



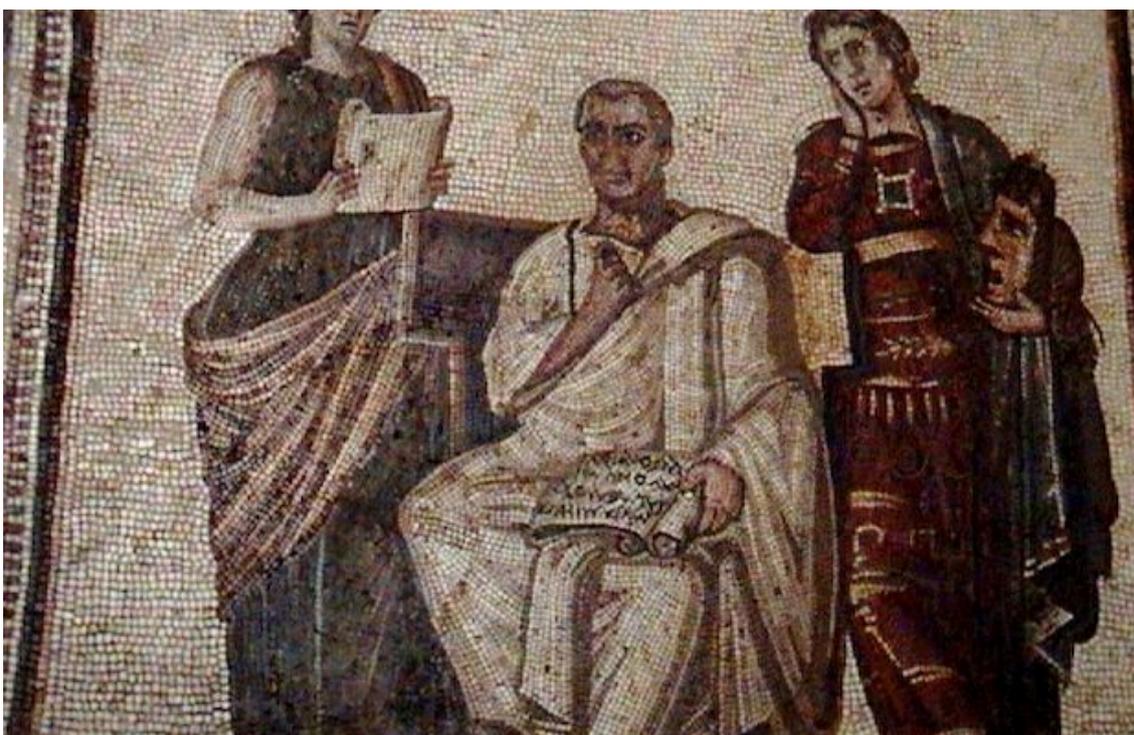
DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

sainete. Del latín *sain*, derivado de *sagina*: gordura (metáfora culinaria).
(Término español. En alemán, Würze, Wohlgeschmack).

*Diálogo en un acto escénico (o de semejante duración temporal)
que se configura temáticamente por la presencia de un grupo social
en cuanto hecho diferencial.**

Según el Diccionario de Autoridades (1732), “sainete en la comedia es una obra o representación menos seria, en que se canta y baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia”. Esta definición equipararía el término con “entremés cantado” y “baile cantado”, en un sentido bastante similar al del título *Flor de sainetes representados y cantados* (1640), de Francisco de Navarrete. Sin embargo, de entonces a hoy, “sainete” ha ido ampliando su uso hasta abarcar todo tipo de obras teatrales breves de carácter jocoso. A menudo estas piezas se intercalaban entre acto y acto de una obra larga, pero también se interpretaban sueltas, sobre todo en funciones particulares. Por eso, el vocablo “sainete” equivale a veces a “intermedio”, aunque puede referirse también a cualquier clase de “obra teatral breve”.

En realidad, el caudal de obras que se integran bajo el concepto “teatro breve”, incluso limitado al de propósitos cómicos, circula por diversos cauces: algunas piezas remiten a los lazzi de la *commedia dell'arte*, mientras que otras no son sino comedias en un acto. No faltan intermedios que se nutren del fondo carnavalesco, de la inversora jocosidad del mundo al revés, mientras que son bastantes los sainetes que dibujan una representación costumbrista de la sociedad contemporánea; entonces se acercan a los cuadros y escenas de costumbres del periodismo literario e ilustrado. Además, la permeabilidad a todo tipo de necesidades teatrales, la confusión terminológica de un género sin apoyo teórico, la larga existencia

y, por tanto, las distintas misiones contribuyeron a que una misma composición pudiera ser denominada, por ejemplo, “sainete” o “entremés”, o, según el lugar ocupado en la representación, “sainete” o “fin de fiesta”. Ya en el siglo XIX, “sainete” se confundirá con alguna frecuencia con “pasillo” y “juguete cómico”.

En la actualidad, el Diccionario de la Real Academia española recoge en las dos primeras acepciones de la palabra “sainete” las definiciones siguientes: “1.m. Pieza dramática jocosa en un acto, de carácter popular, que se representaba como intermedio de una función o al final. 2. m. Obra teatral frecuentemente cómica, aunque puede tener carácter serio, de ambiente y personajes populares, en uno o más actos, que se representa como función independiente.” Atestigua así la diversidad de piezas que admiten adscribirse al género o subgénero “sainete”.

Desde el punto de vista cronológico, el eje conceptual alrededor del cual gira la mayor parte del teatro breve español está constituido sucesivamente por el paso, el entremés y el sainete. La evolución del género justificaría estos cambios de nombre, a lo que coadyuvan el desgaste de ciertas estrategias y el poco aprecio con que lo trataron las élites literarias. Sus transformaciones afectaron en mayor o menor medida otras variantes de lo que otrora fue llamado teatro menor: no lejos del entremés se encuentran, como ha señalado Javier Huerta Calvo, la loa, la jácara, el baile y la mojiganga. Al compartir fuentes cómicas comunes, el entremés y el sainete presentan bastantes relaciones con los títeres, los guiones de las sombras chinescas y el teatro *all'improvviso*, en el que los actores inventan una pieza a partir de un cañamazo previo; Bances y Candamo explica estas obritas: “Para entretener parte de las noches, representan los mozos más hábiles unos entremeses en prosa, habiéndolos

ellos primero conferido entre sí y diciendo lo que ha de hacer a cada uno de ellos aquél que sabe el juego”. Y, asimismo, el sainete junto con la tonadilla está en el germen del género chico, sin que quepa desdeñar por otra parte su influjo en las tentativas de renovación estética del teatro contemporáneo, al menos desde Ramón del Valle-Inclán.

Como indicó Eugenio Asensio en su *Itinerario del entremés*, inicialmente el paso no fue sino un “esqueje desgajado de la comedia por mano de Lope de Rueda, [que] ha medrado como planta parásita enroscada en hostil intimidad al tronco del que brotó”. Carente de cualquier consideración en las preceptivas literarias, buscará hacer reír mediante las situaciones ridículas y grotescas que escenifica y, también, mediante los tipos tan caricaturizados que sube a escena, casi siempre pertenecientes a grupos con poca estima social, marginales o modestos. El lugar (o, mejor, el no-lugar) que ocupa en la reflexión estética entronca el paso, el entremés y, posteriormente, el sainete con las farsas y, en general, con el rico poso de la comicidad popular medieval, visible de manera especial durante los carnavales. Algo parecido ocurre con la novela picaresca, que también bebe de la narrativa jocosa oral, de las facecias, chascarrillos, etc. heredadas del folklore anterior.

No extraña, por tanto, que la comicidad de este tipo de obras se cebe en la fealdad sin dolor ni daño, de acuerdo con lo anunciado por la *Poética* de Aristóteles, y que en muchas ocasiones pongan en práctica la burla de defectos físicos y/o morales, según analiza Cicerón como características de lo gracioso. Implica que el espectador se sienta de algún modo superior al objeto risible, para que lo pueda juzgar y condenar desde una posición no empática, pero la jocosidad se sirve también de la agudeza verbal, del ingenio que causa sorpresa. Tanto lo que se dice como lo que se hace pueden mover a risa, sobre todo si se ha creado un paréntesis amoral y las

palabras y los hechos encuentran la ayuda de la ambigüedad y el equívoco sugeridores. Igualmente, la devaluación de la normalidad cotidiana y el rechazo de todo lo que es considerado ajeno y estrambótico son causa de irrisión, especialmente en una literatura, la dramática, favorecida por poder remitir visual y acústicamente a la realidad.

A pesar de su denominación, en el cruce del siglo XV con el XVI, la *Égloga de Antruejo* y el *Auto del repelón*, de Juan del Encina, representan las primeras muestras conservadas del “paso” en el teatro español. En su brevedad, ofrecen bastantes rasgos en común con las características de lo que será calificado como género entremesil y, en menor medida, con las de su posterior desarrollo en el sainete: todavía en el Dieciocho se seguirá celebrando con efectos cómicos la batalla entre don Carnal y doña Cuaresma, se explotarán las diferencias entre el mundo rural y el cortesano, se usará la parodia de códigos conocidos o continuará la burla del simple mediante la agresividad verbal y gestual. A falta de desarrollo argumental, los “pasos” cifran su eficacia festiva en llevar hasta el absurdo y el histrionismo situaciones y tipos ridículos, acentuando la torpeza, la ingenuidad, el chasco, etc.

Según el gran entremesista Miguel de Cervantes, Lope de Rueda aderezaba y dilataba las comedias “con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo ya de vizcaíno”, con lo que alude a la variedad de tipos de este teatro breve: el simple, el bravucón y fachendoso, el presumido sin motivo. De Torres Naharro, destaca cómo hacía “la figura de un rufián cobarde”. Tal testimonio corrobora que el teatro breve español del siglo XVI había incorporado tipos y recursos expresivos de la *commedia dell'arte*. Con ella, además, coincide en algunos temas, en el uso jocoso de dos criados, en el empleo del latín macarrónico, en la técnica de

la repetición como efecto risible, etc., quizás por compartir una base común, que al menos se remontaría hasta Plauto.

Entre Cervantes y Luis Quiñones de Benavente, la producción entremesil de Francisco de Quevedo supuso un notable enriquecimiento, con figuras de tanta teatralidad como la viuda consolable, la tercera, el adulador o Diego Moreno, pronto a lavar las manchas que ensucian su chusco honor. Quevedo mezcla diversos caracteres en un solo personaje, al mismo tiempo que pone de manifiesto la doblez de las conductas, los vicios y defectos que las apariencias suelen esconder. Escribe sus piezas en prosa, lo que caerá en desuso poco después, y hace gala de una riqueza similar a la de su obra narrativa.

La influencia del cómico es siempre capital en unas creaciones breves tan dependientes de la gracia de quien las protagoniza: cobran, pues, gran importancia el vestuario, la expresión corporal, la mímica, los tonos... Consecuentemente, no puede olvidarse el papel del actor Cosme Pérez, “Juan Rana”, en la ampliación del entremés. A lo largo de cuatro décadas representó obras de grandes ingenios barrocos, entre los cuales Luis Quiñones de Benavente, Calderón de la Barca, Agustín Moreto, Antonio de Solís, Francisco Bernardo de Quirós o Jerónimo de Cáncer. Sus alcaldes bobos suscitaban las carcajadas tanto en los salones palaciegos como en los locales comerciales, y supo aprovechar su fealdad, afeminamiento y desenvoltura para encarnar toda clase de tipos. Sobre este propósito, Emilio Cotarelo cita lo que Cosme Pérez afirmaba en *Al cabo de los bailes mil*:

De alcalde vine a doctor,
y el demonio, que es sutil,
hizo con este principio
que muchos tuvieran fin.

Pasé a poeta de bailes,
y queriendo hacer reír,
no hallé chanza que no hubiera
servido en otro festín.
Luego me hice letrado
donde por lo que abogué
a bogar pudiera ir;
y así mi mosquetería
vuelvo alcalde a concurrir,
donde, con mis boberías,
sentencias suelo decir.

A mediados del siglo XVII, Luis Quiñones de Benavente había diversificado el teatro breve con la creación del entremés cantado o baile entremesado, a la vez que ampliaba el texto y la dramaturgia de las jácaras. Para Hannah E. Bergman, el entremés cantado hace “desfilan ante una especie de juez una serie de *figuras* que encarna de modo esquemático debilidades humanas. [...] Se aparta del realismo hacia lo abstracto, la alegoría, la fantasía”. Por su parte, los entremeses de Quiñones de Benavente enriquecían la morfología del género al elaborar un pequeño asunto, e incluso en su duración (de 200 a 300 versos en silvas y romances) pueden esbozar un breve cuadro de costumbres con personajes populares; por otro lado, sustituye con frecuencia el tradicional final a palos por un baile.

Desde el disfraz y el travestismo hasta la retahíla de insultos, desde el habla rústica hasta la parodia de los cultiparlantes, los autores barrocos no escatiman la agresividad verbal, el lenguaje pintoresco, los equívocos, o la indumentaria ridícula, el antifraseo, la violencia gestual, etc. Como ya señalara Robert Jammes, al amparo de lo subrayado por Alonso López

Pinciano, el entremés barroco acoge todas las variedades de la burla, incluyendo lo disparatado, lo erótico y escatológico, lo picaresco, lo desordenado... La caracterización física por contrapunto de la juventud frente a la ancianidad posee, según María José Martínez López, una gran importancia; la preferencia por el joven ayuda sin duda a la alegría de vivir y a la sensualidad que muchas de estas piezas destilan.

El siguiente eslabón importante en la cadena del teatro breve fue Antonio de Zamora, quien a comienzos del siglo XVIII prosigue, por un lado, las viejas gracias, pero, por otro, se sirve de las nuevas posibilidades escenográficas para aproximar la tradicional burla de los maridos y las esposas a ambientes reconocibles en la realidad y a recientes costumbres matrimoniales (*Los gurruminos* y *Las gurruminas*); sin embargo, tal puesta al día no supone prescindir de la cultura carnavalesca del mundo al revés. Sus bailes, asimismo, pueden ser protagonizados por bobos, vejetes... a la vieja usanza, pero ya se benefician de un claro acercamiento a la cotidianidad, por situarse en lugares conocidos como la orilla del río Manzanares. Sin perder la agudeza verbal barroca, cuida con mayor detallismo las acotaciones y se muestra particularmente hábil en la parodia (*Las conclusiones*).

Para explicar la transformación del entremés, más breve, al sainete, más largo y por tanto más complejo, hay que tomar en consideración el éxito de un gracioso, Ayala. Su comicidad aseguraba el aplauso del público y, en consecuencia, ayudó en gran medida a la buena recepción de la producción breve de Juan de Agramont y Toledo y, sobre todo, a la gran acogida de Ramón de la Cruz. De hecho, el autor de *Quebrantos de Mariana* y *cautiverio de Ayala*, que escribirá desde 1757 hasta 1792 al menos 340 intermedios, empezó su carrera de sainetista componiendo especialmente para Miguel de Ayala y Mariana Alcázar, los graciosos de la

compañía de María Hidalgo. Después, será el actor Gabriel López, “Chinita”, el que contribuirá a la excelente recepción de las obras de Ramón de la Cruz.

Tales cambios en la historia del teatro breve cómico fueron relegando las seculares formas del entremés a un lugar cada vez más marginal, como piezas para casas particulares. En 1780, los directores de las compañías madrileñas Juan Ponce y Manuel Martínez pidieron su total supresión en la programación de los teatros, a favor de la tonadilla en el primer intermedio y del sainete en el segundo. Argüían que los entonces llamados entremeses de Trullo “aun al pueblo bajo disgustaban”: además de ser criticados frecuentemente por inmorales, habían quedado anticuados ya que habían fosilizado en demasía asuntos y tipos. El sainete no sólo era más complejo y rico morfológicamente, sino que conectaba mucho mejor con la actualidad.

En efecto, y aunque no pueda menospreciarse el peso de los códigos y tipos entremesiles, el sainete renueva un tanto las burlas haciéndose eco de los cambios sociales coetáneos y añade otras figuras a las conocidas o, como mínimo, las presenta revestidas con una apariencia algo distinta. Metonímicamente, cabría afirmar que se pasa del sacristán al abate. Con el fin de ridiculizar los melindres de cortejos y damas se acentúa la majeza de los artesanos, en un cierto rechazo a la primera independencia consumista de la mujer casada, la cual, en los sectores sociales altos, pasea o se sienta al lado de alguien que no es su esposo. Con todo, persiste igualmente la mofa secular a la condición casquivana de la mujer, a la rusticidad del payo, a las ocurrencias de los alcaldes de lugar o aldea, a las ínfulas ridículas de ciertos nobles segundones, a los celos y deseos de los maridos

viejos, al proceder de los criados, a las fanfarronadas de bravucones y soldados, etc.

En cualquier caso, los ambientes madrileños de Quiñones de Benavente, Belmonte o Hurtado de Mendoza pueden ser considerados como precursores de un buen número de diseños escenográficos de Ramón de la Cruz. El éxito que da pie al “sainete” como desarrollo y ampliación del “entremés” explica no sólo la alta proporción de piezas sobre costumbres coetáneas, sino también los “sainetes de costumbres teatrales”, en que se mezclan el actor y su personaje, la realidad y el teatro. A la tendencia costumbrista contribuyó sin duda la modernización de escenarios que impuso el conde de Aranda, pero, con todo, la buena acogida de los cambios argumentales y ambientales operados por Cruz se explica fundamentalmente por su capacidad para poner sobre la escena una caricatura más moderna de los viejos defectos del galanteo, el falso amor, la falsa erudición, la falsa valentía, etc.

En esa renovación del viejo teatro breve, no hay que desdeñar el papel que desempeñó la adaptación de intermedios franceses por parte de Ramón de la Cruz, pues en general se trataba de auténticas comedias en un acto, que exigían una mayor matización interpretativa y algún cuidado psicológico en la caracterización. Sin duda, influyeron en su propio quehacer. Asimismo, y quizás porque existía una cierta tradición española y porque en Francia eran muy habituales las piezas breves de carácter paródico, Ramón de la Cruz las cultivó también en algunas ocasiones. Demostró así un notable talento para el pastiche y la deformación de códigos teatrales fosilizados por el uso y abuso: por ejemplo, en *Todo el año es Carnaval*, que contrahace las comedias de magia, o en su tragedia para reír y sainete para llorar, *Manolo*, que supone una de las cumbres del teatro español:

Los dichos, y al verso “Avanza, infantería”, salen unos muchachos, que a pedradas derriban el puesto de castañas y andan a la rebatiña. MANOLO y los tunos entran en la taberna, y suena ruido de vasos rotos. La CHIRIPA anda a patadas con los muchachos, y luego se agarra con la POTAJERA. El TÍO MATUTE tiene a la REMILGADA desmayada en sus brazos. SABASTIÁN está bailando al son de la gaita; y luego salen, dándose de cachetes, MANOLO y MEDIODIENTE; y a su tiempo, cuando le da la navajada, se levantan las tres verduleras, y van saliendo tunos y muchachos y forman un semicírculo, haciendo que lloran con sendos pañuelos, etc.

MANOLO.– ¡Ay de mí! Muerto soy.
MEDIODIENTE.– Me alegro mucho.
REMILGADA.– Ya respirar podemos.
TÍA CHIRIPA.– ¿Quién se queja?
TÍO MATUTE.– No te asustes; no es más de que a tu hijo
le atravesaron la tetilla izquierda.
MANOLO.– Yo muero... No hay remedio. ¡Ay, 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 pacencia.
Ya no veo los bultos... aunque veo
las horribles visiones que me cercan. [...]

Con el fin de escarnecer los nuevos usos del cortejo, por los que las mujeres casadas de las clases pudientes aceptaban la compañía, los regalos y las lisonjas de caballeros que no eran sus maridos, Ramón de la Cruz opuso a los petimetres seguidores de tales hábitos el majismo. Así, lo que

era tildado de poco viril, de hipócrita superficialidad o de poco español –la petimetría, el cortejo– se veía contrapuesto a un proceder secular idiosincrático, conservado en los barrios populares sobre todo de Madrid y caracterizado por una verdadera alegría de vivir, la franqueza y la arrogancia. El majismo permitía teatralmente el plebeyismo de las clases altas para poder solazarse de veras, pero también una caricaturización irrisoria de sus rasgos: el majo crudo, el tuno o la maja predispuesta a aceptar el cortejo de un caballero.

No obstante, la diferenciación entre la cultura urbana y la rural continuaba provocando en el teatro breve ya una idealización de las bondades de los campesinos, ya, en muchas más ocasiones, el ridículo de los alcaldes aldeanos, los payos o los hidalgos de lugar, ahora vestidos con una indumentaria de modas importadas pero obsoletas. También los criados o los viejos celosos siguen moviendo a risa con parecidas estrategias, aunque otros tipos aparezcan en escena modernizados: el sacristán y el estudiante en el abate, la mujer malcasada en la petimetra, el jaque en el guapo, etcétera.

Sobre todo en asuntos urbanos tanto de clases altas como relacionados con los menestrales, el público aceptó de buen grado una mayor verosimilitud, un mayor realismo escénico, lo que afectó sin duda la comicidad chocarrera propia del género. Abundan en los sainetes las referencias a lo conocido, se elabora algo más el engaño o el castigo, se suele prescindir del aporreo final y de un exceso de violencia factual... Por esta razón, en *La elección del cortejo* (1767), Cruz invierte la fórmula final:

PAULA.— Vamos
al auditorio pidiendo...

TODOS.— que, por lo útil disimulen
a este sainete lo serio.

De acuerdo con José-Francisco Gatti, el teatro breve de Ramón de la Cruz acepta una clasificación temática muy variopinta: los sainetes críticos o satíricos de costumbres, subdivisibles según se ubiquen en un ambiente burgués madrileño, en sus barrios populares o en el mundo campesino de los alrededores; los sainetes críticos o satíricos de personajes, en especial de los que ofician el cortejo (petimetres, damas y también abates, oficiales...); los sainetes paródicos, bien sea de la comedia heroica, bien de la tragedia neoclásica (o de su declamación sublime y patética); los sainetes de costumbres teatrales; los de circunstancias, a raíz de algún acontecimiento real; los sainetes polémicos para defenderse de las críticas que su teatro sufría; los censorios o de figuras, y, por último, los de asunto folklórico. Hay que precisar, a mi entender, que algunos sainetes de costumbres apenas recogen elementos críticos o satíricos.

La diversidad de motivos iniciales y, a menudo, la suma de otros dos o tres durante su crecimiento implican diferentes morfologías, si hay que definir el sainete a partir de los escritos por Ramón de la Cruz. Dichas estructuras responden a varias necesidades: desarrollar el argumento, presentar distintos tipos, mostrar ambientes y costumbres coetáneos, etc. Muchos sainetes, los que giran alrededor de un personaje burlado o presentan un ambiente campesino o popular, ven rota la normalidad inicial por algún personaje ajeno al mundo descrito. También la anormalidad de las clases altas y de los payos sirve de arranque para muchos sainetes, al igual que los desvíos en la conducta de los majos y majas.

En una secuencia o en varias tienen lugar la ambientación, el comienzo de la acción y la caracterización de los tipos o personajes; su desarrollo dependerá del papel que en la obra tenga la espectacularidad, ya que puede bastar para enhebrar toda la composición. Algunos sainetes se limitan a exponer un cuadro, una escena exterior o interior, con una leve anécdota generalmente sentimental a modo de contenido y excusa. No siempre es así, porque, con cierta frecuencia, la sintaxis y la semántica dramáticonarrativas complicarán la anormalidad, tanto desde la perspectiva verbal como desde las acciones y la situación: entonces, “burlar”, “engañar”, “transgredir” se incrementan y dilatan, lo que permite “insultar”, “pelear”, “herir”.

Las secuencias pueden yuxtaponerse sin la amalgama del principio de causalidad, incluso pueden alternar el desarrollo sintáctico de dos motivos distintos. La mera suma de un par o tres de lances, el agregado sin más de unas cuantas burlas, la pura adición por desfile de algunos casos o figuras continúan valiendo para aquellos sainetes más próximos a las dinámicas tradicionales del teatro breve. Con todo, el sainete duplica o triplica la extensión del entremés; su duración pasa a ser de veinte a veinticinco minutos, pues en el último tercio del siglo XVIII no acostumbra a tener menos de quinientos o seiscientos versos en romance octosilábico. Una obra como el “capricho dramático” *La Petra y la Juana o El casero prudente* (1791), también llamado posteriormente *La casa de Tócame-Roque*, de Ramón de la Cruz, supera los novecientos versos y muestra una complicación estructural, un detallismo escenográfico y una caracterización psicológica muy altos, con un lenguaje popular extremadamente cuidado y una ambientación por completo realista.

La sintaxis dramáticonarrativa de las piezas que ofrecen una cierta coherencia del discurso textual admite, a veces, alguna escena desgajada,

independiente, para introducir alguna variante irrisoria, mientras que la voluntad descriptiva no suele recurrir a tal interrupción de la cadena argumental. Por lo general, las escenas se unen por implicación, a partir de unos mecanismos conocidos por el público: la aparición del payo en el mundo urbano implica su burla, la del fachendoso implica en las obras de Juan Ignacio González del Castillo pelea o amago de pelea, el alboroto en una casa implica la llegada de la justicia, etcétera. La necesidad de mantener la atención de los espectadores propicia asimismo que muchas escenas o secuencias se aten mediante el énfasis, en un crescendo cómico de lo absurdo, lo ridículo...

Los desenlaces por aporreo o, incluso, por medio de un baile suponían un final abrupto, no fundamentado en una relación de causa efecto. El sainete es bastante más proclive que el entremés a llevar la anormalidad del desarrollo a una normalidad como punto último de la pieza, a veces gracias a la aparición de un personaje solución (un padre, un juez, un policía...). Por esto, el burlador puede resultar burlado, según una sintaxis milenaria, y las piezas que terminan con un castigo, con un escarmiento o con la reparación de un engaño predominan sobre las que acaban con una huida a palos o sin un regreso a la normalidad.

De este modo, el teatro breve se acerca a la comedia, mucho más apegada en la modernidad a la lección moral y a lo que hemos dado en llamar buenas costumbres. Es probable que el pensamiento ilustrado, el utilitarismo literario en pro de la virtud preconizado por la preceptiva neoclásica y la influencia de las autoridades hubieran surtido efecto en la manera con que los sainetistas planteaban sus creaciones. La propia época, que ve nacer la clase media y se preocupa por dignificar la condición humana, favorecía sin duda lo que la política y la filosofía moral

intentaban: ir relegando a ámbitos marginales los “productos vulgares”, que calificaban como “mala educación” heredada de épocas tildadas de bárbaras.

Mireille Coulon concluye que, con Ramón de la Cruz, se abandonan los estereotipos entremesiles para inspirarse en la actualidad, a partir de la evolución de los gustos del público. Es así en algunas de sus obras, pero no por ello deja de ser cierto, también, que algunas bases de la vieja comicidad continuaban asegurando el edificio de la risa teatral. Por su voluntaria adscripción al teatro popularista, Cruz obedecía el dictado de unos espectadores que, si bien fueron aceptando los cambios estéticos que encabezó Leandro Fernández de Moratín, eran profundamente conservadores en sus ideas sobre las nuevas costumbres de las clases altas.

La simpatía por la conducta, los gestos, las palabras... de los majos que emana de una buena parte de la producción dramática de Ramón de la Cruz se vio refrendada, e incluso incrementada, en la vertiente andaluza por la tarea teatral de Juan Ignacio González del Castillo. A fines del Dieciocho, Cádiz era la verdadera capital comercial de España, un centro cosmopolita, y su sainetero pone de relieve tanto la alegría de vivir de sus habitantes como algunos de sus defectos, sin olvidar tampoco el enorme legado de tipos y asuntos de la cultura entremesil.

Con el costumbrismo de los periódicos, este teatro ayudará a fraguar una visión casticista y, para los extranjeros, exótica del país. El majismo madrileño, el andaluz, el gitanismo y, en general, una meridionalización de lo característico español se impondrán en la mirada propia y, sobre todo, en la literatura de viajes de los extranjeros. Al decir de Alberto González Troyano, la imagen de Carmen según Merimée sedujo por sus pulsiones atávicas, por una espontaneidad primaria, que no nos parecen muy lejanas

de algunas de las heroínas de los sainetes de González del Castillo: Lora en *La feria del Puerto*, Tecla en *Los jugadores*, Inés en *La maja resuelta*, Nicolasa, la prendera, de *El chasco del mantón*, etcétera.

Probablemente, el autor gaditano es algo más aficionado que el madrileño a la sal gruesa y a acentuar, a la manera tradicional en algunos casos, los defectos de algunas figuras como la del noble lugareño, el criado o la beata. Sea como fuere, sus soldados fanfarrones, sus tunos más *crúos* están revestidos de una gran eficacia cómica, eficacia que, por otro lado, debe mucho al lenguaje con que los tipos populares se expresan. No se trata ya del sayagüés empleado por los rústicos de Juan del Encina, Lucas Fernández o Torres Naharro, ni de las jergas que denigran los tipos objeto de burla en épocas anteriores; ahora, González del Castillo se complace en documentar una especie de autocomplacencia en el ingenio y la espontaneidad por parte de la gente popular gaditana. Las hipérboles, los sentidos figurados, la anfibología se unen a la exageración gestual, a la apostura arrogante, a la franqueza brutal de las relaciones, con una familiaridad y una picardía basadas en las que eran habituales en el barrio de La Viña o en la Alameda.

Como ya ocurría en los sainetes de costumbres de Ramón de la Cruz situados en alguna zona madrileña conocida, las escenas de ambientación exterior de González del Castillo buscan reflejar la animación y el colorido reales: la feria del Puerto de Santa María, la plaza de San Juan de Cádiz, el Puerto de Tierra, entre varias más; sobresalen por su veracidad las dos partes de *La casa de vecindad*, que dan cumplida cuenta de lo que acontece o puede acontecer en tal microcosmos. En cambio, otros saineteros como Antonio Furmento Bazo o Diego Rejón de Silva se inclinan sobre todo por

intensificar la crítica moral de las nuevas modas, acaso con una menor atención a los aspectos escenográficos.

Las piezas de Ramón de la Cruz y González del Castillo continuaron representándose en las primeras décadas del siglo XIX, y habrá que esperar hasta fines de aquella centuria para poder hablar de otro cambio importante en la historia de la literatura dramática breve. Tal mudanza se produce en relación más o menos directa con el teatro por horas, de gran popularidad en el último cuarto del siglo. En efecto, los sainetes están en el germen del “género chico”, ya sea con música ya sin ella, que se montaba en los locales que programaban funciones de sesenta minutos: zarzuelas en un acto, pasos de comedia, juguetes cómicos, sainetes, etc. Por este vínculo, con un pie en el costumbrismo y otro en el legado burlesco, Pedro Salinas consideraba el género chico como el último eslabón del teatro popular y realista.

Le dieron, al teatro por horas, una cierta dignidad literaria los madrileños Tomás Luceño y Ricardo de la Vega y el gaditano Javier de Burgos, pero ofrecen mayor interés lingüístico y artístico autores de la siguiente generación, entre los que destacan sobremanera Carlos Arniches y, en la vertiente andaluza, Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Arniches consiguió reproducir e incluso enriquecer el habla achulapada de los barrios populares de Madrid; Emilio Carrere nos dejó este testimonio:

La gente barriobajera le quería. Se le veía en las verbenas de barrio –cadenetas de balcón y piano de manubrio en la calle– brindando por alguna Mari-Pepa con un vaso de sangría en la mano. [...] Iba más vestido de chulo que el organillero de “más postín”. Era el único escritor que lucía tan majo indumento.

Sin embargo, Arniches –que dejó asimismo algunas piezas ambientadas en su Alicante natal– no se limitó a proseguir por los viejos raíles de la comicidad lingüística, gestual y factual de los sainetes dieciochescos de costumbres madrileñas y, en una segunda etapa más creativa, renovó la vieja tradición practicando lo que llamó la “tragedia grotesca”, en que lo jocoso apenas encubre lo profundamente dramático. El miedo y la risa convergen en lo grotesco, mientras se ensamblan hasta confundirse lo cómico y lo trágico de la cotidianidad, por lo cual el humor reemplaza en buena medida la comicidad.

Con diversos guiños paródicos a los géneros serios en boga, la “farsa cómica” *La señorita de Trevélez* (1916) se erige en un excelente ejemplo de dicho humor agridulce, con fundamentos morales de honda crítica hacia la crueldad de los poderosos. En *Del Madrid castizo* (1917), recogió algunos sainetes inspirados en sectores bastante humildes de la capital española: el Rastro, el campillo de Gilimón, un comedor de casa pobre, interior de una taberna en la calle del Peñón (hoy de Carlos Arniches)... Pese a todo, el resultado final no se inscribe en la causticidad o en el sarcasmo crítico o inversor de las normas sociales; el alicantino no abandona la jocosidad puramente irrisoria de las palabras y las situaciones, y tiende a una caracterización estereotipada, como era moneda común en el teatro breve burlesco. En cambio, aunque el esperpento de Valle-Inclán presente algunas afinidades con la estética arnichesca, el genial autor gallego se apartará bastante más tanto de la estética realista como de los objetivos graciosos. Por su lado, el astracán proseguirá con menor ambición los recursos de la “baja comicidad”.

Si la evolución de la obra de Arniches representa una ruptura con el sainete, el teatro de los hermanos Álvarez Quintero conecta directamente

con los tópicos de la Andalucía popular empleados una y mil veces a lo largo del siglo anterior. Se trata de una visión amable, donde predomina la alegría y la bondad, a pesar de que las necesidades cómicas obliguen a presentar algunos tipos de modo muy exagerado. La estilización costumbrista de la realidad caracteriza un teatro que rehúye el conflicto y, en consecuencia, se basa en la presentación de figuras y escenas, en la descripción y el retrato, sin apenas columna argumental que lo sustente.

El teatro breve de Federico García Lorca bebe más bien de fuentes poéticas o, en todo caso, muestra concomitancias con las viejas farsas y la perspectiva guiñolesca. La renovación de la comicidad y el humor por parte de Enrique Jardiel Poncela tampoco presenta vinculaciones evidentes con la tradición de los intermedios. Habrá que aguardar, por tanto, a las reivindicaciones estéticas y aun éticas del teatro popular español de la generación del realismo social para encontrar de nuevo la influencia del sainete sobre la producción dramática.

Así, reivindicando el pueblo, el sainete forma parte de la cocina dramática de José María Rodríguez Méndez. Sin embargo, salvo alguna excepción como la “farsa popular en un acto y dos momentos” *La tabernera y las tinajas o Auto de la donosa tabernera*, el resultado final incluye un compromiso social de denuncia que dista mucho de los objetivos burlescos y aun satíricos de los viejos intermedios, menos acerbados ideológicamente.

Otro tanto ocurre con José Martín Recuerda, quien se refiere así a su literatura dramática:

El iberismo creo que es la denominación más exacta con que debe designarse el grupo realista. [...] El iberismo porque la mayor parte de nuestro teatro es violento, desgarrado, cruel, satírico, encerrado en sí mismo, orgulloso, vociferante. Piel de toro al rojo vivo, surgido de la tierra en que hemos nacido.

La huella de Valle-Inclán o la de Federico García Lorca resultan mucho más ostensibles que la impronta de la tradición sainetesca, aunque existan afinidades entre la expresividad primaria, la perspectiva popular frente al poder, etcétera, de un teatro y otro. En fin, otros autores de estética realista, como José Luis Alonso de Santos o Fermín Cabal, elogiarán el cuidado lingüístico, el enriquecimiento verbal que representaron Ramón de la Cruz o Carlos Arniches, pero ya las formas, las actitudes, las perspectivas del sainete parecen hoy sumergidas en las comedias de situaciones, en algunos monólogos y series de televisión, en el costumbrismo amable de ciertas películas. Mientras tanto, el teatro breve ha ido diversificando sus estrategias y asuntos, de acuerdo con los muy varios objetivos con que hoy se escribe literatura dramática. Acaso sea a partir del siglo XVII Alberto Miralles quien mejor haya encarnado en los últimos años las capacidades de la amenidad sainetesca en sus obras cortas: traza con cuatro pinceladas a sus personajes, que hablan de modo popular y con gracejo y topan solidariamente con los intereses de los políticos y los poderosos: *¡Quedan detenidos!*, que transcurre en la cárcel preventiva de una comisaría, o *Dorita Mayalde, cocinera*, que entre cacerolas crea la magnífica metáfora del “dulce inglés” de su venganza e independencia. La gracia cómica, y no sólo el humor crítico, rigen esas piezas.

BIBLIOGRAFÍA:

(*) Miguel Ángel Garrido Gallardo, “Notas sobre el sainete como género literario”, en *El Teatro menor en España a partir del siglo XVI*. L. García Lorenzo ed., Madrid, CSIC, 1983, págs. 13-22.

Para historia y bibliografía, véase Javier Huerta Calvo, dir., *Historia del teatro breve en España*, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2008, 2 vols.

Josep María SALA VALLDAURA

Universitat de Lleida

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales