986.

———. Ten United Works by... (ed. E. V. Coughlin), Valencia, Albatros-Hispanófila, 1987.

———. Sainetes (ed. F. Lafarga), Madrid, Cátedra, 1990.

Cueto, Leopoldo Augusto de, ed., Poetas líricos del siglo XVIII, Madrid, B. A. E. LXIII, 1952, t. II.

Diario de los literatos de España (introd. de Jesús M. Ruiz Vaintemilla), Barcelona, Puvill, 1987, 7 vols. (Ed. facsímil de la de Madrid, 1737-1742).

Elorza, Antonio, ed., «Pan y toros» y otros papeles sediciosos de finales del siglo XVIII, Madrid, Ayuso, 1971.

Entremés de Francisco que tienes, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés de Tembleque, Madrid, Librería Quiroga, s./d.

Entremés de Trullo, Madrid, Librería Quiroga, s./d.

Entremés del batán. Barcelona, Impr. Juan Centené, s./d.

Entremés del desafío de Juan Rana, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés del mico, s./i. y s./d.

Entremés del mochuelo, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés del órgano, y el mágico. Primera parte, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés del órgano y el mágico. Segunda parte, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés del retrato de Juan Rana, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés de la fantasma, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés de la franchota, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés de la manta, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés de la mojjanga de la almoneda, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés de la morcilla, Madrid, Librería Quiroga, 1792.

Entremés de las conclusiones, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés de los buñuelos, Barcelona, Matheo Barceló, s./d.

Entremés de los gigantones, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés de los quatro galanes, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés de quien masca hai, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés de Zancajo, y Chinela, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Entremés del alcalde Pedro Cucho, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Estébanez Calderón, Serafín, Obras completas (ed. Jorge Campos), B. A. E., LVII y LVIII, Madrid, Atlas, 1955.

Fernández de Moratín, Nicolás y Leandro, Obras, B. A. E. II, Madrid,

- Atlas, 1944.
- Forner, Juan Pablo, Exequias de la lengua castellana (pról. de Rafael Seco), Madrid-Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, s./d.
- Foulché-Delbosc, ed., «Séguedilles anciennes», R. H., VIII (1901), pp. 309-331.
- González del Castillo, Juan Ignacio, Sainetes de... Con un discurso preliminar sobre este género de composiciones por Adolfo de Castro, Cádiz, 1845-1846, 4 vols.
- . Obras completas (ed. Leopoldo Cano), Madrid, Sucesores de Hernando, 1914, 3 vols.
- . El aprendiz de torero, La boda del Mundo Nuevo, La casa de vecindad, segunda parte, y El desafío de la Vicenta (ed. Josep Maria Sala Valldaura), en Estudios Escénicos, 19 (abril 1975), pp. 117-183.
- . El café de Cádiz y otros sainetes (ed. Carmen Bravo Villasante), Madrid, EMESA, 1977.
- . Glauco. Égloga piscatoria (ed. Josep Maria Sala Valldaura), Anuario de Filología, 3 (1977). pp. 343-360.
- . Hannibal. Melólogo (ed. de Josep Maria Sala Valldaura), Anuari de Filologia, XIV F 2 (1991), pp. 49-76.
- Iriarte, Tomás de, Los literatos en Cuaresma (con La librería y Fábulas), Madrid-Barcelona-Buenos Aires, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones s./d.3
- Jérica y Corta, Pablo de, Cuentos jocosos en diferentes versos castellanos (ed. E. Gutiérrez Díaz-Bernardo), Vitoria, Diputación Foral de Álava - Servicio de Publicaciones, 1987.
- Jovellanos, Gaspar Melchor de, «Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España», en Obras escogidas (ed. Ángel del Río), Madrid, Espasa-Calpe, 1965, tomos I y II.
- . Diarios, Madrid, Alianza, 1967.
- . Escritos literarios (ed. J. M. Caso González), Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- Juliá Martínez, E., ed., Piezas teatrales cortas, Madrid, I. Antonio de Nebrija - C. S. I. C., 1944.
- Lázaro Carreter, Fernando, ed., Teatro medieval, Madrid, Castalia, 1965.
- Luzán, Ignacio de, La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies (ed. de Russell P. Sebold), Barcelona, Labor, 1977.
- Marchena, Abate, Obra en prosa (pról. y n. de Fernando Díaz-Plaja), Madrid, Alianza, 1985.
- Meléndez Valdés, Juan, Poesías (ed. Emilio Palacios), Barcelona, Alhambra, 1979.
- Mesonero Romanos, Ramón de, Obras completas (ed. Carlos Seco Serrano), B. A. E., CC-CCIII, Madrid, Atlas, 1967.
- Moncín, Luis, El celoso burlado. Ms. original firmado. Madrid, 1793. (ITB).
- . La inocente culpada. Ms. firmado de 1793. (ITB).
- Montiano y Luyando, Agustín de, Discurso II sobre las Tragedias

Españolas, en Ataúplho, Madrid, Impr. del Mercurio, por Joseph de Orga, 1753.

Moratín, Leandro Fernández de, Comedias originales, Madrid, Impr. Aguado, 1830.

Moratín, Nicolás y Leandro Fernández de, Obras, B. A. E., II, Madrid, Atlas, 1944.

Moreto, Agustín, Entremés de Mariquita, [Madrid,] Librería de Quiroga, 1793.

Quiñones de Benavente, Luis, Entremeses (ed. de Christian Andrés), Madrid, Cátedra, 1991.

Rueda, Lope de, Comedia Eufemia. Comedia Armelina. El deleitoso (Siete Pasos) (ed. de José Moreno Villa), Madrid, Espasa-Calpe, 19756.

Samaniego, Félix María, El jardín de Venus y otros jardines de verde hierba, Madrid, Siro, 1976.

Saynete: El alcalde de Cabrilla. Ms. (ITB).

Amo y criado en la casa de los vinos generosos. Ms. (ITB).

La burla del pintor ciego. Madrid, Libr. Quiroga, 1800.

El caballero de Sigüenza, Don Patricio Lucas, Barcelona, Ofic. de Juan Fco. Piferrer, s./d.

El casero burlado. Barcelona, Of. de Juan Fco. Piferrer, s./d.

El caudal del Estudiante, s./i. y s./d.

El chasco del sillero, y segunda parte del Día de Lotería, Madrid, Libr. Quiroga, 1792.

La disputa del teatro. Ms. de mayo de 1776. (BHM).

El extremeño en Madrid (El pleyto del extremeño ó El abogado fingido), Madrid, Libr. Quiroga, 1791.

El famoso Traga-Aldabas ó el tiñoso sentenciado á azotes. Monólogo, s./i. y s./d. (BIT).

La función lugareña o Doña Inés de Castro, s./i. y s./d. (BHM).

Juanito y Juanita, Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

El page pedigüeño, Madrid, Libr. Quiroga, 1791.

Los síes del Mayordomo don Ciriteca. Barcelona, Of. de Juan Fco. Piferrer, s./d.

El tío Conejo metiendo la cara en barro o Los gitanos de Cádiz. Ms. copiado en 1843. (BIT).

El tío Chivarro, Madrid, Libr. Quiroga, 1792.

Sempere y Guarinos, Juan, Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III, Madrid, Gredos, 1969, 3 vols. (Ed. facsímil de la de Madrid, Imprenta Real, 1785-1789, 6 vols).

Serrà Campins, Antoni, ed., Entremesos mallorquins del segle XVIII, Barcelona, Edicions 62, 1971.

Surtz, Ronald E., ed., Teatro medieval castellano, Madrid, Taurus, 1983.

Torres Villaroel, Diego de, Sainetes (ed. J. Hesse), Madrid, Taurus, 1969.

Zamácola, Juan Antonio («Don Preciso»), El libro de Moda en la feria, que contiene un ensayo de la historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo Cuño, y los Elementos o primeras nociones de la ciencia Currutaca: Escrita por un filósofo currutaco, Madrid, 1794.

Estudios

- Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, t. III.
- Aguilar Piñal, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974.
- . «El teatro en el siglo XVIII», en *Historia de la literatura española e hispanoamericana* (coord. Emilio Palacios Fernández), Madrid, Orgaz, 1979, t. IV pp. 127-171.
- . *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, C. S. I. C., varios vols., (en curso de ed).
- Álvarez de Barrientos, Joaquín, «Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español», *Nueva Revista Filología Hispánica*, XXXVIII (1990), pp. 219-245.
- Álvarez de Miranda, Pedro, «Proyecto y proyectistas en el siglo XVIII español», en *La Ilustración española. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Alicante, 1-4 octubre 1985* (ed. A. Alberola y E. La Parra), Alicante, Instituto Juan Gil-Albert Diputación Provincial de Alicante, 1986.
- . *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Anejos B. R. A. E., LI, Madrid, 1992.
- Andioc, Mireille, «Diecinueve sainetes desconocidos de Ramón de la Cruz», *Estudios Escénicos*, 21 (1976), pp. 131-147.
- Andioc René, «Teatro y público en la época de El sí de las niñas», en *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 93-107.
- . *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March/Castalia, 1976.
- . «El teatro en el siglo XVIII», en *Historia de la literatura española* (dir. José M^a Díez Borque), Madrid, Taurus, 1980, t. III pp. 199-290.
- Anes, Gonzalo, «Coyuntura económica e 'Ilustración': Las Sociedades de Amigos del País», *Economía e «Ilustración» en la España del siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1969, pp. 11-41.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965.
- Badel, Pierre-Yves, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, París, Bordas, 1969.
- Bergman, Hannah E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965.
- Bravo Villasante, Carmen, «Un sainetero del siglo XVIII; González del Castillo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 341 (noviembre 1978), pp. 383-393.
- Cabañas, Pilar, «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español* (ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer), Valencia, Universitat de València- Dept. de Filologia Espanyola, 1991, pp. 291-303.
- Caldera, Ermanno, «Il metateatro di Ramón de la Cruz», *Linguistica e letteratura*, II (1976), pp. 81-113.
- . «Il riformismo illuminato nei Sainetes di Ramón de la Cruz», *Letterature*, 1 (1978), pp. 31-50.

- . «Li iperboli di González del Castillo», en *Aspetti e problemi delle Letterature Iberiche. Studi offerti a Franco Meragalli*, Roma, 1981, pp. 79-94.
- Campos, Jorge, *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito, 1969.
- Carnero, Guillermo, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: El matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad de Valencia, 1978.
- Caro Baraja, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Rev. de Occidente, 1969.
- . *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- . «Los majos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 299 (1975), pp. 281-349. Reproducido en *Temas castizos*, Madrid, Istmo, 1980, pp. 15-101.
- Cirot, Georges, «Une des imitations de Molière par Ramón de la Cruz», *Revue de littérature comparée*, III (1923), pp. 422-426.
- Coe, Ada M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, John Hopkins Press, 1935.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Estudios sobre la historia del arte escénico en España. María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la Corte*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos..., 1896.
- . *Estudios sobre la historia del arte escénico en España. II. María del Rosario Fernández, La Tirana, primera dama de los teatros de la Corte*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1897.
- . *Iriarte y su época*, Madrid, Suc. de Rivadeneyra, 1897.
- . *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo crítico y bibliográfico*, Madrid, Impr. J. Perales y Martínez, 1899.
- . *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Impr. José Perales y Martínez, 1902.
- . *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Biblioteca Nacional - Est. Tip. «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1904.
- . *Historia de la zarzuela o sea El drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tip. de Archivos..., 1934.
- Coughlin, Edward, V., «La tertulia de moda. Sainete inédito de Ramón de la Cruz», *Dieciocho*, 2 (1979), pp. 166-188.
- Coulon, Mireille, «El sainete de costumbres teatrales en la época de Ramón de la Cruz», en *Teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio de Madrid, mayo de 1982*, Madrid, C. S. I. C., 1983, pp. 235-249.
- . «De l'intermède 'de figuras' au 'sainete de costumbres'», *CSCT*, 1989, pp. 133-144.
- . «Ramón de la Cruz et le mythe des Amazones», *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), pp. 5-19.
- . *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1993. [Aparecido cuando el presente libro estaba en prensa].
- Chevalier, Maxime, «Un personaje folklórico de la literatura del Siglo de Oro: el estudiante», en *Seis lecciones sobre la España de los siglos de oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981.

- . Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal, Barcelona, Crítica, 1992, esp. pp. 220-242.
- Defourneaux, Marcelin, Pablo de Olavide, el afrancesado, México, Renacimiento, 1965.
- . Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII, Madrid, Tecnos, 1973.
- Demerson, Georges, Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817), Madrid, Taurus, 1971, 2 vols.
- Díaz-Plaja, Fernando, La vida española en el siglo XVIII, Barcelona, Alberto Martín, 1946.
- Domínguez Ortiz, Antonio, Hechos y figuras del siglo XVIII español, Madrid, Siglo XXI, 1973.
- . «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III», *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 177-196, y 3 (1984), pp. 207-235.
- Dowling, John, «Ramón de la Cruz: libretista de zarzuelas», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII (1991), pp. 173 -182.
- Ebersole, Alva, V., Los sainetes de Ramón de la Cruz: nuevo examen, Valencia, Albatros - Hispanófila, 1983.
- Elorza, Antonio, La ideología liberal en la Ilustración española, Madrid, Tecnos, 1970.
- Escobar, José, «'Civilizar', 'civilizado' y 'civilización': una polémica de 1763», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas en Venecia (1980)*, Roma, 1982, I pp. 419-427.
- Fàbregas, Xavier, Aproximació a la història del teatre català modern, Barcelona, Curial, 1972, pp. 53-83 passim.
- . Les formes de diversió de la societat catalana romàntica, Barcelona, Curial, 1975, pp. 122-155.
- . Història del teatre català modern, Barcelona, Millà, 1978, pp. 85-98.
- Falconieri, John V., «Historia de la Commedia dell'Arte en España», *Revista de Literatura*, XI, 21-22 (1957), pp. 3-37, y XII, 23-24 (1957), pp. 69-90.
- Fernández Gómez, Juan F., El sainete en el siglo XVIII: estudio general y catálogo, tesis doctoral. Universidad de Oviedo, septiembre de 1990. Dir.: José M. Caso González. (En prensa).
- Ferreras, Juan Ignacio, «Novela y costumbrismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 242 (febrero 1970), pp. 345-367.
- Filippo, Luigi de, «La sátira del 'bel canto' en el sainete inédito de Ramón de la Cruz El italiano fingido», *Estudios Escénicos*, 10 (1964), pp. 47-101.
- Flechniakoska, Jean-Louis, «Un sainetero olvidado: Juan Ignacio González del Castillo», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, IV (1982), pp. 507-525.
- García Lorenzo, Luciano, «Actitud neoclásica ante la parodia», *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Bolonia, 15-18 de Octubre de 1985, Abano Terme, Piovan, pp. 203-211.
- Gatti, José-Francisco, «Una imitación de Goldoni por Juan Ignacio González del Castillo», *Revista de Filología Hispánica*, V (1943), pp. 158-161.

- . «Sobre las fuentes de los sainetes de Ramón de la Cruz», en *Studia hispánica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos. 1972, I pp. 243-249.
- Glendinning, Nigel, *Historia de la literatura española. IV. El siglo XVIII*, Barcelona, Ariel, 1973.
- Gómez de la Serna, Gaspar, *Goya y su España*, Madrid, Alianza, 1969.
- Gómez Marín, José Antonio, «La reforma agraria y la mentalidad ilustrada», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 229 (1969), pp. 151-161.
- Gómez Moreno, Ángel, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.
- González Ruiz, Nicolás, y Ricardo Gómez de Ortega, «Juan Ignacio González del Castillo y el teatro popular español del siglo XVIII», *Bulletin of Spanish Studies*, I (1924), pp. 135-140.
- . «Juan Ignacio González del Castillo. Catálogo crítico de sus obras completas», *Bulletin of Spanish Studies*, II (1924), pp. 35-50.
- González Troyano, Alberto, «El Cádiz romántico: esbozo para una aproximación bibliográfica», *Gades*, 12 (1984), pp. 97-105.
- . «Teatro y cultura popular en el siglo XVIII», *Draco*, 2 (1990), pp. 193-211.
- Hamilton, Arthur, «Ramón de la Cruz, social reformer», *Romanic Review*, XII (1921), pp. 168-180.
- . «A Study of Spanish manners 1750-1800 from the plays of Ramón de la Cruz», *University of Illinois Studies in Language and Literature*, XI, 2 (agosto 1926), pp. 357-428.
- . «Two Spanish imitations of 'Maître Pathelin'», *Romanic Review*, XXX (1939), pp. 340-344.
- Hannan, D., «Tradition and Originality in the Dramatic Works of Juan Ignacio González del Castillo», *Dissertations Abstracts XXII*, 260, Oregón, 1961.
- Hazard, Paul, *Pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Helman, Edith H., *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970.
- Hermenegildo, Alfredo, «La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano», en Karl Alfred Blüher, ed., *Texte, Kontexte, Strukturen*, Tübingen, Verlag, 1987, pp. 282-295.
- . «Juegos dramáticos de la locura festiva», *Cuadernos de Teatro clásico*, en prensa.
- Herr, Richard, *España y la revolución del siglo XVIII*, Madrid, Aguilar, 1975.
- Huerta, Fernando, «El comediógrafo maltratado: Luciano Comella y la Ilustración», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII, 1 (1991), pp. 183-190.
- Huerta Calvo, Javier, «Cómico y femenino bureo. (Del amor y las mujeres en los entremeses del siglo de Oro)», *Criticón*, 24 (1983), pp. 5-68.
- . «Arlequín español (Entremés y 'commedia dell'arte')», *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 785-797.
- . «Los géneros menores en el teatro del siglo XVII», en José María Díez Borque, dir., *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1984, I pp. 613-622.
- . «De bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro», *Nueva*

- Revista Filología Hispánica, XXXIV (1985), pp. 691-722.
- Jiménez Lozano, José, «La percepción castiza del ilustrado», en *La Ilustración en España y Alemania* (coords. Reyes Mate y Friedrich Niewöhner), Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 139-156.
- Lafarga, Francisco, «Sobre la fuente desconocida de Zara, sainete de Ramón de la Cruz», *Anuario de Filología*, 3 (1977), pp. 361-371.
- . «Ramón de la Cruz y Carmontelle», 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura Central y Comparada*, III (1980), pp. 90-96.
- . *Las traducciones españolas del teatro francés, 1700-1835*, Barcelona, Eds. Universitat de Barcelona, 1983 [Catálogo de impresos] y 1988 [Catálogo de manuscritos].
- . «Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español», *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 5 (1986-1987), pp. 219-230.
- . *Voltaire en Espagne (1734-1835)*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1989.
- Lázaro Carreter, Fernando, «El Arte Nuevo (vv. 64-73) y el término entremés», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 187-201.
- LeGentil, Pierre, *La littérature française du Moyen Age*, París, Libr. Armand Colin, 1972, 4ª ed. rev.
- Lida de Malkiel, María Rosa, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 173-202.
- Lopez, François, «De la comedia al entremés. Apuntes sobre la edición de obras teatrales en el siglo XVIII», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Bolonia, 15-18 de Octubre de 1985, Abano Terme, Piovan, 1988, pp. 239-254.
- López Morales, Humberto, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá, 1968.
- Makowiecka, Gabriela, *Luzán y su «Poética»*, Barcelona, Planeta, 1973.
- Mamczarz, Irène, *Les Intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie*, París, C.N.R.S., 1972.
- Maravall, José Antonio, «La palabra 'civilización' y su sentido en el siglo XVIII», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, 1977, I pp. 79-104.
- . «La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración», en *Estudios dedicados a Juan Peset Aleixandre*, Valencia, Universidad, 1982, pp. 617-642.
- Marco, Joaquín, «El nuevo sentido del campo en la poesía de Meléndez Valdés», *Escritos literarios*, Barcelona, Taber, 1969, pp. 15-26.
- . *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Taurus, 1977, 2 vols.
- Martín Gaité, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972.
- Massanes, Natividad, «Auditorio, pueblo, vulgo: el espectador, en la crítica dramática del siglo XVIII español», *Estudios Escénicos*, 19 (abril 1975), pp. 83-101.
- McClelland, I. L., *Spanish Drama of Pathos 1750-1808*, Liverpool, Liverpool University Press, 1970, 2 vols.

- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Obras completas. Historia de las ideas estéticas en España*, t. VI (Siglo XVIII), Madrid, Artes Gráf. Plus-Ultra, 1923.3
- Milà y Fontanals, Manuel, «Orígenes del teatro catalán», en *Obras completas*, Barcelona, 1895, t. VI.
- Moore, John A., *Ramón de la Cruz*, Nueva York, Twayne, 1972.
- Muñoz, Matilde, *Historia de la zarzuela y el género chico*, Madrid, Tesoro, 1946.
- Newels, Margaret, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1974.
- Ortega y Gasset, José, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Rev. de Occidente, 1930.
- Palacio Atard, Vicente, *Los españoles de la Ilustración*, Madrid, Guadarrama, 1964.
- Palacios Fernández, Emilio, «La descalificación moral del sainete dieciochesco», en *Teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Congreso de Madrid*, mayo de 1982, Madrid, C. S. I. C., 1983, pp. 215-230.
- . «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)» en *Historia del teatro en España*, II. Siglo XVIII. Siglo XIX (dir. José M^a Díez Borque), Madrid, Taurus, 1988, pp. 57-376.
- Par, Alfonso, «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII», *B. R. A. E.*, XVI (1929), pp. 326-345, 492-513 y 594-614.
- Pena Muñoz, Manuel, «El sainete gaditano de Juan I. González del Castillo», *Nueva Revista del Pacífico*, 7-8 (1977), pp. 38-50.
- Pérez Galdós, Benito, «Ramón de la Cruz y su época», en *Obras* (ed. F. C. Saíenz de Robles), Madrid, Aguilar, 1951, t. VI pp. 1453-1478.
- Pérez Teijón, Josefina, *Contribución al estudio lingüístico del siglo XVIII. Los sainetes de Juan Ignacio González del Castillo*, Salamanca, Eds. Universidad de Salamanca, 1985.
- . *Aportaciones al estudio de Literatura popular y burlesca del siglo XVIII. (Léxico y fraseología)*, Salamanca, Eds. Universidad de Salamanca, 1990.
- Pinto, Mario di, «La tesis feminista de Moratín. Una hipótesis de lectura de 'El viejo y la niña'», en *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*. Bolonia, 27-29 de octubre de 1978, Abano Terme, Piovan, 1980, pp. 75-91.
- . «Comella vs. Moratín. Historia de una controversia», en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*. Bolonia, 15-18 de Octubre de 1985, Abano Terme, Piovan, 1988, pp. 141-165.
- . «En defensa de Comella», *Ínsula*, 504 (diciembre 1988), pp. 16-17.
- Ríos, Juan Antonio, «José Concha y la tragedia neoclásica», *II confronto letterario*, II, 3 (mayo 1985), pp. 111-119.
- . *Vicente García de la Huerta (1734-1787)*, Badajoz, Publicaciones de la Excma. Diputación, 1987.
- Ripodas Ardanza, Daisy, *El indiano en el teatro menor español del Setecientos*, Madrid, B. A. E., 1986.
- Rodrigo, Antonina, *María Antonia, La Caramba. El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*, Madrid, Prensa Española, 1972.
- Rodríguez Méndez, José María, *Ensayo sobre el machismo español*,

- Barcelona, Península, 1971.
- . «El siglo de las luces y de las sombras», *Estudios Escénicos*, 19 (abril 1975), pp. 77-81.
- Ruiz-Lagos de Castro, Manuel, *Controversias en torno a la licitud de las comedias en la ciudad de Jerez de la Frontera (Años 1550-1825)*, Jerez de la Frontera, Publicaciones del Centro de Estudios Jerezanos, 2ª serie, 21, 1964.
- Sala Valldaura, Josep Maria, «Ramón de la Cruz entre dos fuegos: literatura y público», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 277-278 (julio-agosto 1973), pp. 350-360.
- . «Singular y plural de Juan Ignacio González del Castillo», *Estudios Escénicos*, 19 (abril 1975), pp. 103-115.
- . Juan Ignacio González del Castillo. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 1976, 3 vols.
- . «Recursos cómicos no lingüísticos en González del Castillo», *Scriptura*, 3 (1987), pp. 58-76.
- . «Por los pasos del entremés al sainete», *Caligrama*, 4 (1991), pp. 51-58.
- . «Bases y tópicos morales de los sainetes de Ramón de la Cruz», *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, 8 (1992), pp. 157-174.
- . *Los sainetes de González del Castillo en el Cádiz de finales del siglo XVIII*, Cádiz, Fundación Municipal de Cultura, en prensa.
- . «Tradición y contexto: el sainete de finales del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, en prensa.
- . «El payo y la ciudad en los sainetes de Ramón de la Cruz y González del Castillo», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 3 (1994), en prensa.
- Sánchez Agesta, Luis, *El pensamiento político del despotismo ilustrado*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1953.
- Sarrailh, Jean, *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIIIème siècle*, París, Imprimerie Nationale, 1954.
- Serrà Campins, Antoni, «Notes sobre la tradició oral i l'antic teatre popular», *Randa*, 14 (1984), pp. 47-69.
- . *El teatre burlesc mallorquí, 1701-1850*, Barcelona, Curial -Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987.
- Subirá, José, *La tonadilla escénica*, Madrid, R. A. E., 1928-1930, 3 vols.
- . *La historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor, 1945.
- . *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo*, Barcelona, C. S. I. C., 1949 y 1950.
- . *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.
- . *Un vate filarmónico: Don Luciano Comella. Discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando...*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1953.
- Valbuena Prat, A., *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956.
- Varela, Javier, «La idea de 'pueblo' en la Ilustración española»,

Ínsula, 504 (diciembre 1988), pp. 12-14.

Varela, José Luis, «Ramón de la Cruz y el majismo», en La literatura española de la Ilustración: homenaje a Carlos III, Madrid, Universidad Complutense, 1989, pp. 113-130.

Vila, Pep, y Montserrat Brunet, Festes públiques i teatre a Girona. Segles XIV-XVIII. Notícies i documents, Girona, 1983.

Vilches de Frutos, María Francisca, «El habla popular en los sainetes de Don Ramón de la Cruz», Dieciocho, VI (1983), pp. 116-137.

———. «Los sainetes de Ramón de la Cruz en la tradición literaria. Sus relaciones con la Ilustración», Segismundo, 39-40 (1984), pp. 173-192.

Zabala, Arturo, El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII, Valencia, Diputación Provincial, 1982.

Zavala, Iris M., «La poética de lo cotidiano. Reflejos de comportamiento en el teatro del siglo XVIII», en Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII. Bolonia, 15-18 de Octubre de 1985, Abano Terme, Piovan, 1990, pp. 399-415.

2009 - 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



editorial del cardo