

Por los pasos del entremés al sainete

Josep Maria Sala Valldaura



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 Mori,¹ 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, Mircille Andioe, Mircille Coulon, etc. Poseemos, en cambio, análisis históricosociales de utilidad indiscutible: los trabajos de Julio Caro Baroja;² *Usos amorosos del dieciocho en España*, de Carmen Martín Gaité³; y, asimismo, excelentes trabajos que se refieren tangencialmente al teatro breve dieciochesco: *Spanish Drama of Pathos (1750-1808)*, de I.L. McClelland⁴; *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, de René Andioe⁵; y *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*, de Joaquín Marco⁶. 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 Ascensio⁷; o la introducción en el *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas e España. Siglo XVII*, de Hannah E. Bergman⁸. 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 aldeaños o de profundizar en su interior. A ellas habrá que añadir *El teatro burlesco mallorquí, 1701-1850*, de Antoni Serrà Campins⁹, 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.

(1) *Colección de entremeses, loas, bailes, jácara y moji-gangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, N.B.A.E. 17 y 18, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911. También *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo Crítico y bibliográfico*, M., Impr. J. Perales y Martínez, 1899; *Sainetes de Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos*, N.B.A.E. 23 y 26, M., Bailly-Bailliére, 1915 y 1928; o incluso: *Estudios sobre la Historia del Arte escénico en España. María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la Corte*, M., 1896; *Estudios... María del Rosario Fernández, la Tirana, primera dama de los teatros de la Corte*, M., 1897; *Iriarte y su época*, M., Est. Tipogr. Suc. de Rivadeneira, 1897; y *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, M. 1904.

(2) Especialmente *Ensayo sobre la literatura de cordel*, M., Rev. de Occidente, 1969; *Teatro popular y magia*, M., Rev. de Occidente, 1974; y "Los majos", *Cuadernos Hispanoamericanos* 299 (1975), pp. 281-349.

(3) M., Siglo XXI de España, 1972.

(4) Liverpool University Press, 1972, 2 vols.

(5) M., Fundación Juan March- Ed. Castalia, 1976.

(6) M., Taurus, 1977, 2 vols.

(7) M., Ed. Gredos, 1965.

(8) M., Ed. Castalia, 1970.

(9) *Textos i Estudis de Cultura Catalana*, 15. Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987.

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. 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...*) mallorquín y el *sainete* español.

En este punto ya surge 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 exista, para el *entremès* español, el *entremès* catalán, el *entremez* galaicoportugués, el *intennède* 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 fronteras¹⁰. Y sin recurrir a la italianofilia musical de Carlos III y su período, la cual influyó sin duda en la historia de la zarzuela (emparentada en sus libretos con la del *sainete*), basta citar algunas de las influencias del teatro breve castellano: "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", con palabras de Mireille Coulon¹¹ y para mostrar un nuevo vaso comunicante. En ese mismo nivel "alto", cabe recordar la tarea traductora y adaptadora del escritor madrileño: Metastasio, Goldoni -que sirvió de fuente a González del Castillo-¹², Apóstolo 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 Baroja¹³; o *El lugareño en Cádiz*, una versión libre de *Los payos en Madrid*¹⁴.

Volviendo al tema del origen, es imposible tanta coincidencia entre motivos, personajes, temas, argumentos... y entre tantas lenguas. A modo de botón de muestra, la anónima *Farce du Maître Pierre Pathelin* (1464) todavía es imitada por el desconocido autor dieciochesco del *Entremès del porc i de l'ase*¹⁵ y por el propio

(10) El propio Serrà Campins apoya esta indiscutible afirmación en Irène Mamczarz, *Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1972. La misma transmisión oral de algunos entremeses favorece la improvisación, sobre el cañamazo del argumento, de los diálogos, técnica afín a la de la *Commedia dell'Arte* (vid. A. Serrà Campins, *ibid.*, pp. 80-82).

(11) Estudio preliminar de Ramón de la Cruz, *Sainetes*, M., Taurus, 1985, pp. 34-35.

(12) *La casa nueva* "está indudablemente imitado de la comedia en prosa y en tres actos *La casa nova* (1763), de Goldoni", según J.F. Gatti, "Una imitación de Goldoni por Juan Ignacio González del Castillo", *NRFE* V (1943), p. 159.

(13) "Los majos", *C.Ha.* 299 (1975), p. 315.

(14) Vid. mi tesis doctoral *Juan Ignacio González del Castillo*, Universidad de Barcelona, 1976, II, pp. 346-347.

(15) A. Serrà Campins, *o. cit.*, pp. 22-23.

Ramón de la Cruz¹⁶. A las conocidas afinidades con los *fabliaux* y las *farces*, me gustaría añadir el parentesco que el entremés -sin duda 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 *Franc-Archer* de Bagnolet (vers 1470), sermons joyeux comme le *Panegyrique de saint Hareng, saint Jambon et sainte Andouille*¹⁷. 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 fines 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?”¹⁸ Estos locos, vestidos con un hábito especial, “jouaient -según Pierre le Gentil,¹⁹ 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 Ascensio: muy dudoso es que faltara “en el primitivo teatro español una tradición de piezas resueltamente cómicas”, y muy discutible que el paso sea una rama desgajada de la comedia²⁰. No se justifica la opinión de E. Julià Martínez, o de A. Valbuena Prat²¹, 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 las tradiciones literarias grecolatinas y vecinas, debió de existir mucho antes: “*El Auto del Repelón* y las dos *Representaciones hechas en la noche del Camal*, de Juan del Encina, son verdaderos entremeses”, como también las farsas de Lucas Fernández o de Gil de Vicente²².

La necesidad de unas *vacaciones morales* que posibilite el entremés es garantía de su largo cultivo, como el de otros subgéneros populares y popularistas: las poesías y los cuentos verdes²³ y, en general, según Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo afirma,²⁴ los cuentos jocosos. Y relaciona el sainete con otro aspecto polémico: su condición didáctica o no. Para 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 desenlace²⁵. La conclusión de Serrà, con todo, no es extrapolable, pues el sainete

(16) Arthur Hamilton, “Two spanish imitations of 'Maître Patelin'”, *RR* XXX (1939), pp. 340-344.

(17) Pierre-Yves Badel, *Introduction à la vie littéraire du Moyen Age*, París, Bordas, 1969, p. 219.

(18) *Ibid.*, p. 219.

(19) *La littérature française du Moyen Age*, París, Libr. Armand Colin, 1972, 4ª ed. rev., p. 174.

(20) E. Ascensio, *o. cit.*, pp. 35 y 36 respectivamente.

(21) Cfr. E. Julià Martínez, *Piezas teatrales cortas*, M., I. Antonio de Nebrija- C.S.I.C., 1944, y A. Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, B., Noguer, 1956.

(22) Emilio Cotarelo y Mori, introd. general en *Colección...*, t. I, vol. I, p. LXb.

(23) Vid., porejemplo, Emilio Palacios Fernández, pról. a Félix María Samaniego, *El jardín de Venus y otros jardines de verde hierba*, M., Siro, 1976, esp. pp. 20-29.

(24) Estudio preliminar a Pablo de Jérica y Corta, *Cuentos jocosos en diferentes versos castellanos*, Vitoria, Diputación Foral de Alava-Servicio de Publicaciones, 1987, pp. 14-15.

(25) *O. cit.*, p. 165. (26) E. Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, p. 29.

castellano del siglo XVIII y principios del XIX presenta una variedad estética y ética muy digna de ser tenida en cuenta. 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 Cotarelo²⁶ a Georges Demerson²⁷, hablan del afrancesamiento teórico de Ramón de la Cruz, y en otro lugar ya intenté demostrar cómo con este escritor lo moral entra bastante en la práctica del teatro "menor"²⁸. Autores posteriores como el citado Juan González del Castillo o Luciano Francisco Comella a menudo 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, ésas 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 antagonica principal, la presencia de hasta dieciocho o diecisiete personajes, etcétera²⁹. 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"³⁰, 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 sustitución.

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 preparación,³¹ a fines de aquel siglo son muchas más las piezas 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.

Los temas y los tipos, en lógica consecuencia, muestran el cambio que está

 (26) E. Cotarelo y Mori, *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, p. 29.

(27) G. Demerson, *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo (1754-1817)*, M., Taurus, 1971, II p. 328.

(28) Vid. José María Sala, "Ramón de la Cruz entre dos fuegos: literatura y público", *C.Ha.* 277-278 (jul.-ago. 1973), pp. 350-360.

(29) Remito a mi artículo "Por una morfología tipológica del sainete (a partir de González del Castillo)", *Cuadernos para la investigación de la Literatura hispánica* 9 (1988), pp. 53-61.

(30) *O. cit.*, p. 164.

(31) José Julián de Castro era poeta de ciegos, y bastantes, entre los de comienzos del XVIII, ejercían también de actores: Juan Plasencia, Ignacio Cerquera, Pedro Ximénez Zamora. (Leandro Fernández de Moratín, *Comedias originales*, M., Impr. Aguado, 1830, II p. IX).

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...)³². 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, estudiantones 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 salíricos 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 clases satirizadas los distintos públicos de Madrid o de Palma. En Mallorca, "rebía el suport social de la pagesia, la menestralia i la classe mitjana"³³, mientras que en la capital de España, el cambio de sainete movilizaba a todas las clases tanto o más que el cambio de comedia³⁴.

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 lengua* y José Blanco White atestigua: "el telón estaba hecho de cuatro colehas cosidas y los decorados eran unas cortinas rojas pendientes de unos listones"³⁵. 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"³⁶. Las comedias de magia habían avanzado la técnica de los efectos y del espectáculo.

 (32) *O. cit.*, pp. 80-85.

(33) A. Serra Campins, *ibid.*, p. 164.

(34) Vid. René Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, p. 33 ss.

(35) *Cartas de España*, M., Alianza Ed., 1972, p. 144.

(36) Juan Ignacio González del Castillo, *El día de toros en Cádiz*, en *Obras completas* (pról. Leopoldo Cano), M., Libr. Suc. Hernando, 1914, I p. 358.

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 de la manera 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 Aguila del 20 de diciembre de 1769:

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, 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 alguna³⁷.

¿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 defendieron 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 verbencero hombre del pueblo de Madrid del último tercio del siglo XVIII"³⁸. 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 de la *persona*. 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"³⁹. 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 golosos*,⁴⁰ a nadie se le ocurrirían frases tan entusiastas como las frases 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"⁴¹. Lo que enorgullece a todos los que amamos este género, catalogado siempre como modesto.

(37) Cit. por Manuel Ruiz-Lagos de Castro, *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 Est. Jerezanos, 2ª serie, 21, 1964, pp. 31-32.

(38) *Ensayo sobre el machismo español*, B., Ed. Península, 1971, pp. 82 y 84.

(39) *O. cit.*, pp. 110-11.

(40) Menciono los *Entremesos mallorquins del segle XVIII*, recogidos por Antoni Serrà Campins, B., Edicions 62, 1971.

(41) Ida L. McClelland, *Spanish Drama of Pathos (1750-1808)*, I pp. 278-279. ("Ninguno de sus famosos contemporáneos tuvo su rico ingenio, su talento para la réplica ágil e irónica, o su originalidad lingüística").