



Sainetillo para un entreacto o el teatro desde dentro en las primeras décadas del siglo XIX

Montserrat RIBAO PERIERA

Universidad de Vigo

La denuncia del lamentable estado de los teatros es un tópico de la crítica en el siglo XIX. Periodistas, literatos, hombres de la farándula, del mundo de la administración, o de la política, coinciden en sus objeciones al funcionamiento interno de las compañías y las empresas, cuyas deficiencias se paliaban con enorme lentitud pese a las diferentes tentativas de reforma que se suceden en España desde el siglo XVIII. Un buen ejemplo de la preocupación que la intelectualidad del momento siente por las vicisitudes internas de los teatros de Madrid son las producciones de los escritores costumbristas, que abordaron el mundo espectacular de la Villa y Corte desde dentro y desde fuera del teatro mismo, tanto en artículos de costumbres como en obras dramáticas que -como en el caso de la pieza que nos ocupa- ilustran metaliterariamente el ámbito extraliterario del hecho teatral en el primer tercio del siglo XIX⁷⁴⁴.

El Sainetillo. Para un entreacto. Del Correo. Dos escenillas sueltas entre un maquinista es una composición anónima, inédita, de carácter humorístico, que se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid⁷⁴⁵. Se compone de ciento sesenta y tres versos que configuran un romance dividido en dos escenas en las que asistimos al monólogo de un empresario, y al diálogo de este con un maquinista, respectivamente. El *Sainetillo* no está fechado, de modo que desconocemos, a ciencia cierta, el momento cronológico al que remiten los parlamentos de los protagonistas. Sin embargo, la mención *Del Correo* en el título mismo de la pieza, hace pensar que acaso se trate de un texto inicialmente pensado para su difusión en *El Correo Literario y Mercantil*, periódico que ve la luz en Madrid entre 1828 y 1833, y para el que Manuel Bretón de los Herreros escribió sus más conocidos artículos -346- sobre el teatro y los teatros en su tiempo⁷⁴⁶. Otras dos publicaciones de la capital se conocieron con el nombre de *El Correo* en la primera mitad del siglo XIX: *El Correo de las Damas* (1833-1835), y posteriormente *El Correo Nacional* (1838-1842). Nada hay en el contenido del *Sainetillo* que nos permita adscribirlo a una u otra de estas tres

publicaciones, y ello -esto es lo auténticamente relevante- porque remite a una serie de tópicos, sobre el mal funcionamiento de las compañías y sobre la puesta en escena, que se mantienen plenamente vigentes en las primeras décadas del XIX con independencia de su mayor o menor cercanía a la realidad del momento. Las quejas del empresario de nuestro sainete sobre la ingratitud de su cargo, y las reivindicaciones salariales de su maquinista -que amenaza con boicotear la puesta en escena en caso de no ser atendidas sus demandas-, ilustran perfectamente el debate interno, extraliterario, del teatro en los albores del romanticismo y en los años de su triunfo en la escena española.

El autor del *Sainetillo*, familiarizado con el mundo del espectáculo, utiliza en su denuncia la jerga del «ejercicio», es decir, el lenguaje de las compañías: «sacamuertos», «estafermos», «remediación»... términos que Bretón explica en uno de sus artículos en *El Correo Literario Mercantil*⁷⁴⁷. Asimismo, se refiere a las diferentes categorías de actores con las denominaciones tradicionales («galán», «dama», «gracioso», «barba») que oficialmente habían sido sustituidas por las de «primer actor», «primera actriz», «parte jocosa» y «anciano» en la reforma de 1799⁷⁴⁸.

La pieza se estructura en dos partes que coinciden con el diseño externo de la misma en las dos escenas a que antes aludíamos. En la primera de ellas el empresario, solo, expone las principales dificultades de su cargo: hacer frente a la crítica, satisfacer al público y organizar a los actores, todo ello a cambio de más sinsabores que compensaciones:

¡Ah, qué oficio tan penoso!

[...]

Se trata de un empresario
de teatros: porque es cierto
que se halla en otras empresas
sin tanto afán más provecho.

Hasta 1834 un Corregidor al frente de dos Regidores Comisarios es el encargado de administrar directamente las dos salas dependientes del Ayuntamiento de Madrid (La Cruz y el Príncipe), si bien en temporadas muy concretas el Concejo cede administrativamente la empresa a particulares, de modo que personajes tan -347- importantes como Gaviria, Fernández Cuesta, Rebollo o Grimaldi se convierten en arrendatarios de los teatros de la Villa⁷⁴⁹. Esta responsabilidad económica podía coincidir en la misma persona con la empresarial. El empresario, a menudo el primer actor, desempeñaba también la labor de «autor», es decir, seleccionaba las obras que luego integraría en su repertorio, configuraba los repartos y diseñaba los montajes. Sólo a partir de 1840, con la desaparición del monopolio teatral en Madrid, y la creación de nuevas salas y compañías, las labores del empresario y las del director de escena divergen y se encomiendan a diferentes responsables⁷⁵⁰.

No es este todavía el estado de cosas que refleja el *Sainetillo*, pues -como hemos indicado- una parte de las quejas del empresario giran en torno a las dificultades de

organizar una puesta en escena. En primer lugar, ha de habérselas con las intrigas, los «chismoteos» y los caprichos de los integrantes de la compañía, tanto en el cuerpo de verso como en el de baile:

Ya está bien la prima donna,
y el tenor no está contento;
ya me vuelven un papel
a los hocicos; ya tengo
que reñir una pendencia
con la orquesta, nada menos.

En efecto, la representación teatral de una pieza superaba la mera puesta en escena de la misma. La función se iniciaba con lo que los periódicos de la época llamaban -convencionalmente- «sinfonía», es decir, oberturas acordes con el «furor filarmónico» del que hablaba Bretón. A continuación se ejecutaba la obra en sí, una danza, una pieza breve y cómica, y un baile. Todos los participantes en este espectáculo se integraban en la misma compañía, en los dos cuerpos mencionados, de ahí la extrema dificultad en la coordinación espectacular de la compañía que denuncia nuestro empresario:

Ya es obra haber de contar
del cantor con el garguero,
las piernas de la bolera,
el copista y el maestro,
los coro[s] y las comparsas,
y hasta con los sacamuertos.

-348-

Los ensayos son también motivo de polémica. El 14 de julio de 1799 Leandro Fernández de Moratín había dirigido al Juez de Teatros de Madrid siete peticiones relativas a los derechos de los dramaturgos que, años más tarde, muy bien podría hacer suyas el empresario del *Sainetillo*, a saber: participación en el proceso selectivo de actores y actrices, derecho de aconsejar a los cómicos durante los ensayos, obligatoriedad de efectuar los últimos ensayos con el decorado y aparato del estreno...⁷⁵¹. Además, los primeros actores y actrices se arrogaban el derecho a asumir los papeles principales, aun en contra de cualquier lógica e incluso en detrimento del resultado espectacular de la pieza. La queja del empresario en este sentido

Se ensaya como Dios quiere,

y hay vieja actriz que arma un pleito
si no hace papel de niña,
lo mismo que si al hacerlo
perdies[e] el triste vestigio
de los rigores del tiempo.

Recuerda la muy conocida de Larra con motivo del estreno de *El Trovador* en 1836. Fígaro opina que la interpretación y la verosimilitud del drama hubiesen sido mejores de no haberse respetado las obsoletas normas vigentes en la distribución de los papeles, ya que sin otro motivo que la costumbre se había dado el papel del Trovador al primer actor, a Latorre, «a quien de ninguna manera convenía, como casi ningún papel tierno y amoroso», y el de la gitana, sin embargo, a la segunda actriz, aun cuando por ser «la creación más nueva del drama, el carácter más difícil, y por consiguiente el de mayor lucimiento» tendría que haber sido ejecutado por la primera, la señora Rodríguez⁷⁵².

Testimonios como el de Larra ponen de manifiesto el escaso alcance de los intentos renovadores llevados a cabo en el ámbito de la jerarquización actoral dentro de las compañías desde el siglo XVIII: parecen haber quedado sin efecto los postulados del movimiento renovador de 1799, que promovía el desempeño de los papeles no según el orden de rutina y «sí con respecto a la disposición que se halle en los actores y actrices para los caracteres que jueguen en el drama, cuando así lo exija, poniendo en ella el mayor esmero»⁷⁵³. El viejo sistema de privilegios favorecía el «divismo» de los primeros actores y actrices, quienes se permitían rechazar los papeles que -a su juicio- no les convenían («ya me vuelven un papel / a los hocicos»), o incluso retrasar el estreno de una pieza:

-349-

y el galán está aprendiendo
un papel, que saber pudo
hace dos meses y medio.

El resultado, en muchos casos, era el estreno en pésimas condiciones técnicas. Era habitual que los actores no se supiesen sus papeles, y tanto Larra como Mesonero o Bretón critican con dureza su incuria. De los Herreros, por ejemplo, informa sobre los esfuerzos de Lombía por hacer desaparecer la molesta voz del apuntador, cuyas voces y gritos hacían saber al público qué iba a decir el personaje antes de que este iniciase su parlamento; esfuerzos vanos, porque la presencia de ese «apuntador vociferante» era imprescindible para la representación de las obras nuevas, poco ensayadas y mal memorizadas⁷⁵⁴.

En otras ocasiones las dificultades materiales eran de tal envergadura que se suspendía la representación de la pieza, en cuyo lugar, como afirma nuestro empresario,

[...] yo no tengo
más arbitrio que soportarles
un remedión estupendo.

En efecto, además de organizar la representación, el empresario es, como responsable de la misma, el blanco de las iras del público y de los críticos, de esos abonados que «esperan pieza nueva» y han de conformarse con la puesta en escena apresurada de algún viejo estreno con que solventar la apurada situación, y de los intelectuales que claman por una reforma teatral de mayor efectividad que la *Regla General para la dirección y reforma de teatros* de 1807, el *Decreto* de María Cristina (20-XI-1833) o la posterior *Disposición sobre Reformas de Teatros*. La postura del empresario frente a los periodistas es clara:

¡y luego los periodistas
sermonean!... Vengan ellos,
y pues tanto hablan, veamos
cómo salen del empeño.

Atacado desde el exterior y con varios frentes abiertos en el interior de la propia compañía, el empresario se siente como un general de infantería en plena batalla:

[...] Bien dijo el gran Fedirico
que era trabajoso menos
regir a cien mil soldados
que a un teatro el más pequeño.

-350-

De ahí el humorístico y desproporcionado lamento con que finaliza su monólogo:

¡Ah, barahunda maldita!

¡Ah, oficio el más triste y negro!
¡Ah, empresa de los teatros,
de ti mil veces reniego!

El maquinista que aparece en la segunda escena introduce un segundo tipo de reflexión metaliteraria en la pieza, la escenográfica. Su demanda de dinero para afrontar los gastos de una pasada representación se basa en la enumeración de los efectos utilizados en la misma, recursos que podrían remitir la puesta en escena de dramas y melodramas de principios de siglo:

[...] por haber quemado
un palacio y haber hecho
saltar un puente... mil reales.
[...]
El viento, el trueno y la lluvia
en el melodrama nuevo
seiscientos reales [...]

o a la de comedias de magia:

un monte trocando en casa,
un jardín volviendo infierno,
haciendo que por los aires
vuelen los valles y los cerros:
y siempre con brujerías
tan solo por complaceros...

El empresario se niega a satisfacer las cantidades requeridas alegando falta de celo en el cumplimiento del deber: el trueno suena a cascajo, el viento sopla flojo, el palacio arde mal y el puente «no causa efecto». El «efecto» será uno de los conceptos clave de la espectacularidad romántica, ya que el teatro se convierte en una función que el público no sólo presencia, sino en la que -como ha explicado el profesor E. Caldera- también participa, lejos de su papel neoclásico de espectador discente⁷⁵⁵. De ahí que los resortes espectaculares de la pieza recreen la realidad del universo mimético no «como quiera que pueda ser, sino de aquella manera que más contribuya -351- al efecto que se

busca»⁷⁵⁶. Con ello no se pretendía interesar la inteligencia y la sensibilidad del receptor, sino halagar sus ojos y sus oídos; el ideal de placer generado a través de la imaginación se sustituye por el del artístico emanado directamente de los sentidos, y por ello se propician los efectos producidos en el escenario, para -como insiste en señalar Bretón de los Herreros en sus escritos sobre poética teatral- cautivar el interés del público⁷⁵⁷.

Sin embargo la realidad de los hechos que el *Sainetillo* denuncia, y la prensa de principios de siglo confirma, es bien distinta:

cuando la lluvia las gentes
se mofaron y rieron.
[...] Muchas veces,
y cuando se piensa menos,
nos dejáis en un salón
un árbol; otras en medio
de las sillas de un estrado
se queda algún trasto viejo
de la otra decoración;
otras ... ¿Mas por qué me empeño
en criticar lo que suele
todo el público estar viendo?

Los olvidos en escena de elementos de decoraciones anteriores son un lugar común en la crítica coetánea. Así, Larra denuncia una situación idéntica en su artículo «Una primera representación», donde un espectador dice: «se han dejado una silla. Mire usted aquel comparsa. ¿Qué es aquello blanco que se le ve? ¡Hombre!, en esa sala han nacido árboles». También Bretón utiliza términos similares en «Cuatro palabras sobre aplausos y desaires» al hablar de las risotadas con que el público saluda la presencia en escena del sacamuertos, o sus olvidos, que dan lugar a decorados tan inverosímiles como los que señala el empresario del *Sainetillo*⁷⁵⁸.

El empresario se niega a retribuir al maquinista hasta que este demuestre su profesionalidad y, como Júpiter en el Olimpo, sea el dios del trueno en escena:

-352-

Un buen maquinista debe
ser Júpiter en el centro
de la escena; y no que siempre
me bulle el alma en el cuerpo,
y a cada silbo me dan
crispaturas en los nervios.

Cada tramoya es motivo de preocupación para el responsable de la puesta en escena, que se inquieta ya al escuchar los «silbos» con que el maquinista previene a su gente para la maniobra de cambio de un decorado de fondo, de un rompimiento central, o de un telón de final de acto o cuadro. Lo más lamentable de esta situación es que la señal de maniobra es también percibida, y con toda claridad, por el público, circunstancia de la que se burla la crítica utilizando el número de «silbos» en cuestión para juzgar a priori la espectacularidad de la pieza que se representa⁷⁵⁹.

El maquinista amenaza con boicotear la próxima representación empleando todos los medios a su alcance: arrojando leños desde las bambalinas, hundiendo al propio empresario por alguno de los escotillones, descolgando inopinadamente los bastidores... Estos últimos, si bien usados con regularidad en la primera mitad del siglo, serán paulatinamente sustituidos por paredes continuas en la representación de interiores, lo que permitirá habilitar las puertas y ventanas de tanta rentabilidad espectacular en la puesta en escena de los dramas románticos.

La reacción del empresario no se hace esperar. Sus palabras expresan, con humor, la superioridad jerárquica de la que goza en la compañía y -lo que es más interesante- en el entramado espectacular configurado por el Concejo y los intereses económicos de un lado, y la crítica y el público de otro:

¿A mí amenazas?

[...]

¿A mí? ¿A mí?

¿Al gobernador supremo
de la cómica comparsa?

¿Al regulador discreto
de los públicos placeres?

Sin embargo el maquinista tiene la última palabra. En un guiño metateatral de resonancias barrocas, amenaza con mostrar al mundo -esto es, al teatro- de qué es capaz un tramoyista:

[...] Hasta luego;

mas soy hombre de tramoya...

-353-

[...] Y enseñaros quiero
lo que un tramoyista sabe
en el mundo urdir a tiempo.

Sus misteriosas palabras cierran con suspense este *Sainetillo* que, destinado a la representación en el entreacto de una pieza de mayor entidad, acaso encuentre explicación en los posibles desajustes escenográficos que el público presencie en ella. Si alguna tramoya no funciona, si algún trasto se descuelga, si algún efecto no responde al fin para el que fue creado... no se responsabilice de ello a la compañía que representa en ese momento, parece decirnos el sainete, sino a la vengativa actitud de un maquinista que reclama unos dineros de los que secularmente ha carecido el teatro.

Como hemos visto, este sainete aborda algunas cuestiones realmente palpitantes en su tiempo. La escasez de recursos de las empresas, la responsabilidad del empresario frente a la crítica, el público y la propia compañía, su diversidad, los problemas en la coordinación de actores de verso, cantantes, bailarines, músicos, copistas, la supervivencia de los viejos privilegios de los actores, su incuria, la inoperancia efectiva de los ensayos, los retrasos o suspensiones de los estrenos, la dificultad para conseguir los efectos que las piezas reclaman, la precariedad de medios técnicos, la poca profesionalidad de los tramoyistas... se convierten en temas recurrentes de la prensa del momento y en argumentos para piezas que, como el *Sainetillo*, contribuyen a la configuración del canon dramático desde el ámbito extraliterario del mismo en un momento, las primeras décadas del siglo XIX, en que el teatro se concibe -cada vez con mayor fuerza e intensidad- como espectáculo.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

Súmesese 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